

# 14º CEHA

ACTAS DEL XIV  
CONGRESO NACIONAL  
DE HISTORIA DEL ARTE

MÁLAGA, DEL 18 AL 21  
DE SEPTIEMBRE DE 2002

## correspondencia e integración de las artes



TOMO III  
VOLÚMEN II

Isidoro Coloma Martín  
Teresa Sauret Guerrero  
Belén Calderón Roca  
Raúl Luque Ramírez  
(editores)

14º CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

## Correspondencia e integración de las Artes

Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002



Isidoro Coloma Martín

Sección 6ª:  
Teresa Sauret Guerrero  
Belén Calderón Roca  
Raúl Luque Ramírez  
(Editores)  
Tomo III. Volumen 2

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Málaga  
Fundación Unicaja

Málaga, 2006

© DE LOS AUTORES

© DE ESTA EDICIÓN: Departamento de Historia del Arte

EDITA: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga y Fundación Unicaja.

COORDINACIÓN TOMO III, Volúmen 2: Isidoro Coloma Martín. Sección 6ª: Teresa Sauret Guerrero,  
Belén Calderón Roca, Raúl Luque Ramírez.

IMPRIME: Imagraf Impresores, S. A.

DISEÑO DE CUBIERTA: Sonia Ríos Moyano.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Belén Calderón Roca y Raúl Luque Ramírez.

ISBN: 84-688-9320-3

D.L.:MA-566-06



**PRESIDENCIA DE HONOR**  
**SS.MM. LOS REYES DE ESPAÑA**

**COMITÉ DE HONOR**

*Excmo Sr. D. Manuel Chaves,*  
Presidente de la Junta de Andalucía  
*Excma. Sra. D<sup>a</sup>. Pilar del Castillo,*  
Ministra de Educación, Cultura y Deporte  
*Excmo. Sr. D. Josep Piqué,*  
Ministro de Ciencia y Tecnología  
*Excmo. Sr. D. Francisco de la Torre Prados,*  
Alcalde de Málaga  
*Excma. Sra. D<sup>a</sup> Carmen Calvo Poyato,*  
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía  
*Excma. Sra. D<sup>a</sup>. Cándida Martínez López,*  
Consejera de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía  
*Excmo. Sr. D. Juan Fraile Cantón,*  
Presidente de la Diputación Provincial de Málaga  
*Excmo. Sr. D. Jesús Romero Benítez,*  
Alcalde de Antequera  
*Excmo. Sr. D. Antonio Díez de los Ríos,*  
Rector Magnífico de la Universidad de Málaga  
*Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna,*  
Presidente del Consejo Social de la Universidad de Málaga,  
*Ilmo. Sr. D. Braulio Medel Cámara,*  
Presidente de la Fundación Unicaja  
*Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar,*  
Presidente del Comité Español de Historia del Arte  
*Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Ana M<sup>a</sup> Rico Terrón,*  
Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Málaga  
*Ilmo. Sr. D. Pedro Pizarro,*  
Director Gerente de la Fundación Pablo Ruiz Picasso y del Museo Municipal de Málaga  
*Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares,*  
Presidente del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico  
*Ilmo. Sr. D. Mariano Vergara,*  
Vicepresidente de la Fundación Unicaja  
*Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Adelaida de la Calle Martín,*  
Vicerrectora de Investigación de la Universidad de Málaga  
*Ilma. Sra. D<sup>a</sup>. Mercedes Vico Monteoliva,*  
Vicerrectora de Cultura de la Universidad de Málaga  
*Ilmo. Sr. D. Rafael Domínguez,*  
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga

## **COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE**

### **Presidente:**

D. Ignacio Henares Cuéllar

### **Vicepresidente:**

D. Rafael López Guzmán, D<sup>a</sup>. Rosario Camacho Martínez, D<sup>a</sup>. Catalina Cantarella Camps

### **Secretaria:**

D<sup>a</sup>. Esperanza Guillén Marcos

### **Tesorero:**

D. Cristóbal Belda Navarro

### **Miembros de la Comisión Ejecutiva:**

D<sup>a</sup>. María Soledad Álvarez Martínez, D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, D. Joaquín Bérchez Gómez, D. Gonzalo Borrás Gualis, D<sup>a</sup>. María Victoria Carballo-Calero Ramos, D. Eduard Carbonell Esteller, D. Miguel Ángel Castillo Oreja, D<sup>a</sup>. Concepción García Gainza, D<sup>a</sup>. María de los Reyes Hernández Socorro, D<sup>a</sup>. María del Mar Lozano Bartolozzi, D. Fernando Marías Franco, D. Alfredo José Morales Martínez, D. Carlos Reyero Hermosilla, D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, D<sup>a</sup>. Paloma Rodríguez Escudero

### **Secretaría administrativa:**

D<sup>a</sup>. Maruja Merlán

## **COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO DEL CONGRESO**

### **Presidenta del Congreso:**

Dra. D<sup>a</sup>. Rosario Camacho Martínez

### **Secretaría General:**

Dr. D. Eugenio Carmona Mato

Dr. D. José Miguel Morales Folguera

### **Secretaría Técnica:**

Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Juan M<sup>a</sup>. Montijano García, Dra. D<sup>a</sup>. Belén Ruiz Garrido, D<sup>a</sup>. Sonia Ríos Moyano y D. Antonio Simón Sánchez Fernández

### **Comité Científico:**

Dr. D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis, Dra. D<sup>a</sup>. Reyes Escalera Pérez, Dr. D. Pedro A. Galera Andreu, Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, Dra. D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. de los Reyes Hernández Socorro, Dra. D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. del Mar Lozano Bartolozzi, Dr. D. Simón Marchán Fiz, Dr. D. Fernando Marías, Dra. D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Teresa Méndez Baiges, Dra. D<sup>a</sup>. Aurora Miró Domínguez, Dr. D. Juan M<sup>a</sup>. Montijano García, Dr. D. Javier Ordóñez Vergara, Dr. D. Germán Ramallo Asensio, Dr. D. Juan Antonio Ramírez, Dr. D. Carlos Reyero, Dr. D. Francisco José Rodríguez Marín, Dra. D<sup>a</sup>. Nuria Rodríguez Ortega, Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémara, Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Dra. D<sup>a</sup>. Teresa Sauret Guerrero, Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

### **Colaboración Técnica:**

Mariola Heredia, Eva Ramos, Lourdes Royo, María Sánchez

### **Diseño Gráfico:**

Sonia Ríos

### **Colaboradores:**

Igor Vera Vallejo, Leonardo Fidalgo Fontanet, Julia Mendiola, Julia de la Torre Fazio, Enrique Mariño Paz, Rosa Fernández García, Margarita Tejeda, Aurora Arjones, Carmen Herrera, Antonia A. Robles, Delia I. García, Rosa López García, Lidia Rico, Antonio Santana, Javier González Torres, José Galisteo Martínez, Raúl Luque Ramírez, Juan Antonio Montiel Navarro y Sergio Ramírez González





## PRESENTACIÓN A LAS COMUNICACIONES DE LA SECCIÓN 6

*TERESA SAURET GUERRERO*

Una cita obligada en los encuentros bianuales del CEHA es esta sección dedicada a Tesis y proyectos de investigación en curso, iniciativa que se puso en marcha en 1996, en el XIª CEHA celebrado en Valencia, ante la falta de información sobre las líneas de investigación que desde las universidades españolas se estaban llevando a cabo.

No era solo la desinformación sobre este aspecto, sino también la descoordinación existente, pues se diseñaba un mapa de la investigación española en nuestra disciplina cargado de repeticiones y lagunas, lo que provocó la inclusión de esta sección en los congresos del CEHA con el objetivo de subsanar este desconocimiento, encauzar líneas de investigación y evitar solapamientos. Durante los CEHA XI (Valencia) y XII (Oviedo), este apartado se dedicó con exclusividad a la difusión de Tesis Doctorales en curso.

A través de ellos las mesas de trabajo evidenciaron el importante desconocimiento que aún padecemos sobre el patrimonio español, ya que la mayoría de ellas se centraban en cubrir parcelas del arte regional.

La reflexión que podemos hacer de todo esto es que ante la falta de unas iniciativas institucionales sistematizadas, entre las que se deben encontrar la puesta en marcha de la realización de los inventarios de los Bienes Muebles e Inmuebles de toda la geografía española, las universidades, mediante la promoción de estos temas ejecutados como tesis doctorales, están contribuyendo a subsanar estas carencias.

Pese a lo mucho hecho aún es necesario estudiar monográficamente iglesias o Bienes Muebles concretos de nuestro territorio y figuras regionales de la Edad Moderna, determinar cadenas de influencias en manifestaciones como la retabística o escuelas pictóricas y ampliar los campos de interés sobre temas hasta ahora no atendidos.

Por eso se aprecia como "las otras artes" están llamando la atención de los investigadores y se están realizando tesis sobre el bordado, las vidrieras, la platería o las artes gráficas de una u otra provincia; cómo temas de carácter extranacional son escasamente tratados y cómo paulatinamente se están

incorporando otros, especialmente sobre el siglo XX en forma de monografía de autores o colectivos; cómo la escultura contemporánea está ganando terreno y cómo otros asuntos escasamente tratados como el arte iberoamericano o el coleccionismo se han incorporado definitivamente, así como el Género, que tímidamente va apareciendo en nuestro específico panorama mediante tesis o proyectos de investigación subvencionados.

De la misma manera, es esperanzador advertir como la teorización sobre el Patrimonio va ganando terreno. De esta manera, la restauración arquitectónica, la conservación, el museo o la didáctica del museo, relación museo-patrimonio o patrimonio territorio y turismo cultural, son asuntos que están atrayendo la atención de los nuevos investigadores.

Por otra parte, la incorporación del historiador del arte a los planes de investigación subvencionado por las administraciones es cada vez mayor, llevándose casi dos décadas participando en los Planes de Investigación mas Desarrollo nacionales y europeos con proyectos en los que las líneas se dirigen, no exclusivamente a cubrir parcelas del conocimiento sino especialmente, a la reflexión y experimentación de nuevas metodologías y sistemas de análisis que relacionen el Patrimonio con políticas de desarrollo e innovación.

Por ello, las dos ultimas convocatorias del CEHA, la XIIIª (Granada) y la XIVª (Málaga), han incluido en esta sección, junto a las tesis doctorales, los proyectos de investigación subvencionados.

En ellos se aprecia como los equipos de trabajo se han incardinado en las líneas de inventariar y, especialmente, rentabilizar las investigaciones, al ponerlas al servicio de estrategias de conservación y difusión del Patrimonio.

Dentro del marco de denominación de este 14º CEHA que se ha dedicado a la Correspondencia e integración de las artes, la sección sexta ha recogido 38 proyectos de los que tres constituyen investigaciones para superar la suficiencia investigadora para la obtención del grado (Jorge Arruga Sahún, "Festival de cine en Huesca: origen y desarrollo"; Mª Ángeles Bordés Poveda, "La plaza de Vázquez de Molina en el siglo XVI"; Mariona Fernández Banqué "La fortuna crítica del retablo Mayor de la iglesia de Santa Maria del Mar de Barcelona".

Treinta y una a tesis doctorales (Eduardo Asenjo Rubio, "La memoria del olvido: la pintura mural de fachada. Análisis y valoración patrimonial de dos ciudades: Málaga y Roma"; Teresa Blanco Bascuas, "Monasterios y conventos en España como espacios museísticos"; Miguel Ángel Capellá Galmés, "El vidrio medieval (siglos XIV-XV) y su problemática"; Lidia Catalá Bover, "La escultura funeraria de Joseph Campeny y Santamaría (Igualada 1858-Barcelona 1922)"; Cristina Foncuberta Famadas, "La función crítica de las artes visuales en la época moderna (1500-1750)"; Tomas Galicia Gandulla "Pedro Saenz Saenz: la visión de la mujer fin de siglo a través de la pintura"; David García Cueto, "El manuscrito Vita del Mitelli y la estancia española de Mitelli y Colonna"; Esther García Portugués, "Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en



Cataluña"; Beatriz García Sánchez, "Promotores de la Escuela de Dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: Espíritu ilustrado y factores económicos"; Emilia Garrido Olives, "Santiago Sanguinetti Gómez (1875-1930): biografía de un arquitecto"; José Manuel Gonzáles González, "La arquitectura de los años cincuenta en la ciudad de Badajoz"; Natalia Juan García "Monasterios benedictinos en Aragón durante la edad Moderna (siglos XVI-XVIII). Historia, Arquitectura y Arte"; M<sup>a</sup> José López Rubio "Espacio y funcionalidad en la arquitectura medieval conquense"; Ana Melendo Cruz, "Escritura y modelo de representación en el cine de Antonioni"; Conxita Mollfulleda Viñallonga, "Estudio sobre el patrimonio artístico de la familia noble catalana Saudín (1628-1814): Ana Maria Morales Partida "Aproximación a la arquitectura industrial del siglo XIX en Cádiz"; Francisco Javier Novo Sánchez, "El retablo de la Sacristía Mayor de la catedral de Mondoñedo"; Francisco Javier Pantoja Ferrari, "Rothko, sensación y concepto"; Pablo Javier Pomar Rodil, "Liturgia y arquitectura en la Edad Moderna. Funcionalidad del espacio celebrativo y topografía eclesial en la archidiócesis de Sevilla"; Victoria Quirosa García, "Historia de la protección de los Bienes Culturales"; Isabel Rozey Arranz, "Hablando con las piedras. Escultura y espacios públicos. Un observación"; Francisco Sanz Fernández, "La arquitectura del Renacimiento en Trujillo"; Íñigo Sarriugarte Gómez, "La escultura del País Vasco en la década de los 80"; Ana Serrano Hernández, "Génesis de la teoría del Barroco andaluz"; Rosa Tarroja Marco "La recepción de Diego Rivera en España en torno al Quinto Centenario del descubrimiento de América"; Nuria Torreblanca Perles "Urbanismo práctico y estético: La fuente pública y el abastecimiento de aguas en Málaga"; Matilde Torres López "La mujer en la real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las provincias de Andalucía durante el siglo XIX"; Xavier Triadó Subirana "Entrevista a Eugènia Balcells: El arte ha perdido la integración con la cultura general, ha perdido el diálogo"; Francisco Manuel Valiñas López "La Navidad en las artes plásticas del Barroco español. Lo culto y lo popular en la representación del misterio"; José Fernando Vázquez Casillas, "La fotografía como documento social en la Murcia de la posguerra. La obra de Juan López Hernández (1940-1960); Alberto Velasco González "Pintura tardogótica en Lleida y su área de influencias: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Viella".

Y cinco proyectos de investigación subvencionados (Antonio Bravo Nieto, Rosario Camacho "Patrimonios compartidos, Conocimientos y técnicas aplicadas al patrimonio arquitectónico y urbano de los siglos XIX y XX en el Mediterráneo"; Elena Barlés Bagená, "Monasterios y Conventos de Aragón: inventario y catalogación, estudio artístico y documental, análisis del estado de conservación de los monumentos y de sus posibilidades de reutilización"; Catalina Cantarella Francisco Falero, Francisca Llado, Maria Jose Mulet, Jaume Reus, "Bases para una sistematización de las Artes plásticas y de la fotografía en Baleares (12890-1980); Carles Mancho, Milagros Guardia, Manuel Castiñeiras, Inmaculada Lorés, Jordi Camps, "Las Biblias de Ripoll

y Rode" y Germán Ramallo Asensio, "El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración").

De todo ello cabe destacar como los nuevos sistemas para la obtención del grado esta motivando al alumnado a iniciarse en la investigación con proyectos serios en los que para nada se merma la calidad y el interés pese a la limitaciones formales que se les imponen. Así mismo, que continuamos invitando a nuestros postgrados a realizar proyectos encaminados a cubrir esas parcelas del patrimonio local que continúan inéditas (Eduardo Asenjo Rubio, "La memoria del olvido: la pintura mural de fachada. Análisis y valoración patrimonial de dos ciudades: Málaga y Roma"; Miguel Ángel Capellá Galmés, "El vidrio medieval (siglos XIV-XV) y su problemática"; Lidia Catalá Bover, "La escultura funeraria de Joseph Campeny y Santamaría (Igualada 1858-Barcelona 1922)"; Esther García Portugués, "Nicolás de Azara y la Arquitectura. Una vía más en la introducción del Neoclasicismo en Cataluña"; Beatriz García Sánchez, "Promotores de la Escuela de Dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX: Espíritu ilustrado y factores económicos"; Emilia Garrido Olives, "Santiago Sanguinetti Gómez (1875-1930): biografía de un arquitecto"; José Manuel Gonzáles González, "La arquitectura de los años cincuenta en la ciudad de Badajoz"; Natalia Juan García "Monasterios benedictinos en Aragón durante la edad Moderna (siglos XVI-XVIII). Historia, Arquitectura y Arte"; M<sup>a</sup> José López Rubio "Espacio y funcionalidad en la arquitectura medieval conquense"; Francisco Javier Novo Sánchez, "El retablo de la Sacristía Mayor de la catedral de Mondoñedo"; Pablo Javier Pomar Rodil, "Liturgia y arquitectura en la Edad Moderna. Funcionalidad del espacio celebrativo y topografía eclesial en la archidiócesis de Sevilla"; Isabel Rozey Arranz, "Hablando con las piedras. Escultura y espacios públicos. Un observación"; Francisco Sanz Fernández, "La arquitectura del Renacimiento en Trujillo"; Íñigo Sarriugarte Gómez, "La escultura del País Vasco en la década de los 80"; Ana Serrano Hernández, "Génesis de la teoría del Barroco andaluz"; Rosa Tarroja Marco "La recepción de Diego Rivera en España en torno al Quinto Centenario del descubrimiento de América"; Nuria Torreblanca Perles "Urbanismo práctico y estético: La fuente pública y el abastecimiento de aguas en Málaga"; Francisco Manuel Valiñas López "La Navidad en las artes plásticas del Barroco español. Lo culto y lo popular en la representación del misterio"; José Fernando Vázquez Casillas, "La fotografía como documento social en la Murcia de la posguerra. La obra de Juan López Hernández (1940-1960); Alberto Velasco González "Pintura tardogótica en Lleida y su área de influencias: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Viella").

Que cada vez más la originalidad de los temas invitan a pensar en una renovación de los intereses temáticos introduciéndose temáticas como la de la crítica contemporánea, el género, la teoría artística, coleccionismo, museo, patrimonio, cine o arquitectura industrial, raramente abordados hasta hace escasos años: (Cristina Foncuberta Famadas, "La función crítica de las



artes visuales en la época moderna (1500-1750)"; Tomas Galicia Gandulla "Pedro Saenz Saenz: la visión de la mujer fin de siglo a través de la pintura"; David García Cueto, "El manuscrito Vita del Mitelli y la estancia española de Mitelli y Colonna"; Ana Melendo Cruz, "Escritura y modelo de representación en el cine de Antonioni"; Conxita Mollfulleda Viñallonga, "Estudio sobre el patrimonio artístico de la familia noble catalana Saudín (1628-1814); Ana Maria Francisco Javier Pantoja Ferrari, "Rothko, sensación y concepto"; Victoria Quirosa García, "Historia de la protección de los Bienes Culturales"; Matilde Torres López "La mujer en la real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las provincias de Andalucía durante el siglo XIX"; Xavier Triadó Subirana "Entrevista a Eugènia Balcells: El arte ha perdido la integración con la cultura general, ha perdido el diálogo".

Y, por último, que son los proyectos de investigación subvencionados, constituidos por equipos de trabajos en muchas ocasiones multidisciplinarios y en otras multiterritoriales, los que nos permiten percibir las líneas de trabajos que se siguen actualmente, a la vez que son los responsables de canalizar las investigaciones monográficas.

En los traídos para su debate en este encuentro del XIV<sup>a</sup> CEHA se pone de manifiesto que junto a la importancia que se continua dando a una investigación que sistematice el conocimiento de nuestro patrimonio, los aspectos metodológicos y la aplicación de nuevas tecnologías a la investigación, son intereses que corren paralelos a los tradicionales. De esta manera, la innovación en la investigación se dirige tanto a rentabilizar las investigaciones mediante propuestas de nuevos usos e intervenciones en nuestro patrimonio que contribuyan a una mejor estrategia de tutelaje y conservación como a mejorar los sistemas de catalogación.

En definitiva, las comunicaciones presentadas en la sexta sesión del XIV CEHA Correspondencia e integración de las Artes, ponen de manifiesto la buen salud de la investigación de la Historia del Arte en las Universidades españolas.



## **Sección Sexta**

# **TESIS Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN CURSO**

Presidente: Dr. D. Domingo Sánchez Mesa

Vicepresidente: Dr. D. Germán Ramallo Asensio

Secretaria: Dra. D<sup>a</sup>. Teresa Sauret Guerrero

Ponente: Dr. D. Domingo Sánchez Mesa





## SECCION VI. TESIS Y PROYECTOS DE INVESTIGACION EN CURSO

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

### Presentación

Uno de los objetivos principales de estos congresos del CEHA debería consistir en poder tomar el pulso a la actividad investigadora de los historiadores del Arte en España. Por lo menos, esto es lo que ya se pretendía desde las primeras reuniones preparatorias de aquel ya lejano Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Granada en 1973 y tenidas en Toledo en el Palacio de Fuensalida, a las que asistimos no más de veinte profesores de la entonces reducida nómina de docentes universitarios de Historia del Arte. Tras la creación posterior del CEHA, se proyectó como actividad principal la celebración de Congresos Nacionales, con periodicidad bianual y con el propósito y compromiso de que las sedes de los mismos se fijaran con carácter itinerante por la geografía española, a fin de que los asistentes también fueran conocedores y testigos (aparte del patrimonio artístico del lugar y de su estado de conservación) de los coloquios y cambios de impresiones que las ponencias y comunicaciones promovieran.

Este tema específico no se concretó como tal sección independiente hasta el XI Congreso Nacional, celebrado en Valencia en 1996, en el que figuró con el título de *Tesis y proyectos de investigación en curso*, tal y como sigue figurando en este XIV Congreso Nacional, que celebramos en Málaga y del que forma parte como Sección 6ª y última, pero desarrollada en una sola sesión de apenas dos horas y media de duración.

Para una próxima convocatoria, bien merecería la pena conceder a estos temas más espacio y tiempo, para así poder cumplir, incluso en sesiones de debate, los referidos objetivos y los contenidos de las principales líneas de investigación y de los trabajos concretos que las conforman, ya sean como proyectos de tesis doctorales o como trabajos propios de grupos de investigación patrocinados por las autonomías, el Ministerio u otros organismos oficiales o privados.

Ante la falta de este tiempo y especial valoración de esta sección, es conveniente insistir, al comienzo del desarrollo de esta presentación, en la

urgente necesidad de que el CEHA retome con clara decisión el antiguo proyecto de publicar un Boletín Informativo periódico, en el soporte más idóneo y práctico, en el que se relacionen los temas de tesis doctorales, aprobados por los Departamentos de las Universidades españolas y en vías de realización, así como las líneas temáticas de los Grupos de Investigación universitarios y otros centros oficiales, autonómicos y nacionales.

Es cierto, y se repetirá de nuevo una vez más, que para esto será necesaria una mayor y eficaz colaboración de los Departamentos y también los medios materiales imprescindibles. Al compromiso y a la capacidad de gestión de los responsables de nuestra asociación hay que apelar, insisto, para que esto se haga realidad en el menor tiempo posible. Para ello, no será suficiente con la mera apertura de la correspondiente página web, sino que será preciso, más allá del mero seguimiento incontrolado, la realización directa de las necesarias gestiones, de manera insistente y constante, para que este banco de datos sea una realidad presentable y al día, ya que sin ella quedan gravemente mermadas las justificaciones de nuestra propia existencia como tal Comité Español de Historia del arte. Hagamos que viajen los datos y las informaciones de esta naturaleza, incluso antes que las personas, y pongamos la eficacia de estos procedimientos en prioridad a otros aspectos que ya son consustanciales a la celebración de los Congresos. El alto nivel y rigor de estas informaciones justificarían por sí mismos la existencia de nuestro Comité Nacional, sin olvidar los aspectos positivos que los meros encuentros personales y las visitas directas a los lugares y conjuntos monumentales tienen.

Esta sección también tendría que hacerse eco del problemático capítulo que para la investigación histórico-artística en España supone la discutida y a veces arbitraria evaluación por la Comisión Nacional de los famosos *sexenios*, que desde su primer año de actuación aún sigue aprobando y negando trabajos, según se nos informa, sin razonamiento ni justificación alguna sobre las puntuaciones otorgadas a los profesores investigadores. Dificilmente se puede incentivar en nuestro país una rigurosa e importante investigación en el campo de la Historia del arte y de la creación artística con procedimientos tan oscurantistas y, en muchos casos, tan faltos de rigor en las evaluaciones y puntuaciones otorgadas. Hacer públicos estos fallos con el mayor número de datos obligaría a los Comités Asesores a los debidos razonamientos y justificaciones de sus informes, ahora tan automáticamente aceptados por la Comisión Nacional. De esta manera, también así se conocerían y promocionarían los temas y líneas de investigación evaluados positivamente por la Comisión y los Comités Asesores, que ahora actúan, por cierto, con tan mínima participación de especialistas específicos en el campo de la Historia del Arte, materia ésta que, para su más exacta valoración, ya exige especialistas más específicos de épocas y capítulos.

Independientemente de estas consideraciones, es también oportuno recordar los aspectos positivos que la celebración de los Congresos Nacionales tienen a la hora de valorar el historial y capacidad de rendimien-



to de los Departamentos de Historia del Arte de las distintas universidades españolas. Es éste el caso de la joven Universidad de Málaga, en la que su Departamento de Historia del Arte nos ofrece, junto a su valiosa e ilusionada colaboración al organizar tan ejemplarmente este XIV Congreso, una ya importante actividad investigadora de amplia diversidad y de positivos resultados. Es, pues, momento oportuno (ya que en el conocimiento y valoración de los trabajos de investigación estamos) de recordar los comienzos de las actividades investigadoras apenas creada la Universidad de Málaga.

Las primeras tesis doctorales realizadas aquí por los profesores de lo que primero fue Colegio Universitario de Málaga (1970), dependiente de la Universidad de Granada, fueron la de la profesora Rosario Camacho Martínez, hoy catedrática de Historia del Arte de esta Universidad de Málaga y Presidenta del XIV Congreso, sobre *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en Málaga*, y la de la siempre entrañablemente recordada María Dolores Aguilar García sobre *El mudéjar malagueño. Arquitectura religiosa y civil*, ambas defendidas en la Universidad de Granada y dirigidas por el profesor Pita Andrade. También figuró entre ellas la de la profesora Aurora Miró Domínguez sobre *Ronda. Arquitectura y urbanismo*.

Con estos trabajos en proceso de elaboración nos hicimos cargo, en el curso 1973-74, de la Dirección del nuevo Departamento de Historia del Arte de la recién creada Universidad de Málaga. La ilusión y la entrega sin límites hicieron posible el nacimiento de una serie de actividades docentes e investigadoras, que fueron el comienzo y la base de lo que hoy es una evidente realidad. Tras mi marcha a la Universidad de Granada, se incorporó a la Dirección del Departamento el profesor Juan Antonio Ramírez y tras él la actual Directora, Rosario Camacho.

Al principio pensé que las líneas de investigación (casi de urgencia) de los nuevos licenciados que se incorporaron al Departamento, como fueron el también fallecido Agustín Clavijo García, José Miguel Morales Folguera y más tarde Isidoro Coloma y M<sup>a</sup> Teresa Sauret, debían proyectarse a la necesaria tarea de cubrir las áreas correspondientes a los capítulos de la investigación más cercana y local, con el fin de preparar el necesario Catálogo Monumental de la ciudad y su provincia. De este modo se presentaron las tesis sobre *La pintura barroca en Málaga y su Provincia: inventario y catalogación* (Dr. Clavijo), *Arquitectura y urbanismo en la Costa del Sol Occidental malagueña* (Dr. Morales Folguera), *La forma fotográfica. La fotografía española desde 1839 a 1939* (Dr. Coloma Martín), *El siglo XIX en la pintura malagueña* (Dra. Sauret Guerrero). A estos trabajos se añadieron numerosas memorias de licenciatura sobre temas principalmente del XIX y el XX.

Una vez atendidos, en una primera fase, estos temas y épocas, estaban proyectados otros trabajos que permitieran abrir nuevos horizontes, más allá de lo local y cercano. Con éxito y en años sucesivos esto se ha venido haciendo, como bien pueden demostrar los correspondientes inventarios de publicaciones y relación de grupos de investigación, así como las numerosas becas

de formación de personal investigador y de atractivos programas de I+D.

Esta numerosa y variada temática que ya se puede encontrar, por ejemplo, en este joven Departamento, es caso común para el resto de las universidades españolas, en las que cada profesor titular o catedrático es sujeto independiente de líneas de investigación propias y en cierta manera autónomas. Ni las unidades departamentales ni los grupos de investigación promocionan hoy suficientemente en la Universidad española (salvo contados ejemplos) trabajos realizados en equipo ni referidos a temas que de verdad los singularicen y diferencien. Hoy por hoy generalmente en todos ellos se investiga sobre todo y de todas las épocas. Caso aparte suelen ser las universidades y Centros de investigación con más de un Departamento.

Vuelven a ser preferentemente las individualidades las que con la ejemplaridad del magisterio crean núcleos o grupos, más que escuelas, de investigadores en temas y áreas específicas.

Y este panorama queda bien puesto de manifiesto en el conjunto de trabajos, tesis y proyectos enviados a esta Sección que, de manera positiva, ofrece ante todo, como cualidad sobresaliente, la heterogeneidad de épocas y temas. No en balde la proliferación de las universidades y con ellas de los Departamentos y Cátedras de Historia General del Arte así lo ocasionan, aún teniendo en cuenta que estas convocatorias del CEHA son sólo muy parcialmente atendidas por el conjunto global de investigadores.

De los cuarenta resúmenes de trabajos y temas recibidos sólo catorce han podido ser expuestos y muy brevemente debatidos. La reducción drástica del tiempo concedido a esta sección así lo ha exigido. Sobre esto habría que insistir, una vez más, ya que los objetivos principales de esta Sección-y aún más los de las intervenciones públicas de sus autores- deberían consistir ante todo en exponer de manera sintética la originalidad del tema y su trascendencia. El texto publicado significará, con sus acordados límites, los contenidos razonados de los correspondientes proyectos.

Aunque breves, positivos han sido en esta ocasión los comentarios hechos puntualmente en los coloquios, sobre todo en lo referido a los métodos y fuentes de información documental y bibliográfica en muchos de los temas expuestos. Globalmente, de todos los trabajos y proyectos recibidos, se echan de menos capítulos tan esenciales para la Historia del Arte como los referidos a la Antigüedad preclásica y clásica y al mundo de la Alta Edad Media, no apareciendo tampoco temas directamente relacionados con suficiente extensión ni referidos al románico y al gótico. Especialmente llamativo es que no se haya presentado ni un solo trabajo o proyecto de tesis sobre el arte hispanomusulmán o mudéjar. Claro está que esto no significa que no se trabaje sobre estos importantes capítulos en los diferentes centros españoles de investigación, sino que simplemente no se han comunicado ni inscrito en el Congreso. De ahí, una vez más, la necesidad de la realización de los ya referidos inventarios de títulos y temas de tesis, trabajos y líneas de investigación que se están llevando a cabo en la actualidad en España.



De la heterogeneidad de los temas y títulos presentados habla bien claro el hecho de que, por ejemplo, junto al estudio sobre *El vidrio medieval (siglos XIV y XV) y su problemática*, de Miguel Ángel Capellá Galmés, de la Universidad de las Islas Baleares, referido principalmente a los centros de producción de Barcelona, Mallorca y Valencia, figure el dedicado a *La escultura vascongada en la década de los 80*, de Iñigo Sarriugarte Gómez, o el de Francisco Javier Pantoja Ferrari sobre *Rothko, sensación y concepto*.

Especial entidad y ambición de programa supone el trabajo presentado por Teresa Blanco Bascuas, dedicado al estudio de *Monasterios y conventos en España como espacios museísticos*. En él se nos ofrece la intención de estudiar dentro de la Museología la problemática y posibilidades de conversión de los espacios monacales en lugares de exposición de arte mueble, sin correr el riesgo de dañar e incluso arruinar la integridad tanto del monumento como de la colección expuesta. En la consideración y análisis de casos concretos podrán encontrarse motivos determinantes para concluir, en la medida de lo posible, en criterios y normas a tener en cuenta en posibles proyectos referidos a este tema.

Títulos referidos al estudio urbanístico de ciudades históricas, como Trujillo, o a la propia arquitectura industrial se unen a otros dedicados a la arquitectura de retablos, espacios catedralicios o templarios en relación con la liturgia y sus variaciones, temas éstos propuestos en el trabajo de Pablo Javier Pomar Rodil, sobre la archidiócesis de Sevilla. En esta línea de análisis de las transformaciones de los espacios catedralicios en razón de los cambios de estilos y fortuna crítica de éstos, se ofrece el ambicioso proyecto del profesor Germán Ramallo Asensio aquí presentado bajo el título *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración*. Una vez más, la relación de tiempo y estilos nos conduce a dimensiones tan cruciales para el conocimiento de las obras monumentales, como son sus contenidos simbólicos y su servidumbre de uso.

Entre los relacionados con las técnicas o procedimientos de investigación del arte contemporáneo resulta especialmente atractiva la propuesta hecha por Xavier Triadó Subirana, al practicar el género de la *entrevista* con el propio artista, como es el caso de la realizada a Eugenia Balcells, aunque, tal y como se indicó en el coloquio, se hace imprescindible en estas prospecciones el estudio comparado de las teorías y afirmaciones de los propios artistas y la realidad demostrada en sus obras.

Completan el amplio abanico ofrecido en los temas de investigación y tesis en curso los referidos a la iconografía, la teoría de las artes, el cine y la fotografía, la defensa y conservación del patrimonio y las aportaciones documentales, tanto localizadas en datos de archivo, como en textos y fuentes escritas de autobiografías y biografías, como el interesante caso de la vida de Agostino Mitelli, pintor de escenografías, escrita por su propio hijo, Giovanni Mitelli. El documento manuscrito, existente en la Biblioteca del Archigimnasio de Bolonia, está siendo estudiado por David García Cueto.



Sin agotar los temas tratados, resulta oportuno tras esta experiencia aconsejar para futuras convocatorias que se incluya, entre los datos a cumplimentar, el Departamento o Centro de Investigación en el que se está realizando el trabajo, así como en el caso de las tesis el profesor que la dirige. Por descontado reiteramos que se debe procurar mayor tiempo para la exposición y debate de los títulos y temas presentados y aceptados.



## COMUNICACIONES





## EL FESTIVAL DE CINE DE HUESCA. ANÁLISIS HISTÓRICO Y EVOLUCIÓN

JORGE ARRUGA SAHÚN  
*Universidad de Zaragoza*

El Festival de Cine de Huesca inició su andadura en el año 1973, como un aspecto más del impulso cultural que una peña recreativa pretendía llevar a cabo en la ciudad. Lo que en un principio supuso únicamente el complemento, mediante proyecciones de cortometrajes, a las sesiones de cineclub que se organizaban regularmente, acabó deviniendo en una actividad con un peso específico propio, primero a nivel local y después reconocida nacional e internacionalmente. En la última edición, celebrada en junio del año 2002, se ha conmemorado el trigésimo aniversario de la muestra, lo que debe ser tenido en cuenta como un hecho de la mayor importancia, ya que a los problemas lógicos en un evento de estas características se une la dedicación del certamen a un género como el del cortometraje, tenido siempre como menor y relegado a un segundo plano por parte de medios de comunicación y público.

Sin embargo, el festival oscense ha demostrado cómo mediante el esfuerzo y el trabajo continuado se puede realizar una labor de difusión de la cultura, en este caso una parte del séptimo arte, que, vista desde la perspectiva ha servido de marco a la canalización de nuevas vías de expresión audiovisual así como al inicio de la carrera profesional de numerosos realizadores, hoy ampliamente reconocidos. Este estudio, pues, tiene la intención de analizar la trayectoria del certamen desde sus inicios hasta la actualidad y ha sido dirigido por las Doctoras Elena Barlés Báguena y Amparo Martínez Herranz, contando, asimismo, con el apoyo del Instituto de Estudios Altoaragoneses, mediante una ayuda a la investigación para el curso académico 2001-2002.

Los **objetivos de este trabajo** son, pues, el estudio y la investigación desde el rigor, el criterio y la metodología de la Historia del Arte de todos los aspectos que conforman la historia y la estructura del certamen y que consi-

deramos de vital importancia para comprender en conjunto una manifestación tan amplia como el *Festival de Cine de Huesca*. De ahí la necesidad de la comprensión de la evolución del mismo, puesto que desde los inicios, a comienzos de la década de los setenta, en los que no se contemplaba siquiera la posibilidad de poder organizar un concurso hasta la actualidad, con la recepción de más de mil cortometrajes por edición, median treinta años de un esfuerzo continuo.

No se trata, sin embargo, únicamente de una investigación centrada en lo que es el estudio de la Historia del Cine y de sus particularidades propias, sino que lo que pretendemos es que sea un estudio completo y exhaustivo, relacionado con la Historia del Arte entendida desde un punto de vista amplio, como el reflejo de los gustos estéticos propios de un momento histórico concreto en las formas artísticas y, más aún, en la sociedad. Esta cada vez adquiere mayor conciencia de su relación con ámbitos diferentes y con nuevos países.

Es también significativo que la muestra oscense pasara del casi completo aislamiento de los inicios a integrarse en una coordinadora de festivales cinematográficos europeos como sucede hoy día, lo que ha servido para que se incorporen a concurso nuevas cinematografías a lo largo de los años o para que directores de varios festivales europeos hayan participado como jurados en algunas ediciones del certamen.

El Festival de Cine de Huesca tiene desde su misma creación, en el año 1973, una característica distintiva respecto del resto de certámenes y concursos cinematográficos que se celebran dentro del ámbito nacional. Esta particularidad es su dedicación, de manera exclusiva en un principio y posteriormente compartida, hacia el cortometraje. Aunque es justo reconocer que no fue este el primer certamen entregado en exclusiva a este género cinematográfico, ya que con anterioridad se había puesto en marcha el Festival de Bilbao, consagrado al corto publicitario, es necesario, no obstante, señalar que se trata de la primera muestra dedicada al cortometraje de ficción.

En primer lugar, es preciso analizar **la evolución que esta muestra cinematográfica ha sufrido** desde sus inicios, cuando, bajo la denominación de *Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca* se celebró un encuentro de cortometrajes en abril de 1973, auspiciado por una peña recreativa de la ciudad, la cual llevaba ya unos años realizando sesiones de cineclub para dar a conocer aquellas cinematografías que no tenían cabida en las salas comerciales<sup>1</sup>.

En esta primera edición, la cual se celebró con carácter de muestra no competitiva, participaron únicamente tres países, Checoslovaquia, Canadá y España, cada uno de los cuales ocupó, de manera monográfica, un día de la muestra. Este detalle significativo, no obstante, indica cómo desde sus ini-

---

<sup>1</sup> *Heraldo de Aragón*, 19 de octubre de 1972, "Un proyecto de la Peña Zoiti".



cios el Certamen de Cortometrajes iba a tener una clara vocación internacional que no se limitaba únicamente a su denominación, sino que tenía una plasmación práctica.

La prueba definitiva de esta intención de los responsables del certamen queda patente al comprobar el esfuerzo que en tan solo un año llevaron a cabo para conseguir que la muestra fuera algo más que una sucesión de películas, inaugurando un concurso de cortos que en principio se planteó como nacional<sup>2</sup> y que, desde 1975 hasta la actualidad, ha venido siendo internacional.

La renovación periódica de este certamen se observa no sólo en el aspecto cinematográfico, sino sobre todo en relación con el cambio de denominación. Desde el ya mencionado *Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca* que estuvo presente desde el inicio hasta el año 1989, cuando apareció por vez primera el título de *Festival de Cine de Huesca*, hasta las últimas ediciones en las que se ha optado por la simplificación del nombre, adoptándose esta última denominación.

Es de gran importancia, asimismo, resaltar la presencia en muchas de las ediciones del festival de un gran número de cineastas de contrastada calidad, tanto nacionales (como José Luis García Sánchez, Fernando Colomo, José Luis Garci, Benito Zambrano, Iciar Bollain o Fernando Fernán Gómez) cuanto internacionales (Bertrand Tavernier, Ken Loach, Stephen Frears, Jean-Luc Godard, Emir Kusturika o Krzysztof Kieslowski, entre otros) que han apoyado en gran medida a su difusión y a favorecer la respuesta del público, sin la cual hubiera sido imposible llegar a celebrar treinta ediciones consecutivas.

Haciendo un **breve recorrido histórico por el desarrollo del certamen** se pueden distinguir varias fases de importancia. En primer lugar aparecen las primeras siete ediciones del *Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca*, coincidiendo con el periodo en el que el certamen estuvo dirigido por la Peña Zóiti de Huesca en el cual destacaron las dificultades económicas y el cambio de una simple muestra de cortometrajes hasta la creación de un verdadero concurso internacional.

Coincidiendo con el final de este momento apareció una organización más profesionalizada, resultado de la creación de la Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca en septiembre de 1978, la cual se hizo cargo de la muestra desde la edición de 1979. Este cambio se vio, asimismo, reforzado por la finalización de los ciclos sobre *Conversaciones Internacionales sobre el Cortometraje* (que se prolongaron desde el año 1976 hasta el año 1979, durante cuatro ediciones).

---

<sup>2</sup> A.F.C.H. (Archivo del Festival de Cine de Huesca), II CERTAMEN. Correspondencia, Información general, Cartel anunciador. Bases. Comisión. Jurado. Presupuesto. Programa. Puntuación películas españolas. 1974/III CERTAMEN.

Bases. "2.- El Festival estará dividido en (...) Concurso Nacional de Films Cortos. Participarán todos los films seleccionados de nacionalidad española (...) producciones internacionales. No participarán a concurso".

Un segundo momento de importancia para el desarrollo del certamen se produjo hasta el año 1982, entendiendo estas ediciones como de transición para el festival cinematográfico. Por una parte se contó con la ampliación del mismo, mediante la creación de las secciones de *Homenajes* y de *Aragoneses en el Cine*, pero también se acentuaron las dificultades económicas que habían comenzado a mediados de la década de los setenta, llegando incluso a contemplarse la posibilidad de suspender el festival durante un año. Este periodo también se caracterizó por el cambio de fechas, lo que supuso una dificultad añadida que debe ser estudiada y tenida en cuenta (de la Octava edición a comienzos de octubre de 1980 a la Décima en diciembre de 1982, se había cambiado dos veces la fecha de realización y se habían producido varios retrasos en la inicialmente prevista).

Asimismo, y ya que en el año 1982 se cumplía el décimo aniversario de la creación del festival, la organización aprovechó para paliar en la medida de lo posible los problemas internos. Apreciando que se trataba de un momento inmejorable para hacer una visión retrospectiva de las películas más destacadas de las diversas ediciones, se volvieron a proyectar los cortos premiados, a modo de síntesis de una época ya concluida. Al mismo tiempo se celebró una retrospectiva de No-Do coincidiendo con su desaparición, lo que supuso el cierre definitivo de todo un ciclo.

A partir del año 1983 se produjo una recuperación respecto de los años previos, al mismo tiempo que se abría una nueva etapa, con una retrospectiva, en este caso sobre Luis Buñuel, al haber fallecido éste pocos meses antes. A partir de 1984 se estabilizó definitivamente el apoyo del Gobierno de Aragón, lo que significó la superación de los problemas económicos del festival, así como la progresiva ampliación de secciones, especialmente en cuanto a exposiciones y actos paralelos.

El cambio decisivo del certamen se produjo entre 1987 y 1991. En primer lugar se llegó a la profesionalización del festival. Igualmente hubo un notable aumento en la participación internacional, lo que llevó a la consolidación definitiva del festival. En segundo lugar, el otro hecho significativo de este periodo es el cambio de nombre que tuvo lugar en este momento, sobre todo desde la edición de 1989, en que se compartieron el de *Festival Internacional de Filmas Cortos* (el cual iba a desaparecer) con el de *Festival de Cine de Huesca*, que es la denominación actual. De igual manera es necesario abordar el estudio de la creación de nuevas secciones como *Una vida de cine*, en el año 1989 (al mismo tiempo que se comenzaban las publicaciones del festival), o la creación en 1991 del premio *Ciudad de Huesca*.

El comienzo de los años noventa se caracterizó por la creación de nuevos premios, como el *Don Quijote*, que se instauró en el año 1992, otorgado por la Asociación Internacional de Cineclubs y el premio *Cacho Pallero*, fallado por vez primera en el año 1994. En este momento se produjo, asimismo, la revisión de actos destacados del propio certamen, como el décimo aniversario de la muerte de Luis Buñuel que se cumplía en el año 1993 (el



cual se conmemoró con proyecciones cinematográficas y con la publicación de dos libros, *El cine de Luis Buñuel*, coordinado por Luis Ballabriga y *Buñuel en México*, de Víctor Fuentes).

El último ciclo de la muestra puede extenderse desde el año 1996 hasta la actualidad. En esta etapa destaca el interés que suscitó el reconocimiento internacional del festival en otros certámenes internacionales como son el de Buenos Aires y el de Tarbes, así como la supresión de la sección *Una vida de cine* debido a la falta de presupuesto, en el año 1996. Del mismo modo, se ha acentuado la labor de reconocimiento de personajes del mundo cultural aragonés, no solamente en el ámbito del cine, como la reivindicación de Ramón J. Sender en su Centenario, coincidente con la edición del año 2001, con un apartado propio dentro del certamen. También se hace necesario, sin embargo, estudiar en profundidad el **desarrollo de las diversas secciones de la muestra** a lo largo del paso de los años (como por ejemplo las *Conversaciones Internacionales sobre el Cortometraje* que abarcaron cuatro ediciones, desde 1976 hasta 1979; o la *Muestra de Cine Europeo* que se celebró por vez primera en 1987 y se ha venido realizando hasta la actualidad, así como las *Exposiciones* sobre aspectos relacionados con el cine como carteles, fotografías, dibujos preparatorios que se han venido realizando desde 1976 hasta la actualidad), alguna de las cuales ha demostrado ser pionera, no solamente en cuanto al panorama nacional sino internacional, como la referente al cine europeo, primer ejemplo en un festival de una iniciativa de estas características.

Otras muestras destacadas de este certamen cinematográfico y que son también merecedoras de estudio son las secciones de *Homenaje*, que se instituyó en el año 1982 y la sección denominada *Una Vida de Cine* que se inició en 1989<sup>3</sup>, la cual desde entonces ha premiado la labor de personajes tan destacados como Jaime de Armiñán, Andrej Wajda, Fernando Rey o Tomás Gutiérrez Alea.

En cuanto a la **historiografía** hay que resaltar el interés que tiene este último apartado de *Una Vida de Cine* en cuanto a su relación con la investigación, por los datos que aporta para el conocimiento sobre diversos realizadores, muy especialmente españoles y latinoamericanos. Ya en 1989 y de manera coincidente con la citada sección comenzaron las publicaciones monográficas dedicadas a notables figuras del séptimo arte como Jaime de Armiñán, Carlos Saura, Fernando Rey, José María Forqué, Luis Buñuel, Tomás Gutiérrez Alea, Imanol Uribe, Francisco Rabal o Arturo Ripstein.

Con este estudio de investigación queremos resaltar los aspectos más artísticos del festival de cine, estudiando todas las **actividades relacionadas**

---

<sup>3</sup> GARCÍA PRATS, Ricardo y SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto: *Un festival de cine. 25 años Huesca 1973-1997*, Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1997, pág. 89. "...se instituyó 'Una vida de cine', se inicia-ron las publicaciones del Festival"

con el mismo, la ampliación de sus objetivos iniciales y la creación de nuevas secciones.

Del mismo modo, es importante destacar la labor de difusión cultural que fomentó el certamen, así como la potenciación de aspectos sociales y culturales. También sobresalen por su importancia las muestras y exposiciones relacionadas con el mundo cinematográfico y audiovisual que se han ido celebrando durante las fechas del festival como un complemento más del mismo. Esta circunstancia sitúa al *Festival de Cine de Huesca* al mismo nivel que otros certámenes europeos, quizá más conocidos, que no se limitan únicamente a la proyección de películas sino que se expanden a otros campos de la creación artística.

Con anterioridad ya hemos señalado la importancia de los actos que se realizan de manera simultánea a las proyecciones cinematográficas y que son de gran interés, tanto social como estrictamente desde la perspectiva de historiadores del cine (por ejemplo, la Exposición de Fotografía de Beat Presser sobre Klaus Kinski y Werner Herzog celebrada dentro de la edición del año 2001). Sin embargo, hay aspectos que también consideramos esenciales para comprender el *Festival de Cine de Huesca* desde toda su amplitud y que entendemos que deben ser estudiados de manera rigurosa, ya que tienen un valor artístico muy importante a pesar de que habitualmente son considerados como una expresión menor o de segundo orden.

En este contexto se situarían los **carteles** correspondientes a las distintas ediciones, los cuales destacan desde un primer momento como obras artísticas que sirven de espejo a una actividad de mayor magnitud (el festival cinematográfico propiamente dicho), pero que al mismo tiempo se convierten en representaciones artísticas con valor propio. Ya desde las primeras ediciones aparecen nombres de artistas de importancia o reconocidos ilustradores gráficos como Federico del Barrio, Raúl o Isidro Ferrer. Esta labor en muchos casos no se ha reducido a la realización del cartel, sino que ha supuesto el diseño de los catálogos o de los libros de exposiciones. Este es, por ejemplo, el caso del libro relativo la Exposición de Carteles de Cine Polaco celebrada en 1996, cuya portada es también obra de Isidro Ferrer<sup>4</sup>.

Asimismo, en cuanto a la labor relativa a las distintas **publicaciones** también deseamos reseñar la importancia que tiene para el estudio de conjunto la presencia de destacados eruditos e investigadores como Alberto Sánchez, Felipe Hernández Cava, José Manuel Porquet, Diego Galán o Ana Marquesán, todos ellos grandes conocedores del mundo del cine, tanto desde la labor de críticos como de historiadores del cine. Este apartado, pues, sirve tanto para la labor de documentación monográfica sobre determinados realizadores cuanto para la elaboración de obras de mayor amplitud, como la publicada por el festival entre 1994 y 1996 en tres volúmenes a propósito del Centenario del Cine.

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*, pág. 184.



Respecto del cortometraje, pretendemos hacer una apreciación de manera individualizada, ya que en cierta medida es la más artística de las manifestaciones cinematográficas, entendiendo el arte como la plasmación de unos valores con una identidad propia. En este sentido es especialmente destacada, y como tal la entendemos, la labor del Festival de Cine de Huesca, apostando decididamente por un medio de expresión que generalmente se margina y que se considera de carácter menor debido al poco apoyo que normalmente recibe (tanto de los medios de comunicación como de las instituciones), el cual lo convierte en un medio artístico poco rentable y, desde luego, de menor importancia de cara al público. Así pues, al ser un género menos conocido, la labor de difusión del mismo alcanza una mayor relevancia, sobre todo al comprobar como a lo largo de los últimos años han proliferado los certámenes dedicados al largometraje mientras que el cortometraje permanece en segundo plano.

Este es, en nuestra opinión otro de los puntos de interés del estudio que queremos abordar, ya que precisamente por su poco valor comercial, el cortometraje alcanza en numerosas ocasiones valores artísticos muy importantes (precisamente por no haber un condicionante económico tan presente como en el largometraje), al mismo tiempo que en numerosas ocasiones se convierte en una verdadera escuela de futuros realizadores. Debido al amplio desarrollo en el tiempo que ha alcanzado el certamen oscense podemos apreciar la evolución de algunos cineastas, sobre todo nacionales, así como la aparición de nuevos talentos. Como ejemplo puede citarse a dos realizadores tan conocidos como Fernando Colomo o José Luis Garci, premiados por sus cortometrajes en las ediciones de 1975 y 1976, respectivamente. Igualmente puede apreciarse como han surgido nuevas generaciones de directores como Benito Zambrano, galardonado en la edición de 1996 y participante como jurado en la del año siguiente.





# LA MEMORIA DEL OLVIDO: LA PINTURA MURAL DE FACHADA. ANÁLISIS Y VALORACIÓN PATRIMONIAL DE DOS CIUDADES: MÁLAGA Y ROMA<sup>1</sup>

EDUARDO ASENJO RUBIO  
*Universidad de Málaga*

## Introducción

En 1960 y bajo el auspicio del Consejo Internacional de Museos se realizó un estudio a escala mundial sobre la situación general de las pinturas murales. En él se puso de manifiesto una serie de carencias en relación con esta manifestación cultural, como la ausencia de reconocimientos por parte de las autoridades, la falta de especialistas, sin olvidar los recursos financieros para el ámbito europeo, mientras que para África y Oceanía la situación resultaba aún más caótica debido a la inexistencia de inventarios.<sup>2</sup>

No obstante, hasta los años ochentas del siglo XX, aproximadamente y en el mejor de los casos, el tema del color, la pintura mural, etc., en el medio urbano no había sido objeto de atención específica por parte de los profesionales, historiadores del Arte, arquitectos, entre otros, inclusive podríamos ahondar más tomando como referencia la enseñanza universitaria, en donde rara vez se hacía un análisis completo de la materialidad histórica de la ciudad, en tanto en cuanto ésta constituye uno de los mejores intérpretes que definen su imagen; en cambio, sí eran de mayor interés los estudios exhaustivos e individualizados de las diferentes tipologías edilicias.

Sin embargo, este punto de partida que se puede ubicar allá por las décadas 60 y 70 del siglo XX tomaba en España otro cariz, debido a la extrema degradación de los centros históricos y sus inconvenientes, como la inseguridad, la falta de equipamientos, etc., todo esto unido a una población joven atraída por un tipo de vida donde se imponía la comodidad, el entorno natural y la accesibilidad a la residencia, por lo que se produjo una rápida diáspora hacia el exterior, lo cual junto a la ausencia de una política sólida que incentivase a invertir y a conservar los edificios mostraba un panorama desolador

---

<sup>1</sup> Esta comunicación constituye un resumen de mi tesis doctoral, que se integra en el Proyecto de Investigación I + D + I BHA 2000 – 1033 “Pintura mural y Patrimonio Histórico. Configuración urbana e imagen simbólica.” Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Cultura.

<sup>2</sup> AA. VV.: *La Conservation des peintures murales dans les divers pays. Rapport sur la situation générale.* Centre International d’Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels. Travaux et Publications II. Publié avec la concours du Conseil International des Musées. Rome, 1960.

de la ciudad histórica. Paulatinamente, a finales de los 80 y durante los años 90 esta situación ha ido cambiando gracias a diversos factores que se concitan en la ciudad, como el diseño de estrategias para recuperar el centro, actuando como polo de atracción para un tipo de sociedad que encuentra en estos espacios históricos una vida alternativa a la residencia individual, la toma de conciencia por parte de la comunidad sobre la realidad de su paisaje urbano, además del ámbito normativo emanado de las diferentes instituciones europeas -cartas, documentos, recomendaciones- que contienen en su redacción los mejores principios para conocer y reconocernos en la ciudad como los legítimos herederos de un espacio determinado en constante cambio, y que lentamente comienzan a calar en la sensibilidad de todos los profesionales.<sup>3</sup>

La situación en Italia tenía puntos en común con España en lo económico y social; sin embargo, en relación con la materia que nos ocupa eran más conscientes de la tradición mural desde el campo de la protección, la conservación y la restauración, como lo demuestra el número emergente de publicaciones, especialmente durante los siglos XIX y XX, que se orientaron hacia los estudios preventivos, como la humedad, las alteraciones, los métodos de intervención, unido a los aspectos valorativos,<sup>4</sup> aunque esto no significó el fin del deterioro o la pérdida de estas ornamentaciones en algunas zonas de Italia, aunque al menos se pusieron los principios para valorar este legado. A partir de los años 80 del siglo XX se inicia una corriente de investigación que pone las bases para una metodología de intervención sobre el color histórico de la ciudad, un referente importante para el resto de Europa en los años siguientes.

No obstante, en este ir y venir de posicionamientos de las administraciones que intervienen en el medio urbano, de cambios sociales, etc., la ciudad ha ido encontrando en todo el entramado legislativo un lugar para el análisis y la investigación, a veces con mayor rigor en unos sitios que en otros, y uno de estos temas de estudio ha sido su materialidad centrada en el color y la pintura mural. Los ambientes urbanos que tratamos en esta comunicación, Roma y Málaga, constituyen dos ejemplos bastante claros del modo en que

<sup>3</sup> Una selección de las cartas internacionales aplicadas al conocimiento de la ciudad histórica y al reconocimiento de su materialidad histórica se encuentra en: CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E.: "Nuevas identidades del patrimonio cultural. El color y la pintura mural del barroco de Málaga. Políticas renovadoras de la imagen de la ciudad", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide. Vol. I, Sevilla, 2001. p 303 – 320.

<sup>4</sup> De la literatura localizada en este largo período he realizado una escueta selección: AA.VV.: *Memorie sul nuovo sistema di riparare gli antichi affreschi in Italia*. Assisi, Sucursale dello Stabimento. Sgaraviglia, 1874. MUÑOZ, A.: *Questioni tecniche relative al restauro degli antichi affreschi*. Ermanno Loescher & C. Roma, 1914. AA.VV.: *Mostra sul restauro conservativo degli affreschi della facciata*. Trento, 1977. AA.VV.: *Norme per lavori di restauro dei dipinti a fresco*. Ministero della Pubblica Istruzione. Roma S.N.T, 1978. AA.VV.: *Facciate affrescate Trevigiane: Restauri*. Treviso, 1989.



una ciudad puede o no reconocerse en una parte de su ornamentación, la tradición que genera su conocimiento y posterior difusión, y los medios con los que se perpetúan, de tal forma que con el paso del tiempo logran construir una imagen concreta de aquello que poseen. Cada una de estas ciudades ha sonado caminos diferentes hasta llegar a una valoración de su herencia cultural, y en ese sentido, las fuentes documentales han jugado un papel crucial.

A todo lo anterior y como colofón, debemos añadir que las intervenciones realizadas con el fin de recuperar estos espacios cromáticos permiten avanzar hacia un tipo de ciudad que se afianza en el conocimiento de sus revestimientos, y que a partir de un modelo de tutela más unificado se están poniendo las bases para crear una ciudad equilibrada, profundizando en una mayor riqueza del patrimonio monumental, aunque en ocasiones se dejan en el olvido otros patrimonios, como la arquitectura tradicional.

### **Conocer para investigar, recuperar y comunicar: las fuentes documentales de la pintura mural en Roma y Málaga**

En la actualidad, cuando se decide intervenir sobre un patrimonio cualquiera es necesario pensar en un esquema de trabajo que conduce inmediatamente a la investigación, con unas pautas concretas sobre los aspectos que deben informar a otros puntos claves de la intervención, como la restauración y la comunicación. Hoy es impensable intervenir sin una finalidad concreta. Por lo tanto, confluyen diversas líneas de trabajo en el objeto patrimonial. En esta comunicación nos interesa conocer las fuentes que informan sobre las decoraciones murales, cómo se transmiten y utilizan, en tanto en cuanto constituyen la base para la elaboración de un mensaje compacto de una parte de la historia de la ciudad.

La posesión de riqueza documental por parte de un país denota, no sólo la fortuna de haberla producido, sino también de haberla conservado. Además de la abundancia de éstas existen otros factores a tener en cuenta, y es que las fuentes documentales pueden surgir en un momento determinado para dar testimonio de algún hecho conmemorativo, sacro, profano, culto o popular, y una vez cumplido el período de tiempo en el que puede estar vigente ese acontecimiento, -esto dependerá de lo significativo que pueda ser esa acción para la comunidad- puede perderse en el tiempo y no volverse a recuperar hasta siglos más tarde; en cambio, podemos tener conocimiento de esos hechos a través de la preservación de las fuentes recibidas generacionalmente o que por lo menos tienen una vida prolongada más allá del acontecimiento que lo creó y que genera en la sociedad unos signos, unas huellas basadas en un proceso

---

<sup>5</sup> Este término debe entenderse como un compendio de los valores tradicionales que contienen los bienes culturales, tangibles e intangibles, tales como la historia, la materia de que está realizada, las vivencias y acontecimientos significativos que han sucedido, y también los sentimientos individuales y colectivos que producen su aceptación.

mutuo, es decir, el objeto forma una alianza con la sociedad de tipo reflexiva, se reconoce<sup>5</sup> como parte de la construcción histórica de un grupo, y esto a su vez equivale a otorgar un reconocimiento al bien X. Debemos pensar que este proceso es largo, y no siempre implica llegar a un nivel que garantice la preservación del bien, y buena prueba de ello, hasta hace un par de años, era Málaga.

Este recorrido común se puede concebir como una amplia cadena consecutiva de elementos que configurarán con el tiempo una tradición cognoscitiva, proteccionista, etc., sobre lo que la sociedad reconoce como ítems culturales que mejor la representan. Un ejemplo resumido servirá para ilustrar esta cuestión. Un elemento mueble, inmueble, una expresión de la colectividad, etc., antes de convertirse en un bien patrimonial aceptado, la sociedad debe otorgarle unos valores X, de tal modo que éstos se convierten desde el inicio en un referente colectivo en donde proyectarse a través del bien y del tiempo, a la vez que se produce una rememoración continua del objeto por parte de la sociedad. Todo esto lleva a configurar con el paso de los siglos una gnosis colectiva en aquellas sociedades que han sido conscientes de la importancia de su devenir histórico, como puede apreciarse en la aparición temprana de relaciones o descripciones de la grandeza de una ciudad, mientras que en otras el proceso histórico ha jugado un papel algo más tardío, y sobre todo ligado a unas clases sociales acomodadas, sin olvidar la figura del erudito.

Para remontarnos al conocimiento de estas decoraciones, ya sean *graffiti*, pintura claroscuro (monocroma), pintura a color, tenemos en el caso de Roma una gran cantidad de fuentes históricas que abarcan desde el siglo XVI hasta la actualidad, pues no podemos dejar a un lado los recientes estudios, bien en clave revisionista o bien como aportaciones nuevas que obviamente siguen generando más fuentes de información. Este gran arco cronológico presenta fluctuaciones y procesos valorativos diferentes, que, en definitiva, le ha permitido a la sociedad romana construir en torno a este patrimonio una identidad precisa, basada en una apreciación que surge desde prácticamente el inicio de esta manifestación.

Ya en el siglo XVI, Giorgio Vasari en su *Vita dei pittori*,<sup>6</sup> hace una relación exhaustiva de los maestros que trabajan en Italia en aquellos años, pudiéndose extraer con facilidad un elenco de aquellos pintores que se dedican a la decoración de fachadas, entre otros, Baldassarre Peruzzi, Pellegrino da Modena, Giovanni da Udine, Piero del Vaga, Guilio Romano, Tadeo

<sup>6</sup> VASARI, G.(1568): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Milano, 1962.

<sup>7</sup> Estas fuentes aparecen tempranamente recogidas en Gaspare Celio y Giulio Manzini, y a finales del siglo XIX las recopiló Amati, y en la década de los años 30 del siglo XX GNOLI, U.: "Facciate, graffiti e dipinte a Roma." *Il Vasari*, 1936 – 1937. Hacia 1960 PERICOLI RIDOLFINI, C.: *La Case di Roma con facciate graffite e dipinte*. Amici dei Musei di Roma. Roma, 1960, realizó una exposición sobre estas decoraciones, en donde se volvían a recoger todas las fuentes documentales halladas hasta ese momento; y en el mismo año PRAZ, M.: "Facciate dipinte". *Italia Nostra*, n. 9. Roma, 1960.



Zuccari, destacando a Polidoro da Caravaggio y su colaborador Maturino Fiorentino,<sup>7</sup> la mayoría de ellos llegados de diferentes partes de Italia. A esta documentación sobre las decoraciones murales externas en Roma habría que añadir las estampas y grabados del siglo XVI y XVII de la mano de Cherubino Alberti, Giulio Bonasone, Gianbattista Cavalieri, Giovanni Saenredam, Gianbattista Galestruzzi, Pietro Santi Bartoli, entre otros.<sup>8</sup>

Durante el siglo XVII destacan Giulio Manzini, Gaspare Celio, Baglione, Pomponio, Tasi, y Titi, aunque prácticamente añaden poco al texto de Vasari.<sup>9</sup> Sin embargo, sí hay que destacar como casi un siglo después todavía sigue interesando a los autores que describen la ciudad de Roma conocer los principales referentes de la cultura, las cosas que deben admirarse, etc. De hecho, Celio dedica un apartado de su obra a recoger expresamente las fachadas pintadas y *graffito* de Roma.

El siglo XVIII marca una diferencia respecto a la etapa anterior, el reencuentro con la antigüedad a través de la erudición y la arqueología, el coleccionismo, las grandes construcciones palaciegas y la nueva imagen moderna que ofrecen las guías de Roma, conforman uno de los medios más importantes para conocer lo más destacado que posee la ciudad del Tevere, reduciendo las decoraciones murales exteriores a uno o dos ejemplos destacados para dar paso a las suntuosas iglesias, palacios, y sus decoraciones internas.<sup>10</sup>

El siglo XIX, sobre todo a mediados de la centuria, recuperará y reivindicará estas fachadas como testimonios del pasado antiguo y glorioso de la ciudad del renacimiento. La herramienta de estudio será el inventario, que partirá de la documentación bibliográfica de la época, realizado en igual medida por las instituciones encargadas de la tutela del patrimonio, unido a los investigadores que desde un primer momento comprendieron que las reformas urbanas, junto a dudosas restauraciones, como la realizada en la casa del notario Sander estaba poniendo en peligro la correcta interpretación y conservación de estas ornamentaciones. Podemos apuntar un interés creciente hacia las mismas y una defensa férrea sobre la obligación de salvaguardar,

<sup>8</sup> En el caso de Galestruzzi sus grabados de fachadas decoradas están recogidos por BARTSCH, A.: *Le peintre graveur*. Viena, 1803. LE BLANC.: *Manual de l'amateur d'estampes*. París, 1854.

<sup>9</sup> CELIO, G.: *Memorie delle nomi degli artifizii delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma*. Nápoles, 1638. MANZINI, G.: *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano*. BAGLIONE, G.: *Le vite de pittori, scultori, architetti, intagliatori...* Roma, 1642. TITI, F.: *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma...* Macerata, 1675. TASI, F. M.: *Vite de pittori, scultori e architetti bergamaschi*. Bergamo, 1793.

<sup>10</sup> *La città di Roma. Ovvero breve descrizione di questa superba città. Parte prima e seconda*. Roma, 1779. MARTINELLI ROMANO, F.: *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto antiche come moderna*. Dedicata all'Illustrissimo e reverendissimo signore monsignor Gio. Cristoforo Battelli. Roma, 1707. VALENTI, S.: *Roma antica e moderna o sia nuova descrizione di tutti d'edifici antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma*. Roma, 1750.

gracias a la labor destacada de determinados estudiosos, como Enrico Macari, que era miembro de la comisión artística romana para la conservación de los *graffiti*, Amati y Giucci.<sup>11</sup> Uno de los aspectos que hacen más interesante el estudio de estas fachadas son las abundantes fuentes gráficas existentes en esta época, como los grabados de Maccari, Latourille, y Genesio Morandi, aunque éste último incorpora una introducción mucho más amplia que Maccari a pesar de reproducir casi las mismas fachadas.<sup>12</sup>

El siglo XX ha pasado por diversas fases, la primera desde 1905 hasta los años 30 que podemos considerar de continuidad con el siglo anterior, aunque Grillo y Gnoli introducen una reflexión, sobre todo el primero, al detectar claramente los grandes problemas que presentan estas decoraciones.<sup>13</sup> Una mezcla de sentimiento e indignación reflejan las palabras de Grillo al observar el estado de conservación de estas decoraciones.<sup>14</sup> En 1931 Gustavo Giovannoni dejó una excelente reflexión sobre la transformación de la ciudad vieja, las sustituciones y el nuevo signo de la arquitectura moderna, haciendo hincapié en las casas decoradas que aún sobrevivían.<sup>15</sup>

Un segundo momento quedó reflejado en los años del fascismo italiano con las grandilocuentes reformas urbanísticas, lo que dio lugar a la desaparición de interesantes inmuebles, alteraciones de tejido, en definitiva una imagen de la ciudad de Roma profundamente transfigurada. Esta política regeneracionista que arranca hacia 1870 y llega hasta la segunda guerra mundial significó la pérdida de un interesante grupo de palacios y casas. La década de los años 40 del siglo XX incrementa el conocimiento de la ciudad y sus tipologías edilicias de la mano de Giovannoni y Hoffmann.<sup>16</sup>

Los años 60 representan un fugaz encuentro con la memoria gracias a Cecilia Pericoli y Praz, entre otros, sacando a la luz una preciosa información sobre estas decoraciones, y sobre todo, porque por primera vez se daba a conocer al gran público un patrimonio tan evidente en la ciudad y no siempre apreciado. Para la exposición del palacio Braschi se publicó un catálogo de la muestra que contenía una lección magistral ejemplificada a través de las fuen-

<sup>11</sup> AMATI, G.: "Elenco delle facciate dipinte a Roma nel Manzini e dal Celio. Lettera inedita di Polidoro." *Il Buonarroti*. Roma, 1867. GIUCCI, G.: "Dei graffiti e delle pitture che decorano le pareti esterne di alcune palazzi di Roma." *Il Buonarroti*. Roma, 1874.

<sup>12</sup> MACCARI, E.; JANNONI, M.G.: *Graffiti e chiaroscuro esistenti nell'esterno delle case. Saggi di architettura e decorazione italiana. Sec. XV e XVI*. Roma 1876. MORANDI, G.: *L'arte nella decorazione italiana studiata sugli archi e i graffiti di Roma*. Milano, 1874.

<sup>13</sup> GRILLO, G.: "Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma." *Rassegna d'Arte*, anno V, n. 7, luglio, 1905.

<sup>14</sup> *Ibidem* "Segue poi un'accurate descrizione è tutta un grido di dolore e di indignazione contro la barbarie dei tempi nuovi, contro l'eccidio bestiale a colpi di piccone, contro il pennello incosciente dell'imbianchino. Così si scriveva nel 1867, ma il danno e la vergogna duravano già da molto tempo, e qual ch'è peggio durano tuttora."

<sup>15</sup> GIOVANNONI, G.: *Vecchie città ed edilizia nuova*. Nuova Antologia, Roma, 1931.

<sup>16</sup> GIOVANNONI, G.: *Il quartiere romano del rinascimento*. Ed della Bussola



tes documentales, aportando un aparato crítico sobre la ubicación de algunas casas y sus decoraciones, que en algunas fuentes aparecían algo dudosas o inexactas. También debemos incluir, aunque en fecha algo más tarde, el estudio introductorio de Emma Zoco en 1967 sobre la obra de Gaspare Celio.

La década de los 80 del siglo XX significó un impulso decisivo en la reactivación de los estudios sobre el color histórico de la ciudad, y habría que destacar, entre otros, la labor del arquitecto Paolo Marconi, quien realizó *il Piano del Colore di Roma*, cuyos resultados se puede apreciar en soporte Cd Rom, trabajo de referencia en el ámbito europeo, por cuanto constituye un estudio de rigurosa metodología, especialmente centrado en la recuperación de la ciudad.<sup>17</sup> Además, queremos hacer hincapié en el excelente cuidado de los contenidos, y especialmente la propuesta de las fachadas seleccionadas antes y después de la intervención.

La otra cara de la moneda está representada por Málaga y sus fuentes documentales en torno a la pintura mural del siglo XVIII, que constituyen una gran incógnita hasta la fecha. La ausencia de noticias en los protocolos notariales, así como en la obra de Medina Conde, que en plena eclosión de este fenómeno no hace referencia a la importancia de estas construcciones efímeras. Dentro del abanico de explicaciones que podemos dar, quizás hay una que sobresale por encima de otras, como es la dificultad de valorar la producción contemporánea dentro de un discurso construido por y para la exaltación del pasado antiguo y determinadas fábricas de la Edad Moderna de la ciudad. Los orígenes fenicios, el asentamiento romano, la dilatada presencia del mundo árabe, junto a la contribución de época moderna testimonian un modo y una forma de hacer ciudad. No debemos olvidar que el pensamiento de este escritor está llevado por la subjetividad, hecho éste de relevancia como ya tuvimos ocasión de comprobar en *Viajes por España* de Teofilo Gautier a su llegada a Écija.<sup>18</sup>

Dado la ausencia de fuentes en el caso de Málaga, hemos recogido otras iguales de directas, como son las guías de los viajeros que vienen a España, concretamente a Andalucía, atraídos por dos grandes referentes del tipismo, lo oriental – islámico y la idiosincrasia del pueblo andaluz reflejados en el bandolero, la gitana, entre otros, un repertorio que no hace sino ahondar o repetir las huellas trazadas por diferentes viajeros, mostrando en pocas ocasiones visiones más originales<sup>19</sup>, inclusive cuando algunas de esas guías coincide con el período de apogeo de las decoraciones murales en Málaga. Aquellas

<sup>17</sup> MARCONI, P. (dir. e coord.): *L'architetto e l'imbianchino. Guida alla progettazione e all'esecuzione delle tinteggiature delle facciate degli edifici nella zona A del Piano Regolatore di Roma*. 1978.  
HOFFMANN, L.: *Il Quartiere del rinascimento*. Bazzicheli. Roma, 1943.

<sup>18</sup> ASENJO RUBIO, E.: "El valor patrimonial de las pinturas murales de Málaga." *Boletín de Arte* n. 21 Universidad de Málaga, 2000.

<sup>19</sup> Entre las guías consultadas resaltamos CONCA A.: *Descrizione odepatica della Spagna in cui spezial si da notizia delle cose spettante alle belle arti*. Parma 1793.

que hemos revisado asumen las fuentes más conocidas, como el Padre Martín de Roa y Medina Conde. Puesto que no hay en ellos referencias sobre estas decoraciones urbanas no pueden aparecer reflejadas en las guías, que constituyen una de las bases para transmitir a un público determinado aquello que posee mayor interés para el visitante.

### **La construcción de las decoraciones murales: Roma y Málaga**

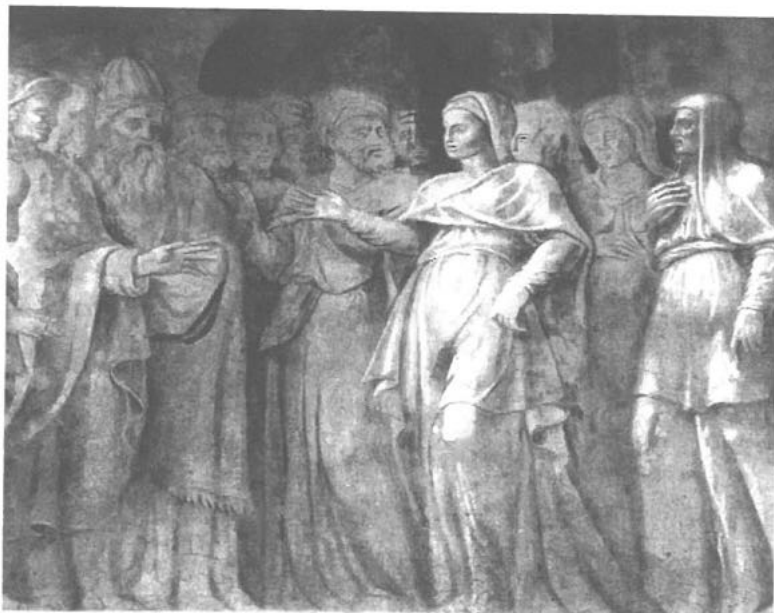
Este apartado comprende un esbozo del estudio de las ornamentaciones de fachadas en dos ámbitos geográficos y cronológicos diferentes, dos formas de abordar el muro completamente distinto, no sólo iconográficamente, sino también en el diseño arquitectónico.

Este último punto, es uno de los más importantes a tener en cuenta a la hora de realizar la lectura de las fachadas pintadas. La clave de su organización arquitectónica la hallamos en estos dos lugares, Roma y Málaga, en su propia configuración histórica – constructiva. De esta forma, en la primera ciudad la recuperación de la arquitectura se realiza sobre la base de la antigüedad,<sup>20</sup> configurándose un esquema de fachada compartimentada, con una óptima distribución de los vanos en altura, cuya disposición vano – lienzo – vano jerarquiza estructuralmente el programa iconográfico. También es cierto que tipologías edilicias como la torre urbana, caso de la Torre Milesi, responde a una forma medieval a la que se le incorporan los nuevos signos de la modernidad, aplicándole un programa de representación mediante el recurso del lenguaje de la heráldica. En esencia, la fachada romana va a definir un esquema de la vivienda y el palacio a mediados de 1400 y hasta 1550 aproximadamente. Ese *modus operandi* queda patente en la amplitud de las soluciones constructivas dadas, ya sea a través de un desarrollo horizontal de la fachada, como el recurso aperturista de la galería. Este tratamiento del muro por parte de los maestros pintores deja claro el perfecto entendimiento de lo arquitectónico, aún no habiendo participado en su diseño y la excelente interpretación y desarrollo de la historia sin que la fachada pierda entidad arquitectónica. Sin lugar a dudas, la casa romana de esta época se revela abierta y con deseo de protagonizar la calle, al igual que sucederá en Málaga dos siglos más tarde.

No obstante, y en cuanto a la decoración de fachada en Roma el diseño historiado es un tema recurrente, bien a través del despliegue minucioso o mediante la disposición de elementos a modo de frisos, tondos, etc., que aportan solidez a la unidad narrativa, de tal forma que se logra un repertorio variado que va desde la antigüedad pagana, con encubiertos significados doc-

---

<sup>20</sup> Desde fechas tempranas se va a producir la recuperación del tratado de Vitruvio, uno de los manuales arquitectónicos de mayor difusión durante la Edad Moderna, sin olvidar la nueva tratadística fuertemente impulsada a partir del Quattrocento.



1. Detalle de la fachada del Palazzo Massimo Storiato, Roma.

trinales, a los dogmas de la fe cristiana, una decoración en donde convive lo sacro y lo profano en perfecta simbiosis. Entre los ejemplos más destacados, actualmente conservados cabe señalar, el palacio Massimo Storiato, la casa Sander, el Palacio Cesi, etc. [1].

En el segundo ejemplo urbano, Málaga, su pasado histórico de ocho siglos bajo dominación árabe, en donde el tratamiento del muro al exterior posee menos importancia en la arquitectura islámica va a perdurar durante bastante tiempo. Tras la recuperación de los territorios a manos de los cristianos se iniciará un proceso de cambio y resignificación de la imagen urbana,<sup>21</sup> que lentamente modificará presupuestos arquitectónicos básicos de la herencia musulmana. Llegados al siglo XVIII la ciudad comienza a regularizarse con actuaciones como el cierre de la zanja en C/ Carretería y la venta de solares, etc., y la nueva edificación urbana, ya madura, muestra otros signos cívicos, cuya gran conquista va a ser horadar el muro, dando cabida al diseño, al prin-

<sup>21</sup> Como ejemplo de estos cambios se puede mencionar la intervención que el Corregidor Garci Fernández Manrique (1478 – 1490) llevó a cabo con la apertura de la C/ Nueva, tomando como eje de referencia una de las parroquias más populosas de Málaga, la de San Juan Bautista, todo un hito trasgresor que nos habla de los nuevos lenguajes urbanos, al conectar la Puerta del Mar con la Plaza Mayor. AGUILAR GARCÍA, M<sup>a</sup>. D.: *Málaga: (1487 – 1550) Arquitectura y Ciudad*. Diputación Provincial de Málaga, Col. Monografías, n. 12. Málaga, 1998.

cipio de simetría entre los vanos en muchos casos, mientras que en otros predomina la irregularidad.

No podemos atribuir con seguridad, aunque el análisis formal nos lleva a esta hipótesis de trabajo, y es que la presencia de pintura mural externa se presenta bajo dos modos en lo que se refiere a la construcción y tratamiento del muro: la arquitectura culta frente a la tradicional. En la primera hallamos un diseño arquitectónico supeditado a los trabajos ornamentales, pues la forma organizada de abordar la fachada lo demuestra, como observamos en la disposición pareada de los balcones alargados o panzudos, cuyo tramo central del paramento es interceptado por un balcón corrido, en torno al cual se estructura una composición arquitectónica de mayor o menor complejidad, según la destreza del maestro, en donde suele estar presente la guirnalda que recorre la cornisa, creando un ritmo provocado por la cadencia del mazo de flores [2].

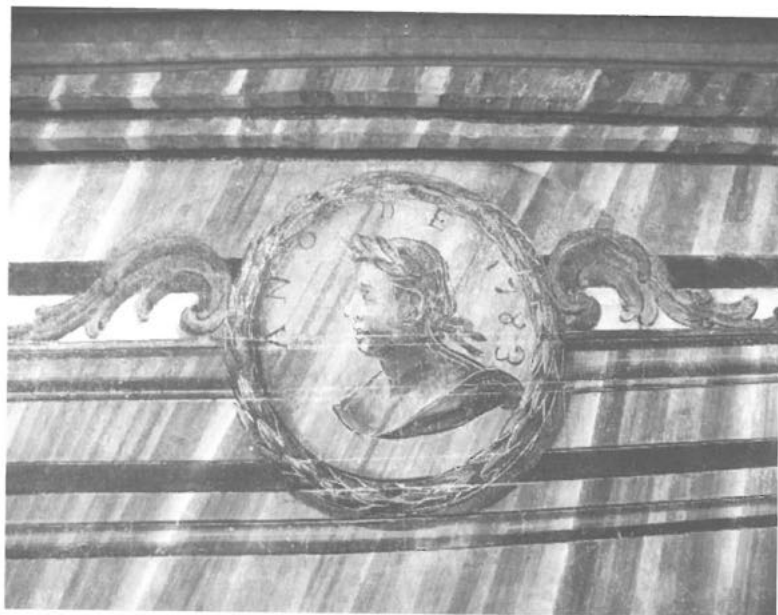
El segundo tipo popular asume con destreza la lección extraída del primero. Haciendo acopio de ingenio intentará reconducir la irregularidad del paramento mediante este recurso. Quizás pierda en destreza el diseño, pero gana fuerza gracias a la brillantez del uso del color y los contrastes de regularización ornamental frente a una arquitectura que se muestra anclada en los estereotipos de la tradición constructiva mudéjar.

Inicialmente, el tratamiento del muro se aprecia como una gran unidad, es decir, la apariencia textural predominante del paramento mediante el uso del ladrillo, bloques de piedra a escuadra, etc. A esto se une en la mayoría de los casos dos grandes modos de cierre de fachada, bien el paramento liso de ladrillo hasta la mediación del siglo XVIII, o bien la columna y la pilastra, a partir de esa fecha, que constituyen los márgenes para el desarrollo narrativo o disposición de diferentes repertorios ornamentales de apariencia real.

En definitiva, la breve lectura de estas dos ciudades muestra en un momento determinado la necesidad de explorar otros recursos del lenguaje decorativo para llegar a una ficción ornamental que tiene como base común el deseo de propaganda y trascender a una realidad urbana, que en la ciudad de Roma encontramos una moda transitoria muy en boga en la Europa del cuatrocientos y del quinientos<sup>22</sup>; y en la ciudad de Málaga esa contundente realidad se postula como una gran renovadora de la edificación del setecientos, mezcla de antigüedad e influenciada por la escenografía casi omnipresente de la fiesta barroca, al mismo tiempo que la ciudad vive uno de sus momentos de mayor esplendor económico.

---

<sup>22</sup> No queremos dar una visión restrictiva de esta manifestación refiriéndonos sólo a Roma, por lo que no podemos dejar de mencionar las espléndidas decoraciones externas existentes en el resto de Italia, la Europa central y del norte.



2. Detalle de la fachada de la C/ Fresca. Málaga.

### **La memoria encontrada: la recuperación de la ciudad pintada**

En el juego inicial de palabras que dan título a esta tesis doctoral, memoria y olvido, ambas configuran una idea esencial del entendimiento urbano como vehículo esencial de la memoria, y del olvido como proceso que concluye, inexorablemente, en el recuerdo de la sociedad sobre una parte o la totalidad de su historia, testimonio crucial de la existencia de una comunidad determinada y su capacidad para producir objetos que la sociedad actual eleva al valor de cultura. Este encuentro de la sociedad con su memoria, y el reconocimiento del pasado gracias al ejercicio continuo de la educación en el conocimiento concluye en acciones, como la conservación y la restauración, cuyos resultados afianzan a la sociedad en una comprensión mayor de su realidad histórica. Así las cosas, el ser humano mediante su capacidad de seleccionar y decidir sobre el destino de ciertos patrimonios, ha realizado un examen de conciencia apremiando a la identidad, valor en alza hoy día, dejando a un lado intereses diversos, como la especulación, la incomunicación política para desbloquear asuntos que conciernen a todos<sup>23</sup>, etc., un mundo sórdido que escapa a la preservación de la cultura pretérita.

Sin embargo, la acción de recuperar no siempre ha estado guiada por la mano del hombre hábil e inteligente, sino también por el desconocimiento y la

<sup>23</sup> Llámese Museo de Bellas Artes o la Judería de Málaga, aunque finalmente en el primero se ha llegado,

infravaloración. En la medida que hemos logrado educarnos en la diversidad cultural hemos ido apreciando el amplio abanico de objetos y expresiones de la colectividad. La decoración ornamental de fachadas, sobre todo aquellas ligadas al color, graffito, etc., ha tomado en los últimos años caminos diferentes que nos llevan a realidades diversas, unas realidades que no siempre están en consonancia con el pensamiento de las cartas y documentos relacionados con la conservación, sino que se bifurca y entrelaza con otras realidades propias de cada urbe que contiene estas decoraciones, dando lugar a diversos modos de solución, y por ende, reflejan el grado de conocimiento de la ciudad histórica.

De forma sintética, la ciudad de Roma cuenta con un *piano regolatore* que contiene una amplia área de protección identificada con la letra A, en donde se recogen los monumentos, casas, etc., representativos de la ciudad. Del mismo modo, Málaga posee un plan general de ordenación urbana y un plan especial del centro histórico, además de un Plan del Color del Centro Histórico del año 1997. En el primero de los casos la protección está garantizada, que no la conservación adecuada y el deterioro acelerado de algunos de estos inmuebles; mientras que en la segunda no hay garantías absolutas sobre la conservación, pues hasta hace un par de meses se ha continuado esquilmando este patrimonio sin criterio alguno.<sup>24</sup>

La recuperación de la ciudad histórica se ha producido en ambas ciudades gracias a la reflexión, estudio y análisis de estas *superficies de sacrificio*. Con este término se hace referencia a la vulnerabilidad de este patrimonio provocado tanto por la acción del hombre, como por la degradación ambiental. En Italia la continua celebración de cursos, congresos y otros eventos pone de manifiesto el pulso sobre este patrimonio especial a la hora de adoptar criterios en el amplio espectro de las acciones que comprenden la tutela de los bienes culturales,<sup>25</sup> a diferencia de España que se ha reunido pocas veces en mesas de trabajo de ámbito nacional, aunque sí lo ha hecho a escala autonómica, la mayoría de las veces con temas restringidos a la pintu-

---

al parecer, a una solución satisfactoria, y en pocos años podremos disfrutar nuevamente de este espacio museístico.

<sup>24</sup> Por desgracia, no suele haber una mano inocente cuando se provocan estos desaciertos, como ha sucedido durante el mes de agosto de 2002 en la calle del Viento (Málaga).

<sup>25</sup> Dada la extensa bibliografía existente queremos resaltar, entre otros: ROTONDI TERMINIELLO G; SIMONETTI, F.: *Facciate Dipinte. Conservazione e restauro*. Atti del convegno di studi, Genova, 15 – 17 aprile 1982. Genova Sagep Editrice, 19884. RAIMONDO, C.: *I piani del colore: manuale per la regolamentazione cromatica ambientale*. Rimini, Maggioli Editori, 1987. LANGE, B.: *I colori di Roma: spazi urbani e facciate dal Rinascimento oggi*. Roma, Edizioni d'Europa, 1993. CARBONARA, G; GASPAROLI, P.: *Superficie intonacate e colore: un programma di ricerca*. Tema n. 3, 1993. BELLAFFIORE, G.: Sulla questione del colore nei centri storici. *Ananke: cultura, storia e tecniche della conservazione*, n. 2, 1993.



ra mural en áreas muy significativas, a los problemas de restauración, materiales idóneos para la intervención,<sup>26</sup> lo cual cierra bastante la participación de otros profesionales que no pertenezcan a la restauración, y excluye otros temas de índole histórico artística como el papel de los gremios, las influencias y conexiones con otras geografías.

---

<sup>26</sup> GÁRATE ROJAS, I.: *Artes de la cal*. Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid, 1993. GALLEGO ROCA, J. F.: *Revestimiento y color en la arquitectura: conservación y restauración. Ponencias presentadas en el curso de restauración arquitectónica, Granada, 25 – 27 de marzo 1993*. Granada, Universidad de Granada, 1996. GARCÍA, A; LLOPIS, J; MASI, J.V.; TORRES, A.; VILLAPLANA, R.: *El color del centro histórico: arquitectura histórica y color en el Barrio del Carmen de Valencia*. Trascos, 1995. CASADEVALL SIERRA, J.: *Estudio del color del centro histórico de Málaga*. Ayuntamiento de Málaga, 1997. Además de lo anterior, habría que señalar la formación continua que realizan diferentes centros de investigación e instituciones en España.





# MONASTERIOS Y CONVENTOS EN ESPAÑA COMO ESPACIOS MUSEÍSTICOS

TERESA BLANCO BASCUAS  
*Universidad de Zaragoza*

## Presentación

La investigación que voy a presentar constituye el objeto de mi tesis doctoral, que lleva por título *Monasterios y conventos en España como espacios museísticos*. Dirigida por los doctores Elena Barlés Báguena y Jesús Pedro Lorente Lorente –ambos profesores titulares de Historia del Arte– se está llevando a cabo gracias a una Beca de Formación de Profesorado Universitario que me fue concedida en el año 2001 por el Ministerio de Educación y Ciencia y que se encuentra adscrita al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

Se pretenden analizar los criterios de restauración, rehabilitación, conservación, renovación y gestión aplicados en los museos españoles que se ubican en antiguos conjuntos monásticos o conventuales, incidiendo en los aspectos de concepción, adecuación y montaje museográficos, con el fin de valorar, a la luz de los casos contemplados, cual ha sido el resultado de la singular unión entre estos edificios históricos y la nueva función que se les ha otorgado.

## 1. Delimitación

El primer problema que surgió a la hora de abordar el tema fue la delimitación del objeto de estudio, dado que, en una primera aproximación, se localizaron unos ciento cincuenta monasterios o conventos en España que de una u otra forma se relacionaban con el mundo de los museos.

El elevado número de ejemplos encontrados y su variada naturaleza hizo que se estimara conveniente establecer ciertas pautas que permitieran concretar la investigación. El principal criterio elegido fue el

de la envergadura museológica y museográfica, centrando la atención en el estudio de aquellos casos que más se aproximaban a la definición de museo dada por el ICOM. De este modo, el campo de acción se restringió a aquellos monasterios o conventos desprovistos de su función original y refuncionalizados **íntegramente** como museo o como parte, ampliación o subse de una institución museística.

También hay que señalar que se presta un tratamiento específico a los museos de arte contemporáneo, por el especial interés que revisita la conjunción entre vanguardia y espacio monacal: El Centre d'Art Santa Mónica, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, el Museo de Arte Contemporáneo de Garachico en Tenerife, el Museo de Arte Jaime Morera en Lérida, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, el Museo de León o el antiguo Museo Aragonés de Arte Contemporáneo en el Monasterio de Veruela (Zaragoza) son algunos de ellos.

## 2. Contextualización

El hábito de reutilizar edificios históricos para albergar museos ha existido desde el origen más remoto de la institución. Y como fenómeno histórico se ve afectado por distintos acontecimientos culturales a lo largo del tiempo, de los cuales quiero destacar dos, especialmente relevantes: Por una parte, las *desamortizaciones* del siglo XIX, a partir de las cuales se intensifica el reaprovechamiento de monasterios y conventos como museos; y por otra, la *revolución museológica de la segunda mitad del siglo XX*, donde se comienza a plantear la necesidad de compatibilizar el respeto a los valores históricos y estéticos de los viejos edificios –y sus contenidos– con un programa museológico eficaz y moderno, acometiendo proyectos especializados mucho más coherentes.

Estos dos puntos, junto con las principales teorías de Restauración y Patrimonio, son determinantes para entender la evolución de la ubicación de museos en monasterios, y –principalmente el último– convierten la unión entre museo y monumento en un trabajo arduo y complicado, que ha de atender a múltiples factores.

## 3. Justificación

### 3.1. El carácter inédito del tema

La polémica sobre la oportunidad o no de reconvertir el Patrimonio se debate desde hace años: muchos son, por ejemplo, los autores que han centrado sus investigaciones en la teoría y el análisis



de la arqueología industrial adaptada a usos museísticos. Sin embargo, los estudios acerca de la funcionalidad de los monasterios como museos son prácticamente inexistentes y en la mayoría de las ocasiones se reducen a informes episódicos de ejemplos muy concretos, por lo cual esperamos contribuir con nuestra tesis a distinguir criterios y tendencias y establecer una serie de pautas sobre las cuales asentar futuras intervenciones.

### **3.2. El interés del mismo**

Pero no solo el carácter inédito del tema justifica su estudio; también la certeza de abordar una cuestión indispensable para el conocimiento de la Museología contemporánea. El interés del fenómeno que pretendemos investigar se apoya fundamentalmente en tres premisas:

#### **3.2.1. El reto museográfico**

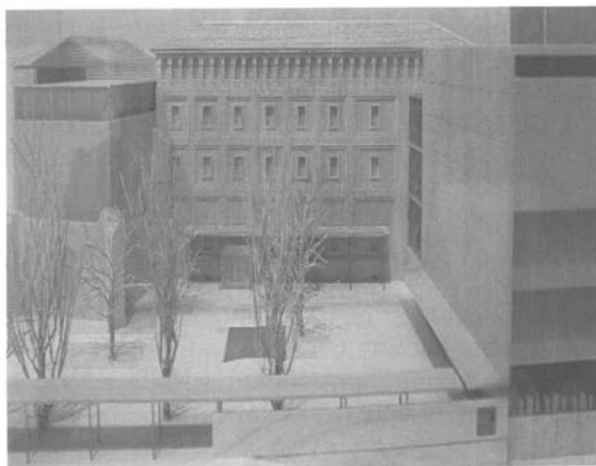
Las obras de refuncionalización de un monasterio como museo constituyen un reto para todas las ciencias implicadas en el proceso. La conjunción en un mismo proyecto de intereses y objetivos tan dispares –respeto al monumento y refuncionalización del edificio; restauración y construcción de nueva planta; conservación del edificio y museografía– obliga a desarrollar al máximo los recursos propios de cada disciplina.

El programa museológico se ve afectado desde el principio por la firme presencia del contenedor al cual se debe adaptar o imponer según lo requiera la situación. De la destreza e ingenio del equipo del museo y del adecuado uso de las herramientas museográficas dependerá el éxito y la eficacia del proyecto museográfico.

#### **3.2.2. La estructura arquitectónica y simbólica de los conjuntos monásticos y conventuales**

Otra de las razones de la elección del tema viene dada por dos de las características más particulares de monasterios y conventos: por un lado, la estructura modular de la arquitectura, dificultad innegable desde el punto de vista museográfico que sin embargo a menudo se supera con creces; y por otro lado, la marcada simbología del contexto cenobítico como lugar de difusión cultural.

La estrecha relación que existe entre arquitectura y vida monástica se refleja en los diversos prototipos estructurales de los monasterios, derivados de las características de las órdenes religiosas a las que pertenecen y de las diferencias entre los dos grandes períodos de construcción monástica y conventual: la edad medieval y la moderna. Esta multiplicidad orgánica incrementa la variabilidad de resultados y aplicaciones en la adecuación a museo de cada caso concreto.



1. Museo Patio Herreriano (Monasterio de San Benito, Valladolid).

Por otro lado, la biografía constructiva de los monasterios, habitualmente cuajada de drásticos cambios de uso, enriquece el significado del monumento actual en una serie de estratos que hablan de la historia del entorno. Con la adecuación a museo, el monumento sigue siendo parte de la historia de la comunidad, y quien sabe, si puente de comunicación entre los nuevos contenidos museísticos y sus vecinos de siempre.

### 3.2.3. El cambio conceptual del espacio

Esfera de retiro en su origen, el espacio monacal con el nuevo uso es sometido a una mudanza en su concepto. Frente a la privacidad y el recogimiento buscados primitivamente, el espacio se abre, transformándose en escenario de la vida social, de la publicidad representativa institucional, incluso en fuente de inspiración para instalaciones y proyectos de artistas del arte actual.

Con el cambio de uso, los conceptos de *privado* y *público* se desajustan para ordenarse de nuevo bajo parámetros muy diferentes a los originales. Ahora el museo es un edificio *público*, las colecciones son *públicas* y el ambiente se desarrolla en torno a las relaciones *públicas*; incluso hay espacios *semipúblicos*, como los almacenes visitables o los espacios de investigación.

### 3.3. La utilidad de la investigación en las futuras actuaciones

Presumiblemente, las conclusiones de esta investigación podrán servir de base en futuras actuaciones de conversión de monasterios o



conventos en museos. El trabajo recopilará experiencias llevadas a cabo y planteará posibles fórmulas y claves fundamentales para llevar a buen término iniciativas, bien de carácter público o privado, que persigan similares fines que los casos de museos-monasterios estudiados.

#### **4. Objetivos**

Con nuestra investigación intentaremos alcanzar los siguientes objetivos:

##### **4.1. Objetivos de carácter analítico**

Analizar pormenorizadamente los métodos de restauración, rehabilitación, conservación, renovación y gestión, incidiendo en los aspectos de concepción, adecuación y montaje museográficos de cada uno los museos españoles, ubicados en antiguos conjuntos monásticos, que se correspondan con los criterios definidos anteriormente.

Especificar en cada caso las ventajas e inconvenientes que presentan los antiguos conjuntos monásticos y conventuales para adecuarlos a la nueva función.

Especificar en cada caso las ventajas e inconvenientes que presenta la función de museo en la perdurabilidad del monasterio o convento.

Especificar en cada caso las actuaciones que los responsables de estos museos han llevado a cabo para aprovechar al máximo las posibilidades que brinda el conjunto monástico y conventual o para subsanar sus inconvenientes.

Comparar los casos españoles entre sí, señalando las relaciones que, en su caso, se han producido. Comparar las experiencias españolas con las de otros países y averiguar si ha habido influencias.

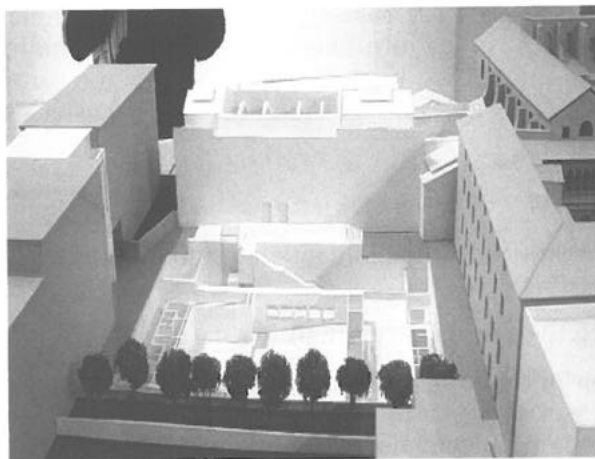
Analizar las interrelaciones existentes entre el cenobio-museo y la naturaleza de los objetos expuestos. Estudiar los proyectos que algunos artistas del arte actual han realizado ex-profeso para museos ubicados en monasterios.

Observar las coincidencias que se dan en el uso de determinadas estancias para idénticas funciones dentro del museo.

##### **4.2. Objetivos de carácter valorativo**

###### **4.2.1. Grado de simbiosis**

Averiguar la medida de compenetración y el grado de simbiosis que se da entre dos situaciones –musealización y conservación del edificio– muchas veces opuestas en forma, función y concepto.



2. Museo del Siglo XIX (Convento del Carmen, Valencia). Ambas maquetas fueron presentadas en ARCO 2002.

Comprobar si es posible conciliar pasado y presente y en qué medida la organización de un nuevo espacio –museal– en el interior de otro preexistente puede ser acicate u obstáculo para la comprensión y respeto del edificio histórico, por un lado, y de la institución museística por otro. O por el contrario, si con tales actuaciones se corre el riesgo de dañar, e incluso arruinar, la integridad tanto del monumento como de la colección.

Determinar los principales obstáculos y ventajas con los que se encuentran museólogo y arquitecto a la hora de definir sus respectivos proyectos de musealización y restauración del edificio.

Evaluar la idoneidad de las soluciones adoptadas en cada actuación museológica, así como su trascendencia y resultados.

Averiguar, en relación con los proyectos artísticos actuales para museos-monasterio, en qué medida el autor se ha visto influenciado por el carácter especial del museo y si ha reflexionado acerca del monumento, del paso del tiempo o del cambio de uso del mismo.

#### **4.2.2. Efectividad de la tipología**

Analizar si, contrariamente a lo que parece, es posible conseguir una efectividad substancial en la adaptación de las tipologías monásticas como museo

Valorar la capacidad de respuesta del museo-monasterio a las exigencias del museo moderno y las necesidades actuales del público visitante.



Determinar qué tipologías monásticas han resultado ser más adecuadas a la hora del planteamiento museográfico.

#### **4.2.3. Rentabilidad social**

Observar el impacto del cambio de función en el contexto actual del inmueble, comprobando su vinculación con las condiciones de la sociedad que generó el monasterio y con la sociedad actual generadora del museo.

Averiguar qué tipo de mejoras favorece la conjunción de museo y monasterio en el acercamiento de la colección y de la difusión cultural a la sociedad.

Analizar en qué medida un monumento tradicional, que forma parte de la identidad de la comunidad puede llegar a ser un puente de comunicación, una fórmula de diálogo entre el arte y los ciudadanos.

#### **4.2.4. Cambio en la estructura conceptual del espacio**

Reflexionar acerca del cambio conceptual en el espacio del monasterio o convento al convertirse en museo.

Observar cómo se resuelve en cada caso el paso de espacio privado a público.

Analizar el espacio del museo-monasterio y la mutación funcional como fuente de inspiración a artistas.

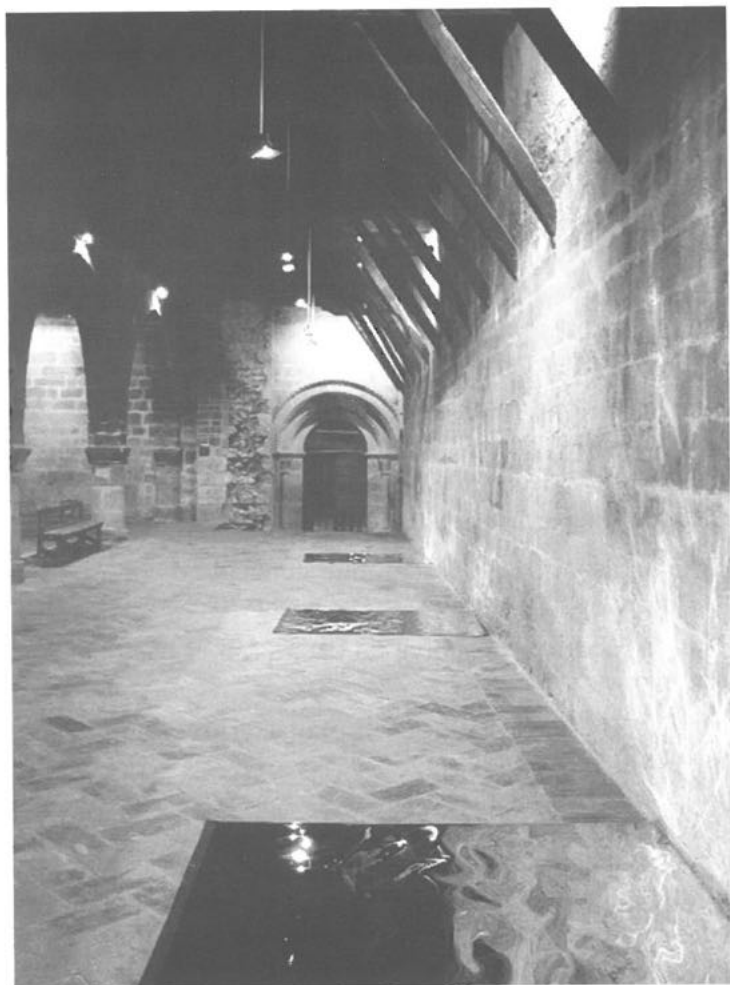
### **5. Metodología**

#### **5.1. Búsqueda, recopilación y análisis de fuentes bibliográficas y documentales**

El desarrollo de esta investigación, condicionado por el carácter interdisciplinar del tema, arranca de la búsqueda, recopilación y análisis de fuentes bibliográficas y documentales.

En cuanto a la bibliografía se estudian obras de temas muy variados referentes tanto al mundo de la museología, museografía, rehabilitación y sociología, como las relativas al campo de la arquitectura monástica y conventual. No solo se consultan libros generales y monografías, revistas especializadas y las actas de jornadas, cursos y congresos sino también la prensa diaria, los foros electrónicos de noticias e Internet.

En cuanto a las fuentes, se contemplan igualmente aquellos documentos legales o administrativos que reflejan algún aspecto de la trayectoria del edificio desde monasterio a museo, tales como informes,



3. Cilla del Monasterio de Veruela (Zaragoza). Exposición de arte actual “*Cambio Constante II*” (agosto-septiembre de 2002).

proyectos y planes arquitectónicos y urbanísticos, programas museológicos, órdenes o decretos.

### 5.2. Primera aproximación: encuesta<sup>1</sup>

Debido al volumen de ejemplos localizados y a su dispersión geográfica, el primer acercamiento se ha realizado a través de cartas y

---

<sup>1</sup> Agradezco la colaboración de todos los museos implicados, siendo los siguientes los que han respondido por el momento: Museo Etnológico de Fuensanta (Albacete); Centre d'Art Santa Mónica;



de una encuesta, enviadas a cada uno de los museos ubicados en monasterios o conventos, en dos tandas de ochenta y setenta envíos, respectivamente. Se elaboró un cuestionario de diez fichas relativas a los *Datos Generales del Museo*; *Historia y Evolución del Monumento*; *Adecuación a Museo (Restauración)*; *El Proyecto Museográfico*; *Instalaciones*; *El Sistema Expositivo (Tipología y Montaje)*; *Conservación*; *Régimen Jurídico y Administrativo*; *Organización Interna*; y *Difusión e Investigación*.

El objetivo de la encuesta es conocer el estado de la cuestión en el ámbito español, establecer clasificaciones según la envergadura museológica de cada ejemplo y determinar los casos que se estudiarán monográficamente.

Todavía se están recibiendo respuestas y, probablemente, se deberán enviar en algunos casos cartas-recordatorio para aquellos museos que no contesten. Sin embargo, los datos obtenidos por el momento permiten sacar algunas conclusiones provisionales y vislumbrar los resultados que se obtendrán al final del proceso. Algunos de los museos han adjuntado al cuestionario catálogos, publicaciones, informes y/o fotocopias de planos, documentos que están siendo de gran ayuda para complementar la información obtenida por medio de la encuesta.

Todos los datos se están informatizando en base de datos, lo que permite una mayor facilidad a la hora de manejar y comparar la información.

### 5.3. Estudio directo del museo-monasterio

Dadas las características del presente estudio, se incide especialmente en el contacto directo con el museo-monasterio, que se lleva a cabo en varias fases: el primer paso es el análisis de planos históricos y actuales, fotografías y descripciones; el segundo paso implica el estu-

---

Museo de Montserrat (Barcelona); Museo Etnográfico Andino-Amazónico (Barcelona); Museo Arqueológico y Comarcal de la Plana Baixa (Burriana, Castellón); Museo-Monasterio de San Pedro de Cardeña (Castrillo del Val, Burgos); Museo Arqueológico Municipal de Puente Genil (Córdoba); Museo Internacional de Electrografía de Cuenca; Museo del Castillo de Peralada (Gerona); Museo de León; Museo de Arquitectura y Museo de Pintura de El Escorial (Madrid); Museo de Menorca (Mahón); Museo de Arte Sacro de Málaga; Museo de Tulebras (Navarra); Museo Etnológico de Navarra "Julio Caro Baroja" (Ayegui, Navarra); Colección de Prehistoria y Arqueología de Alba de Tormes (Salamanca); Museo Diocesano "Regina Coeli" (Santillana del Mar, Santander); Museo del Monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela); Museo do Pobo Galego (Santiago de Compostela); Museo de San Telmo (San Sebastián); Museo-Monasterio de San Antonio el Real (Segovia); Museo de Bellas Artes de Sevilla; Museo del Real Monasterio de Poblet (Tarragona); Museo de Artesanía Iberoamericana de La Orotava (Tenerife); Museo de Arte Contemporáneo de Garachico (Tenerife); Museo del Monasterio de Sancti Spiritus (Toro, Zamora).

dio *in situ* del edificio y del montaje museográfico; el tercer y último paso corresponde a los encuentros y entrevistas con los artífices de la transformación: arquitectos, restauradores, conservadores, historiadores y otros profesionales especializados que hayan formado parte del equipo de trabajo.

#### **5.4. Redacción del trabajo**

Tras un estado de la cuestión general, catalogando todos aquellos monasterios españoles que han sido convertidos en museo, se procederá a examinar monográficamente los ejemplos más interesantes. Dicho estudio pormenorizado nos permitirá llevar a cabo un estudio general o valoración comparativa de las soluciones adoptadas en cada caso, y, aunque evitando tipificar en exceso los resultados, encuadrarlas dentro de las diferentes corrientes museológicas y de restauración. Con el fin de otorgar mayor rigor y solidez a nuestra investigación se prevé, en un futuro, un repaso a las intervenciones más destacadas en el ámbito europeo y mundial. Acompañarán al texto (estado de la cuestión, monografías y estudio general) los apéndices fotográficos, planimétricos y documentales pertinentes.



## LA PLAZA VÁZQUEZ DE MOLINA DE ÚBEDA EN EL SIGLO XVI

M<sup>a</sup> DE LOS ÁNGELES BORDÉS POVEDA  
*Universidad de Granada*

A la hora de afrontar este trabajo, existía una idea fundamental, la de establecer que la Plaza Vázquez de Molina no era un espacio al uso, como el resto de los existentes en la ciudad, sino que tenía un algo especial y que, por supuesto, no era sólo un contenedor de edificios, sino que tenía su propia vida. Para ello, comenzamos por un análisis del espacio, de lo que se sabía de ella a través de la Historia, y continuamos estudiando las funciones que pudo haber tenido.

Se ubica la plaza en la zona más antigua de la ciudad, allí donde se han encontrado los vestigios arqueológicos de los primeros pueblos que vinieron a morar estas tierras. Hasta el siglo XVI había sido un espacio vacío, sin ninguna función conocida, y no será hasta que se produzca el derribo de la muralla del Alcázar en 1507, por orden de la reina Juana, cuando comience a dársele una utilidad. Pero sin duda, el punto fundamental y también el más dificultoso ha sido establecer las diferencias respecto a la plaza pública de mercado, puesto que el Llano de Santa María no nació con esa intención. A pesar de eso, las actividades que se llevaron a cabo en ella en algunos momentos de su historia, hacen que se asemeje más a este tipo de plazas.

En ella tuvieron lugar transacciones económicas: mercados, ferias, etc.<sup>1</sup> Y también hubo celebraciones religiosas, como la del Corpus Christi o las procesiones del Santísimo Sacramento, que partían de la Sacra Capilla.

La nueva plaza creada en el XVI venía a solventar problemas de espacio, ya que la vecina Plaza del Mercado, que hasta ese momento se había encargado perfectamente de representar el papel de mercado público, lugar de reunión del Concejo, espacio para ajusticiamientos, espectáculos e incluso se revestía de solemnidad para acoger la Santa Misa en las fiestas de guardar, se

---

<sup>1</sup> De ello encontramos noticias en la literatura del momento. Así por ejemplo, en el libro de Vicente Espinel *Vida del escudero Marcos de Obregón* aparece una descripción de la plaza en la que se narra que se realizaban mercados y que existían también establecimientos destinados a animales. ESPINEL, Vicente: *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Zaragoza, Editorial Ebro, 1976, págs. 127-129.



había quedado pequeña. Contradiendo lo que ocurrió generalmente en otras localidades, la ciudad intramuros creció y ante las nuevas necesidades se hizo precisa la localización de un nuevo foco capaz de aliviar la falta de espacio. Por esto, se recurre al Llano del Salvador, que comenzó a urbanizarse en 1536, no sólo por ser un nuevo y más amplio lugar, sino por la proximidad con la otra plaza, lo que posibilitaba una buena cohabitabilidad entre ambas, sin necesidad de que la una eclipsase a la otra, puesto que cada una definiría sus funciones.

De este modo, la vecina Plaza del Mercado mantendría su preponderancia en cuanto a lugar de mercado, como su propio nombre indica, e incluso ganaría en importancia al ubicarse en ella la sede del Concejo a principios del siglo XVI, cuando el pueblo de Úbeda siente la necesidad de levantar una Casa de Cabildo, donde vayan a reunirse los regidores de la ciudad y desde donde se imparta Justicia. En ese momento, y con la construcción del nuevo ayuntamiento, se abrirá un nuevo espacio, la Plaza de Abajo; un lugar adecuado para él y también con una función pública. Por lo tanto, ¿qué necesidad tenía la Plaza Vázquez de Molina de representar un papel que ya encarnaban otros dos ámbitos cercanos? Ya no era necesario, podría continuar siendo un “apoyo logístico” en caso de necesidad, pero tenía que ubicarse y encontrar su propio significado. Así pues, echando la vista atrás, viendo lo que había sido desde antiguo y teniendo en cuenta la distinción de sus habitantes, no quedaba otra que sentirse lugar elegido por los nobles ubetenses para enseñar al mundo sus pretensiones.

Úbeda entendía que aquel espacio era público. Y esta opinión fue defendida con uñas y dientes por el personero, Bartolomé Gil, que emprendió no sé cuántas querellas contra el Cabildo Ciudad, para evitar que en suelo público se levantara un edificio concejil, que venía a reducir los poderes del pueblo. Este hombre se dirigió en repetidas ocasiones a la Real Chancillería granadina para pedir que se impidiera este agravio, este ultraje contra la ciudad, pero a pesar de sus esfuerzos nada pudo hacerse y al final tuvo que presenciar desolado cómo su trabajo había resultado en vano y el Concejo se había salido con la suya. Argumentaba el personero:

*“... que estando proybido por derecho antiguo y leyes... que las plaças publicas y otros lugares publicos no se ocupen ni hedifiquen sino que se conserven para el uso publico de los vecinos y moradores del tal lugar es ansi que en la plaça publica y rrua de la dha. çibdad de uveda en çierta parte della hasta llegar al rraastro y a la puerta behuz las partes contrarias de pocos dias a esta parte an dado e rrepartido muchos solares a vezinos de la dha çibdad con çierto cargo e tributo sin tener para ello liçencia ni facultad... con los cuales ocupan mucha parte de la dicha plaça y rrua e ynpiden el trato y comerçio de los vezinos e forasteros que vienen a vender sus mercadurias en ella porque no queda sitio... y demas desto junto a la puerta del alcaçar viejo que fue mandado derrocar y se derroco por mandado de los rreyes catolicos por rrazon de los vandos y parçialidades que en la dha. ciudad avia*



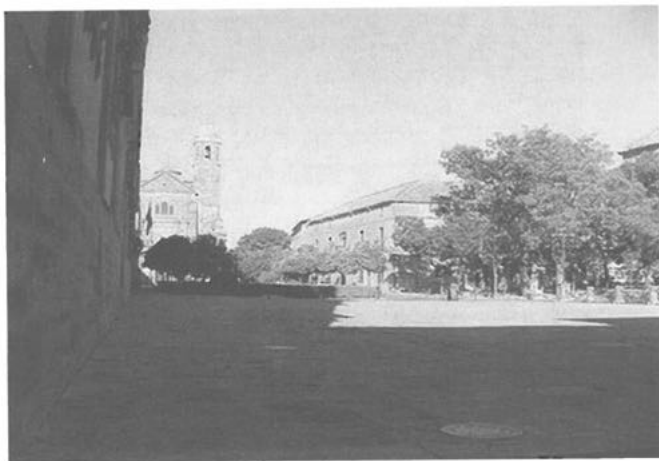
1. Vista aérea de la Plaza Vázquez de Molina.

*agora nuevamente la dha. çibdad a empeçado a hazer e edificar una casa de posito para el pan... y dado y rrepartido çiertos solares del dho. alçaçar que en efecto es bolvello a çercar..."*<sup>2</sup>

El edificio, que arquitectónicamente no tenía ninguna entidad, quedó ubicado en mitad de la plaza, como desafiando a las nobles construcciones que arropaban al verdadero protagonista de este entorno, la Sacra Capilla del Salvador del Mundo. Ahí es donde realmente reside la importancia de esta plaza, puesto que su significado emana directamente de este templo-panteón.

Son muchos los ejemplos de plazas de nueva creación o de transformación que se conocen de la Edad Moderna, puesto que, según los ideales del Renacimiento, cada palacio o cada casa solariega debía contar con un espacio que antecediera al ámbito de la vivienda, para conferirle así personalidad, aportarle un rasgo distintivo. Por eso en la propia Úbeda se abrieron infinidad de pequeñas placitas en cada lugar donde se erigía un nuevo palacio, la de Anguís Medinilla, la de don Alonso de la Cueva, la del Marqués de Contadero, etc. Sin embargo, esta de Vázquez de Molina tenía una entidad distinta. En ella había palacios, y además muy importantes, pero había un edificio que destacaba sobre los demás, la ya mencionada Capilla del Salvador. La existencia de un templo en este entorno hace pensar que la función a desempeñar por la plaza debía estar relacionada con lo religioso, debía funcionar como lugar de aproximación a la Casa de Dios, pero nada más lejos de la realidad.

<sup>2</sup> MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda renacentista*, Madrid, Electa, 1993, pág. 89



2. Vista de la Sacra Capilla del Salvador desde el Palacio de las Cadenas.

Cierto es que El Salvador es un templo consagrado y dedicado a Cristo, al Salvador del Mundo, nada menos. Pero ya existía una iglesia en el Llano, la Colegial de Santa María, por lo tanto, no había necesidad alguna de erigir otra en un lugar tan próximo, máxime si tenemos en cuenta que a escasos metros, en la citada Plaza del Mercado, se encontraba – y aún se encuentra – la iglesia de San Pablo, la segunda de la ciudad en importancia. De este modo, habría que buscar la verdadera intención del promotor de la capilla. El fundador de esta obra, Don Francisco de los Cobos, pretendía marcar las diferencias respecto al resto de sus conciudadanos, es más, yo diría que respecto al resto de la sociedad de su tiempo. Mientras las personas ilustres de su época se levantaban capillas dependientes de templos mayores, el secretario real rompió con la norma y decidió fundar una capilla exenta e independiente, lo que hasta ahora casi había sido privilegio real, eligiendo para ello un terreno cercano a su palacio e identificable con su linaje.

Como se dijo al principio de este texto, la clase noble de la ciudad de Úbeda había elegido este espacio para asentarse y ello atendiendo, tal vez, a antiguas tradiciones. Desde la Edad Media, el Alcázar había estado dominado por clases nobiliarias que se vieron enfrentadas durante largo tiempo. Primero Traperas y Arandas, y después Molinas y Cuevas. Los Molinas dominaban el Alcázar y se atrincheraban allí cada vez que había problemas, hasta que los Reyes Católicos, hartos de estos desafueros, deciden el derribo de la muralla; orden que se lleva a cabo en tiempos de su hija Juana. De ello da noticias el investigador local Miguel Ruiz Prieto:



3. Palacio de Juan Vázquez de Molina.

*“...el Concejo acudió a la reina Juana pidiendo el sitio y materiales, y por su real carta de 15 de noviembre de 1507, concedió a la ciudad la piedra, madera, ladrillo y demás materiales de las torres y murallas que se habían derribado, así como los solares, y que se vendiesen en almoneda, y con su importe se comprase una renta para los propios de la ciudad. El derribo alcanzó desde la Torre de Ibiut hasta el postigo del Alcázar, que era toda la parte que había entre dicha fortaleza y la ciudad.”*<sup>3</sup>

Ante esto, los Molina abandonan su tradicional espacio, pero una vez que el Comendador, un Molina, comienza la construcción de su capilla ven de nuevo la posibilidad de recuperar lo que había sido suyo durante tanto tiempo. De este modo, Juan Vázquez de Molina comienza a levantar su palacio y el regidor Rodrigo de Orozco, también de la estirpe de los Molina, lo hace igualmente, aunque el primero no llegó a habitarlo y el segundo ni siquiera lo concluyó.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> RUIZ PRIETO, Miguel: *Historia de Úbeda*, Úbeda, Asociación “Pablo de Olavide-Úbeda” (1982), pág. 180.

<sup>4</sup> En recientes hallazgos se ha encontrado lo que debió ser el palacio de don Rodrigo de Orozco. Casi nada queda de él puesto que no se llegó a concluir. Sin embargo, las catas realizadas han arrojado interesantísimos datos, no sólo en cuanto al edificio, sino también en lo referente a la disposición de la plaza en su lado sur. Parece quedar demostrado que esta casa no se encontraba en línea con el Pósito, como siempre se ha pensado, sino que, por el contrario, se alineaba con la Torre del Tesorero, lo que indica que el citado Pósito se ubicaba en mitad del Llano, invadiendo el espacio y rompiendo con la estética del lugar. De ahí las acaloradas protestas del personero.



4. Portada principal del Salvador.

Sin embargo, aun con estas circunstancias, ambos nos sirven para entender el carácter civil-nobiliario de esta plaza.

Pero retomando el tema de la Sacra Capilla y de su significado hay que destacar un concepto fundamental, muy relacionado con este momento y con don Francisco: *Humanismo*. Siguiendo los principios humanistas, Cobos concibe en su mente un gran proyecto, crear un gran complejo cultural, en el que tenían cabida un centro universitario, un Estudio General, una biblioteca, además de su palacio y de su capilla funeraria. Desgraciadamente, este proyecto no llegó a materializarse, en parte por la proximidad con Baeza que ya contaba con universidad y también por la muerte del Comendador, que ni siquiera vio concluido su mausoleo. Sin embargo, a pesar de ello, gracias a su iniciativa, hoy podemos contemplar uno de los espacios más destacados del Renacimiento andaluz y español. La Sacra Capilla se levanta señorial en uno de sus extremos, controlando la vida del resto de la plaza, rigiendo su destino. Se erige allí, representando una dualidad que recoge el testigo de la Antigüedad. Esta dualidad es la que representa la relación entre los conceptos *Muerte* y *Fama*, siendo ésta la que da el verdadero significado al edificio y, por extensión, a toda la plaza, puesto que casi todas las construcciones que cohabitan en este espacio vienen a representar el mismo papel: **perpetuar** la memoria de un personaje ilustre a lo largo del tiempo.

Esta dualidad *Muerte* / *Fama*, que recoge, como ya hemos dicho, el testigo de la Antigüedad más clásica, es la que marca la diferencia de esta plaza respecto a otras, puesto que si normalmente en las que hay un templo el significado y la función religiosa de éste son los protagonistas, en Úbeda, el caso es diferente, porque sí hay un templo con características cristianas,



5. Colegial de Santa María de los Reales Alcázares.

pero con sentido civil. Es una fundación privada, de un caballero hidalgo, que ha decidido levantarse un lugar de enterramiento, algo que por otro lado no es nada novedoso, ya que era costumbre desde antiguo. Lo que es verdaderamente significativo es que se trata de un ejemplo de arquitectura funeraria exenta, algo fuera de lo común, haciéndose necesario de nuevo recurrir a la Antigüedad para entender su importancia. Existe, en el hecho de haber decidido levantar una capilla exenta, un deseo de protagonismo, que entronca directamente con esos principios humanistas, antes mencionados, en los que no sólo se apoyaba el desarrollo de la cultura, sino en el que se reivindicaba que el verdadero protagonista de la vida en la Edad Moderna ya no era la Iglesia, ya no era Dios, sino que el hombre era capaz de regir sus propio destino y el de los demás. De ahí que consideremos que la *Plaza Vázquez de Molina* tiene un carácter eminentemente civil, porque lo que domina en ella no es la adoración a Dios sino el *culto al hombre*.

En todas estas circunstancias tuvo mucho que ver, no sólo la personalidad de Francisco de los Cobos, sino la influencia italiana que seguramente adquirió durante su estancia en el país latino. Estando allí tomó contacto con los grandes centros artísticos del momento e incluso se trajo a España, a su vuelta, a importantes personajes de estos entornos, como Julio Aquiles o Alejandro Mayner, que vinieron a trabajar a su palacio de Valladolid y también a la casa de Úbeda, pasando después a trabajar con el Emperador. Además, invirtió importantes cantidades en la adquisición de numerosas obras de arte, entre ellas, algunas de Tiziano, a las que se sumaron los presentes que hicieron embajadores, nobles,...

Esta relación con lo italiano se hace palpable en la plaza. Analizando las edificaciones, las formas, las perspectivas, vemos las similitudes con otras



7. Piazza del Sordello (Mantua).

tantas plazas latinas, a veces tan llamativas, que pueden hacer confundirse al espectador que las contempla. Son varios los ejemplos – la Piazza del Sordello en Mantua, la dei Martiri de Carpi, la Piazza della Madonna en Loreto, la Matteotti en Greve, la Rosellino en Pienza o la Piazza Ducale de Vigevano – y en cada uno de ellos puede encontrarse algo que se identifique con el Llano de Santa María. O bien la disposición de las edificaciones, o bien la conformación de la plaza, las líneas de fuga, una fachada, en definitiva, una infinidad de pequeños detalles que nos hacen afirmar rotundamente el carácter italianizante de este Llano.

De este modo, las conclusiones primordiales de este trabajo serían:

- La afirmación categórica de que la Plaza Vázquez de Molina es un lugar de carácter civil, dominado por edificaciones cuyo objetivo es la perpetuación en el tiempo y en el espacio de un hombre y un nombre.

- La Plaza Vázquez de Molina no es un mero contenedor de edificios, sino que ambos son un complemento, porque sin la existencia de estas construcciones el Llano del Salvador no tendría sentido, no tendría forma, pero a la vez, sin la plaza, los edificios no tendrían significado, no tendrían relevancia en cuanto a simbolismo, puesto que la gran mayoría de ellos, arquitectónicamente hablando, son dignos de admiración.

- El Llano de Santa María es un espacio novedoso por ser el marco de una arquitectura funeraria exenta, que viene a recoger el testigo de la Antigüedad, de aquellos grandes panteones clásicos, el de Agripa, el de



6. Piazza dei Martiri (Carpi).

Adriano, el Mausoleo de Halicarnaso, lo cual viene a redundar en su carácter renaciente y humanista.

Y para terminar podríamos destacar una frase de Marsilio Ficino, muy esclarecedora y a la que podríamos añadir algo para completarla y encontrar una buena definición sobre la Plaza Vázquez de Molina. Decía este pensador: *“La ciudad no está hecha de piedras sino de hombres”*. Y a esto respondemos: “y el Llano del Salvador no está hecho de edificios sino de simbolismos”.





## **PATRIMONIOS COMPARTIDOS. CONOCIMIENTOS Y TÉCNICAS APLICADAS AL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y URBANO DE LOS SIGLOS XIX Y XX, EN EL MEDITERRÁNEO**

*ANTONIO BRAVO NIETO*

*ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ*

*UNED de Melilla y Universidad de Málaga*

El objetivo de esta comunicación es presentar un proyecto de investigación desarrollado en el marco de la Unión Europea y que dirigido por Mercedes Volait y Romeo Carabelli, desde URBAMA (Centre d'études et de recherches sur l'urbanisation du monde arabe), institución mixta del CNRS francés y de la Universidad de Tours, integra a investigadores de nueve países del Mediterráneo.

Una de las principales características de este proyecto es la capacidad de agrupar a una gran mayoría de países de la cuenca mediterránea que participan mediante diferentes instituciones que son las encargadas de materializar el proyecto en cada uno de sus ámbitos y que tienen la responsabilidad de cumplir los objetivos marcados para cada país, con el fin de integrar, después, todas las aportaciones en un documento común formulado con una metodología a todos asequible.

Por la vertiente norte, europea, participan: Francia (URBAMA y ARVHA (Association pour la Recherche sur la Ville et l'Habitat,)) España (Centro Asociado a la UNED de Melilla, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Cataluña), Italia (Universidad de Ferrara, Fondazione Professione Architetto de la Universidad de Florencia) y Grecia (Institut for Mediterranean Studies). Por la vertiente sur: Siria (Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Lattaquié), Egipto (National Center for Documentation of Cultural and Natural Heritage, General Organisation for Physical Planning), Túnez (Instituto Nacional de Patrimonio, ASM –Asociación de Salvaguarda de la Medina), Argelia (Université Moulud Mammeri de Tizi Ouzou) y Marruecos (Escuela Nacional de Arquitectura de Rabat).

Es la primera vez que se aborda un estudio similar abarcando un área geohistórica de tanta envergadura, siguiendo la línea que el historiador Ferdinand Braudel asumió para sus trabajos de la época moderna.



La realización de las diferentes fases de la investigación está prevista para un periodo comprendido entre los años 2002-2005 y ya se ha trabajado en diferentes aspectos. Los primeros avances y pautas generales fueron abordados en común en una reunión celebrada en marzo de 2002 en la ciudad egipcia de Alejandría, en el espacio incomparable de su nueva biblioteca, por otra parte tremendamente sugestivo en el marco de este proyecto. La segunda reunión se celebró en Florencia y en febrero de 2003. La tercera ha tenido lugar en Rethymon. La reunión final se celebrará en Rabat para

El proyecto parte de la constatación de unas necesidades percibidas en todos los países que abordan hoy día el problema del estudio y conservación de su patrimonio. En este caso se refiere al patrimonio edificado de los siglos XIX y XX, en un arco cronológico aproximadamente entre 1850 y 1950 y se centra fundamentalmente en la arquitectura culta (frente a la arquitectura popular). Ésta representa una parte significativa del paisaje construido en el periodo contemporáneo en las ciudades del norte y del sur del Mediterráneo, describiendo un patrimonio compartido en ambas orillas, en razón de referencias comunes en el plano artístico y técnico. Este hecho también se refuerza por las influencias cruzadas que testimonia, tales como los mestizajes de referencias europeas y tradiciones locales; además, resulta especialmente interesante para la comprensión de la arquitectura y urbanismo europeos porque constituyen la componente externa, como si fuera su reflejo a través de un espejo.

La necesidad de realizar este trabajo se justifica porque este patrimonio, al ser muy reciente, no ha sido suficientemente valorado, aunque ya en los últimos años es objeto de interés, no sólo en el Mediterráneo. La ciudad contemporánea recibe desde hace poco tiempo una atención creciente tanto en trabajos de investigación como de difusión a otros niveles, logrando una mayor sensibilización de la sociedad civil y de las administraciones lo que favorece las actuaciones de tutela y rehabilitación. No obstante el conocimiento de estos aspectos no es todavía el óptimo, por limitado, disperso y poco accesible, lo que frena las posibles soluciones. Evidentemente la situación del patrimonio ha ido cambiando, ya no podemos contentarnos sólo con el mantenimiento del mismo y se ha pasado de una cultura de la conservación a una cultura que, bajo el epígrafe de la solidaridad, ha ido ejerciendo un papel más comprometido, fruto de una mayor sensibilidad y madurez. Por esa razón, el programa pretende llegar al mayor número de instituciones y personas interesadas.

Buscando una mayor lógica a desarrollar en los trabajos, el proyecto se estructura a su vez en seis subproyectos realizados en el ámbito de cada país por las instituciones participantes. En España las instituciones han designado como director del subproyecto 1 a Antonio Bravo (Centro Asociado a la UNED de Melilla), Directora del Subproyecto 2 Rosario Camacho (Universidad de Málaga), habiéndose incorporado también como investigadores María Morente y Eduardo Asenjo. Por parte del Colegio de Arquitectos de Cataluña Antoni Vilanova codirige el subproyecto 2 con la Universidad de



Málaga, y tiene a su cargo el subproyecto 5.

**Subproyecto 1. Repertorio de Conocimientos y Fuentes.** En él se pretende realizar un inventario de las fuentes documentales y bibliografía relativas al conocimiento del patrimonio arquitectónico y urbano de los siglos XIX y XX en todos los países participantes, para exponer el resultado en una base de datos conjunta.

**Subproyecto 2. Inventario de instrumentos y prácticas relativas al patrimonio. Experiencias legales y profesionales aplicadas al sector de la conservación y tutela del patrimonio reciente.** En este marco se pretende una recopilación de los textos legales y las acciones de tutela y conservación del patrimonio arquitectónico en cada uno de los países, así como la bibliografía generada. El conjunto de reflexiones permitirá disponer de un amplio panorama de opciones para la protección y la intervención.

**Subproyecto 3. Difusión y valoración.** Es transversal a todos los trabajos, que pretende valorizar las diferentes temáticas difundiendo los resultados con el fin de facilitar la circulación del conocimiento entre todos los interesados. Por esta razón se realizarán publicaciones de todo tipo y soporte: científicas, resúmenes finales, guías de patrimonio, CD-ROM. El Centro Asociado de la UNED de Melilla participará con una publicación específica de 100 años de arquitectura en diferentes ciudades españolas del Mediterráneo a caballo entre el siglo XIX y el XX, que dirigida por Antonio Bravo integra la participación de expertos en arquitectura y urbanismo de esta etapa y en la que también colaborará la Universidad de Málaga.

**Subproyecto 4. Instrumentos de ayuda a la decisión.** Coordinado por el profesor Ezio Godoli, de la Universidad de Ferrara, este subproyecto examina las posibilidades de nuevos sistemas y herramientas tecnológicas para la gestión del patrimonio, sobre todo de los SIG, y su aplicación para los países de la ribera sur: Egipto, Túnez, Argelia, Siria y Marruecos.

**Subproyecto 5. Elementos clave de la rehabilitación.** Se pretende el análisis de diferentes operaciones de rehabilitación y actuaciones sobre el patrimonio reciente: los problemas constructivos, sus modificaciones, recalificaciones, instituciones implicadas, mecanismos de actuación, con casos concretos y operaciones significativas.

**Subproyecto 6. Final y recomendaciones de trabajo.** Este apartado supone la puesta en común de experiencias y trabajos y permitirá a todas las instituciones participantes la reflexión común sobre el proyecto y los logros obtenidos.

Los objetivos que se plantea este Proyecto, a desarrollar entre 2002 y 2005 son:



-Llevar a cabo una cooperación en lo que concierne al patrimonio cultural euro-mediterráneo para acrecentar el conocimiento de este legado y promover una conciencia de identidad en el área mediterránea a través del patrimonio edificado.

-Mejorar el conocimiento, la gestión y la puesta en valor de las formas arquitectónicas y urbanas heredadas de los siglos XIX y XX, en cuanto que son un componente específico de la herencia cultural mediterránea, que es común en ambas orillas del Mediterráneo y cuyo reconocimiento patrimonial es evidente, aunque en grados muy diferentes.

-Identificar y promover fórmulas de puesta en valor adaptadas al contexto de los países mediterráneos a través del intercambio de experiencias entre las dos orillas, en materia de legislación, conservación y operaciones de rehabilitación

-Experimentar nuevas tecnologías para el acceso a la información.

-Poner en marcha una nueva fórmula de cooperación euromediterránea para establecer experiencias en común entre todos los países participantes, lo que mejoraría la capacidad de gestión de los diferentes países sobre este patrimonio y su conservación mediante intervenciones de rehabilitación.

-Abordar este patrimonio de manera solidaria, subrayando en los países mediterráneos una conciencia global de poseer un patrimonio arquitectónico y urbanístico común.

Realmente son objetivos audaces ya que pretenden generar un tejido de experiencias y conocimientos de todos los países miembros para aportar una nueva relación intermediterránea en un nuevo marco de relaciones que permita abordar problemas comunes para solucionar con respuestas comunes, potenciando la puesta en valor de las formas arquitectónicas y urbanas recibidas de los siglos XIX y XX, como componentes de una herencia cultural que es común en las dos orillas del Mediterráneo.

Hemos sido invitados a participar en este proyecto teniendo a nuestro cargo los subproyectos 1 y 2 en lo que se refiere a nuestro país. El subproyecto 5 es asumido por el Colegio de Arquitectos de Barcelona, pero también se plantea una colaboración por nuestra parte integrando un análisis de los fuertes exteriores de Melilla, y presentando asimismo aspectos puntuales de la rehabilitación de la calle de Larios de Málaga

El subproyecto 1, ubicado en la UNED de Melilla y dirigido por Antonio Bravo, se centra en la recogida de datos bibliográficos; es un inventario razonado y exhaustivo de los trabajos y fuentes que traten de este patrimonio reciente, que debe acompañarse de un balance analítico y crítico de los datos acumulados. El desarrollo del proyecto ha permitido abordar un análisis sobre las fuentes bibliográficas relativas a la arquitectura y al conocimiento urbanístico españoles de los siglos XIX y XX, dando lugar a una base de datos. El trabajo de investigación ha deparado un corpus de 2.677 referencias bibliográficas. Aunque no se abarca obviamente la totalidad de lo publicado, las conclusiones que se pueden obtener de esta muestra son



muy significativas y ofrecen una imagen de la realidad bastante acertada.

En este subproyecto han colaborado dos investigadoras, Carmen Herrera y Aurora Arjones, ambas con experiencia en proyectos de investigación. Por otra parte, una tercera investigadora, María Dolores López Dapia, ha completado la base de datos.

Las circunstancias del proyecto determinaron a la hora de centrar el trabajo exclusivamente sobre libros (1.414) y artículos de revista (1.263), extraídas de 56 centros documentales. Partíamos inicialmente de las que se tenían más accesibles, caso de las bibliotecas de Málaga, sobre todo en las de la propia Universidad (partenaire del programa) y las del Colegio de Arquitectos, que dieron las máximas facilidades para realizar el trabajo y que permitían el acceso directo a los libros por los investigadores. Este acceso directo al libro se ha mostrado como un instrumento imprescindible para realizar el proyecto, porque evita errores en la descripción. En las bibliotecas tradicionales, la búsqueda sólo por descriptores entorpecía enormemente el ritmo de trabajo, además que no resultan fiables.

Los centros documentales de Madrid y Barcelona, completaron en gran medida este trabajo. El Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, nos facilitó un listado de obras de su biblioteca que nos sirvió para completar nuestras fuentes. Por su parte, también se han trabajado algunos archivos y bibliotecas básicas para el caso de Marruecos. Estos se pueden encontrar tanto en la ciudad autónoma de Melilla como en las ciudades marroquíes de Tetuán y Tánger, con lo que ampliamos el campo de posibles búsquedas en esta zona sobre la que España ejerció su control administrativo

De las fichas estudiadas destacamos una aplastante presencia de trabajos en español, con 2.454 referencias. De éstas, sólo contabilizamos un reducido número de obras bilingües, entre las que destacan 82 en inglés (no llega al 5%) y 29 en catalán, siendo el resto de lenguas insignificante. De ello se deduce que no son en absoluto numerosos los trabajos sobre arquitectura española que se presentan en otros idiomas, lo que puede ofrecer una cierta imagen de aislamiento o de desconocimiento sobre su realidad arquitectónica en el extranjero.

El estado español en su organización autonómica, contempla otras lenguas como el catalán que cuenta con 171 trabajos en la base de datos y que es el único que resulta significativo a la vez que también presenta ediciones bilingües con otros idiomas. El resto de idiomas españoles como el vascuence, el valenciano o el gallego tienen en la muestra un carácter testimonial.

Los trabajos contabilizados en inglés 112, pertenecen en casi su totalidad a ediciones bilingües con el español o el catalán (y editados en España). Se han recogido poquísimas referencias sobre obras editadas en el extranjero en inglés sobre arquitectura española (sólo 21 trabajos) lo que puede reflejar su escaso número o que las bibliotecas españolas no las hayan adquirido y no aparezcan por tanto en sus bases de datos.

También resulta muy significativo comparar el muestreo anterior con el referente a los lugares de edición de los trabajos. En este caso hemos contabilizado solamente las referencias correspondientes a los libros. Sobre 1.415 obras, relacionamos 493 editadas en Madrid (35%) y 394 en Barcelona (o 429 si contamos toda Cataluña, 30%), por lo que ambas representan el 65 % del total. Estas cifras nos están indicando el peso de las dos principales ciudades del país, las que mantienen una política editorial más sólida y las que cuentan con las escuelas de arquitectura más antiguas.

Últimamente se constata la aparición de libros sobre arquitectura en todas las autonomías, hecho potenciado por los gobiernos regionales y más recientemente por la consolidación de colegios de arquitectos como instituciones de cierto peso editorial en diversas capitales españolas, además de Madrid y Barcelona.

Más interesante que el estudio del lugar de edición, resulta el análisis de los lugares objeto de estudio, aquellas capitales que han sido merecedoras de un trabajo de investigación o de la que se resalta una obra determinada. Aquí sí percibimos un fenómeno muy evidente y que es consecuencia del hecho anterior: no está equilibrado el alto número de trabajos sobre Madrid o Barcelona si las comparamos con lo exiguo de los dedicados a otras capitales. Este hecho puede tener dos causas: bien la polarización del interés sobre Madrid-Barcelona en los trabajos, bien el desconocimiento de la realidad de otros sitios que, aún contando con una arquitectura interesante, no han recibido la atención de los investigadores. Las causas pueden ser variadas, pero sobre todo destacaremos que la existencia de Universidad o de un Colegio de Arquitectos actúa siempre a favor de la existencia de estos trabajos, y su ausencia, limita seriamente su número. No obstante, estamos muy lejos de corregir una realidad: hay capitales españolas con abundantes estudios y otras casi totalmente desconocidas.

En relación con el año de publicación, percibimos como los fenómenos de investigación-publicación se van sucediendo en el tiempo estrechamente vinculados a la propia historia del país, siendo por esta razón un reflejo de su devenir y del que pueden extraerse consecuencias que permiten conocer mejor su realidad.

En los años veinte se percibe en España un cierto auge en todos los niveles, sobre todo en su segunda mitad. Es un momento de recuperación económica en el que se refleja cierto debate arquitectónico y los trabajos se incrementan. Esta tendencia se acentúa a finales del decenio y principios de los treinta, momentos en los que se aprecia un aumento significativo de obras. Estos años se corresponden con el final de la monarquía de Alfonso XIII y la proclamación de la II República española, momento de auge intelectual y de apertura del país a las corrientes europeas del momento.

La cruenta Guerra Civil española de 1936 paralizó totalmente la producción y el debate durante mucho tiempo. Esto se aprecia en las publicaciones, en estas fechas España sufre un aislamiento internacional derivado del



final de la II Guerra Mundial pero también entonces empieza tímidamente a romper ese ambiente de autarquía en el que había estado sumida durante años.

El verdadero cambio de rumbo, cuantitativamente hablando, lo notamos en 1967, fecha que inicia un nuevo periodo de aumento constante de las referencias bibliográficas. Finalmente, señalaremos que a partir de 1980 se inicia una etapa de gran producción que sitúa cada año por encima de 50 referencias, que presentan máximos en 1987 y 1992 debido a la Exposición Internacional de Sevilla y a los Juegos Olímpicos de Barcelona, que fueron hitos arquitectónicos y excusa para favorecer estudios e investigaciones sobre arquitectura española. En cuanto al análisis crítico de la producción, señalaremos que la arquitectura del siglo XIX ha sido considerada como la gran desconocida en el panorama bibliográfico español. El profesor Pedro Navascués estudió en 1990 la producción bibliográfica de esta época y abordaba su análisis lamentándose del desconocimiento que los autores extranjeros tenían sobre ella. Sobre el siglo XX se han ocupado (entre otros) el mismo Navascués (2000) y Angel Urrutia (1997), quien señala que casi todos los historiadores de la arquitectura extranjeros han marginado de sus obras la arquitectura española. Así, parece consolidarse la apreciación de muchos historiadores de esta arquitectura sobre la escasa repercusión de ésta fuera del ámbito hispano. Sin embargo, esta idea esconde una producción bibliográfica realmente interesante y de alto nivel crítico, que se ha intentado dilucidar en el apartado correspondiente del proyecto.

El subproyecto 2 "Inventario de Instrumentos y Prácticas", ubicado en la Universidad de Málaga ha sido redactado por Rosario Camacho, María Morente y Eduardo Asenjo, y por parte del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Antoni Vilanova, Belén Onecha y Alicia Dotor.

El esquema de trabajo que sustenta nuestra investigación ha estado regido por dos objetivos: la variedad de aspectos que es preciso considerar y la lectura pluridisciplinar con que necesariamente deben ser enfocados estos temas. Los análisis se han basado prioritariamente en el diagnóstico de las circunstancias jurídicas, administrativas, sociales, culturales y económicas, lo que conlleva la necesidad de considerar la implicación de agentes públicos y privados.

Adelantamos la dificultad que ha supuesto la identificación y localización de este patrimonio que situamos entre 1850 y 1950, por ser muy rico, un conjunto compuesto de elementos de amplia cronología, estilos y tipologías, sobre el que existen muchas fuentes de información (inventarios, catálogos diferentes, publicaciones), pero del cual no se ha elaborado un único registro que seleccione en su conjunto los elementos más relevantes de estas arquitecturas, conjuntos urbanos y espacios públicos del territorio español, por lo cual el análisis se ceñiría a los elementos catalogados específicamente, es decir protegidos por las legislaciones vigentes en materia de Patrimonio, en las comunidades autónomas con presencia en el litoral medi-



terráneo (Cataluña, Valencia, Baleares, Murcia. Andalucía y Melilla). El inventario resultante, incorporado al proyecto, creemos que es significativo.

El trabajo se inicia con un análisis de la evolución y estado actual del marco legislativo del patrimonio histórico y cultural en España, tanto en el ámbito de la protección estatal y autonómica como en las leyes de planeamiento urbano, así como los diferentes procedimientos que conllevan a la conservación del patrimonio. La obligación que, desde el siglo XIX, se han atribuido los poderes públicos de mantener el patrimonio de sus pueblos, hoy se incrementa con nuevas aspiraciones; ya no se trata sólo de evitar la desaparición o deterioro físico de los bienes y lugares patrimoniales, sino de encontrar fórmulas acertadas de gestión que permitan el uso del mismo, sin atentar a su autenticidad formal y significativa e incrementando su conocimiento, comprensión empática, acceso y disfrute social. Por otro lado el Patrimonio se ha convertido en un importante recurso por el papel que las políticas y estrategias culturales alcanzan en el desarrollo sostenible de las poblaciones. Y lo mismo que ha cambiado sustancialmente, en los dos últimos siglos, el papel y alcance del patrimonio, ha evolucionado la atención y tratamiento que le ha prestado el ordenamiento jurídico, siendo imprescindible conocer la evolución conceptual y jurídica para contextualizar el momento actual del Patrimonio Histórico y Cultural en España, y, asimismo, en concreto en las Comunidades Autónomas ubicadas en el arco mediterráneo, objeto de este proyecto.

En el apartado del **conocimiento**, se ha estudiado el concepto de Patrimonio Histórico desde los antecedentes, y su regulación jurídica en el siglo XIX, aunque realmente se ha partido del siglo XVIII ya que en la Ilustración se generan diversas corrientes de pensamiento fundamentales para comprender el nacimiento de este concepto, determinando asimismo importantes consecuencias ideológicas, culturales y sociales que confluyen en la aparición de las primeras regulaciones jurídicas del Patrimonio Histórico. En 1803 una Real Cédula de Carlos IV (Novísima Recopilación), supone el primer intento de institucionalizar la conservación de monumentos, aunque restringidos al concepto de “Monumentos Antiguos”; el Patrimonio era inicialmente una atribución inmanente de los objetos antiguos y la principal preocupación de los Estados era evitar las demoliciones y controlar las intervenciones. La realidad actual tiene que ser comprendida e interpretada prestando atención a sus antecedentes históricos, sobre todo en lo que incumbe a la situación jurídica del Patrimonio Histórico, el Planeamiento Urbanístico y otras normativas sectoriales. Realmente el alcance de las legislaciones actuales para tutelar y proteger el Patrimonio no sólo radica en la naturaleza y acierto de la normativa vigente, sino también en una serie de circunstancias definidas por las peculiaridades históricas y trayectoria particular de cada país.

Desde este punto se ha recorrido la norma legal surgida en los siglos XIX y XX, para la protección del Patrimonio Histórico Artístico, como se



designa en el siglo XIX y primeros años del XX, incluso en la Ley de 1933 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico Artístico Nacional. Paralelamente se plantea el panorama internacional, especialmente desde la Primera Guerra Mundial que da lugar a la creación de diferentes organismos para la protección del Patrimonio, y la situación de España, que no participa en las guerras mundiales, pero sufre su guerra civil, de 1936 a 1939; desde el punto de vista legal rige la citada Ley del 1933, completada con diferentes decretos, hasta 1985 en que se promulga la Ley del Patrimonio Histórico Español, actualmente vigente. Momento importante para el Patrimonio es la Constitución Española, de 1978, que eleva la cultura y su disfrute a derecho público y colectivo. Se insiste en la situación actual, teniendo en cuenta la legislación de cada una de las comunidades autónomas. Por otro lado se analiza la protección del Patrimonio en otros ordenamientos sectoriales como el Código Penal, la Ley del Suelo y Planeamiento y la Ley de Bases del Régimen Local.

En cuanto a los **procedimientos de identificación y selección** de los bienes patrimoniales, la legislación española, que es deudora, a nivel doctrinal y conceptual, de la teoría italiana, insiste en la tutela, protección, difusión. Identificación y selección no se mencionan como tales, como acciones encomendadas a la administración cultural, pero eso no quiere decir que no se hayan seguido procedimientos para ello, algunos muy sutiles. Inventario y catalogación suponen una selección que se lleva a cabo por expertos y la normativa sobre Catálogos Monumentales e Inventarios rige desde 1900, aunque desde el siglo XIX contamos con instrumentos para una identificación genérica del Patrimonio. En España no podemos olvidar la destacada tradición en la elaboración de Inventarios y Catálogos, empresa vinculada desde el siglo XIX tanto a la Universidad como a la Administración, y cuyas consecuencias son un legado patrimonial relativamente bien identificado, aunque hasta fecha reciente restringido, de forma prioritaria, a los bienes representativos de valores tradicionales (fundamentalmente valor monumental, arqueológico y artístico). Sólo en un periodo reciente, (último tercio del siglo XX), estos inventarios se sustentan en un valor cultural amplio, que incluye nuevas tipologías y significados. Por otro lado la sensibilización, cada vez más intensa de la sociedad, conduce a su integración como agentes de esta selección.

Las medidas estatales de **protección** versan sobre los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español y los de especial relevancia, que son los considerados Bienes de Interés Cultural, sobre los cuales recae el mayor índice de protección. El ordenamiento jurídico de las comunidades autónomas ratifica los aspectos desarrollados por la normativa estatal, aunque con ciertas diferencias según las categorías específicas de protección que cada una desarrolla.

La tradición legislativa en materia de Patrimonio Histórico igualmente se centra en la protección jurídica de bienes de valor tradicional hasta la pro-

mulgación de la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español, que marca un cambio importante inspirado en la filosofía italiana de los Bienes Culturales. Sin embargo la mención al valor cultural en la legislación es temprana y novedosa en las legislaciones que se promulgan en España en el periodo de la República (1933- 1936), sin embargo las repercusiones en el ámbito de la tutela patrimonial son poco significativas hasta la Ley de 1985. Hay que señalar la fuerte centralización administrativa de las competencias en materia de Patrimonio Histórico, en la que hasta fecha relativamente reciente no se ha observado un cambio significativo con la implicación de la sociedad civil y la participación de agentes económicos privados en la gestión de los bienes patrimoniales.

A partir de 1979, la división del territorio español en Comunidades Autónomas marca un hito significativo. Delegadas por el Estado Español las competencias en materia de Cultura y Patrimonio (definidas en la primera Constitución Española Democrática de 1978) a dichas Comunidades, desarrollan legislaciones propias en materia de Patrimonio Histórico y Urbanismo, cuyos efectos más trascendentes para el tema que nos ocupa son los siguientes:

- Se multiplican las categorías de protección, generando todo un rango de protecciones

- Se amplían igualmente las figuras, prestándose mayor atención a bienes olvidados hasta el momento como los Conjuntos Históricos, diferentes a los tradicionales Centros Históricos.

- El planeamiento urbanístico desarrolla igualmente nuevas protecciones, que aparecen recogidas en sus catálogos, además de que se estrechan las relaciones de Patrimonio y Urbanismo, prestando atención las legislaciones del suelo, novedosamente a los valores ambientales, más consolidados en el momento actual, y patrimoniales, aún menos reconocidos.

En el ámbito de las legislaciones de Patrimonio de las Comunidades Autónomas, al ser más recientes, se puede constatar mejor la realidad jurídica actual de España, y en resumen, podríamos indicar que en el territorio Español se ha alcanzado una cierta madurez legislativa que se manifiesta en una normativa y nuevas figuras de protección.

Este cúmulo de figuras y categorías de protección que representa la suma de la Ley Estatal y la Leyes Autonómicas, está, por el momento, anclado en un modelo de tutela patrimonial muy centralizado, que cuenta casi como única fuente de recurso con la financiación y actuaciones de la Administración Pública, situación que precisa un cambio urgente, puesto que no se adecua a la realidad contemporánea del Patrimonio, como elemento ideológico vertebrador de discursos políticos y culturales ante fenómenos contemporáneos como la globalización o la pérdida de valores tradicionales (la autenticidad, la singularidad, lo tradicional) y expresivo de reivindicaciones sociales de identidad histórica y cultural.

Los **procesos de rehabilitación y restauración**, siempre han estado condicionados por la escasez de partidas presupuestarias, así como por la



asunción de estos procesos, primero por las Comisiones de Patrimonio y luego integrándose en los diferentes ministerios. Las Comisiones de Monumentos (R. O 13/06/1844) fueron promovidas por el Ministerio de la Gobernación y el de Instrucción Pública y abrían la puerta a la protección del patrimonio. Sus primeras medidas se encaminaron a inventariar, pero también entre sus funciones se encontraba la de hacerse cargo de los monumentos de su competencia para evitar su ruina, abriéndose a partir de entonces las puertas para la protección y rehabilitación del Patrimonio Histórico en España, que se inician con una asignación estatal, aunque precaria. Se han analizado las políticas de rehabilitación y restauración hasta la Ley vigente del Patrimonio Histórico Español de 1985, así como los aspectos correspondientes en la normativa autonómica, canalizadas a través de diferentes Consejerías, como la de Cultura o la de Obras Públicas y Transportes en el caso de Andalucía, y se han estudiado detalladamente algunas actuaciones concretas como las realizadas en el Ensanche de Barcelona.

Al analizar los instrumentos para la **valorización** del patrimonio histórico y arquitectónico se han recorrido los problemas que, sobre todo éste, ha tenido hasta alcanzar un reconocimiento institucional y social. La sensibilización hacia el patrimonio arquitectónico en España ha atravesado ciclos desiguales en los que se muestra el escaso grado de comprensión que las instituciones han mostrado hacia este legado. No todo el patrimonio ha contado con el mismo grado de valoración, que se volcaba fundamentalmente en la arquitectura monumental, sin embargo en los últimos años existe una conciencia urbana participativa y solidaria, que ha encontrado en el patrimonio arquitectónico más valorado, unido a otras formas de la arquitectura, como la industrial o la vivienda de los ensanches, una forma de reconocerse y proyectarse, como parte representativa de la trascendencia de este legado. Instituciones y sociedad han sabido incardinarse, pues, en otras dinámicas más comprometedoras y consecuentes con esta memoria urbana, aunque no siempre desprovistas de tensiones, todo lo cual se presenta a través de las actuaciones surgidas a escala estatal, autonómica, municipal, las universidades, Institutos de Patrimonio, Centros de Intervención, asociaciones de defensa, voluntariado cultural, acciones de difusión como grandes exposiciones, etc.

Realmente el Patrimonio ha dejado de ser un discurso exclusivo de las Administraciones e interesa también a la sociedad, cuyo reconocimiento le otorga carta de naturaleza y legitimidad.

No obstante estos nuevos significados, la realidad es contradictoria ya que la participación de los sectores privados productivos es aún incipiente en materia de mecenazgo patrimonial.

A pesar de todo, el papel de las **ayudas y subvenciones** al patrimonio ha cambiado en España con el paso del tiempo, aunque todavía no se puede hablar de un modelo de gestión compartida. La rehabilitación, la reutilización de edificios con valores culturales o de tipologías arquitectónicas para nuevos usos, como una actividad dentro del campo de los bienes culturales, empieza a integrarse de forma habitual y con una metodología acorde con el



panorama internacional a partir de los años ochenta del siglo XX, veinte años después de que en Europa Paolo Rossi y otros especialista iniciaran el debate, que fue resolviéndose a medida que los viejos conventos, hospitales, fábricas, etc., iban convirtiéndose en Museos, Universidades, etc. En España esta nueva etapa de reinterpretación del monumento encontró el contexto idóneo en el nuevo marco de las autonomías, y la necesidad de edificios para instalar sus sedes, perfilándose los posicionamientos de los arquitectos y demás profesionales en la década de los noventa, llegándose a una clara política de rescate y reutilización, pero también la creación de nuevos, dando la espalda a otras posibilidades de rehabilitación.

El marco sobre las ayudas e incentivos a la rehabilitación del patrimonio en España comprende diferentes ámbitos: lo público, lo privado y las ayudas provenientes de la Unión Europea, ámbitos en los que se integran diferentes ejemplos para dar una visión global de lo que sucede en España.

Pese a la nueva presencia de agentes sociales y empresariales, por el nuevo papel económico que representa la conversión de los bienes culturales en recursos económicos sustentadores de desarrollo sostenible, la Administración española aún no ha encontrado verdaderos incentivos jurídicos que consoliden estas iniciativas. Las medidas de exención fiscales son exiguas para los que invierten en Patrimonio y la protección de bienes patrimoniales grava directamente sobre los particulares, sin que existan medidas compensatorias efectivas por el momento. Este es el gran reto que se presenta a la Ley de Patrimonio Histórico Español cuando se decida a realizar su revisión, y el que se presenta a las Comunidades Autónomas, cuyas Administraciones poseen aún una centralización excesiva de competencias. Es importante implicar a la Administración Local (Ayuntamientos) para alcanzar los objetivos expuestos hace ya unos años en la Carta de Santiago de Compostela, en la que también se apuntaba la necesidad de una gestión creativa, que implicara al sector privado.

Así pues el Patrimonio Español se encuentra en un momento de transición de un modelo de tutela administrativa a una gestión moderna de los recursos culturales, exponentes de identidad cultural y también creadores de recursos económicos. Algunos de los ejemplos que se exponen en el documento en el territorio de Cataluña, son expresivos ya de este nuevo modelo.

Mayores avances e innovación hemos constatado en otros aspectos de la realidad actual del Patrimonio en España, como es el ámbito de la investigación. El documento deja constancia de una serie de centros ejemplares en este sentido: el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico; la Generalitat de Cataluña, las universidades españolas (fundamentalmente los Departamentos de Historia del Arte), los colegios profesionales de Arquitectos o ciertos centros Administrativos (como algunas Diputaciones) son actualmente lugares de investigación e intervención en el Patrimonio desde criterios contemporáneos, y pioneros en una serie de actuaciones puntuales verdaderamente innovadoras. Un campo también significativo, es el cambio que se está gestando en el territorio español en las actuaciones de



difusión del Patrimonio. España está generando de manera casi vertiginosa una cantidad importante de productos para presentación y comunicación del Patrimonio, que pasa desde la renovación de los discursos tradicionales de sus museos, a material didáctico escolar, circuitos de exposiciones, hasta una nutrida red de centros que apuestan por la interpretación y explicación y la visita pública de dicho patrimonio. Tanto en este aspecto como en el de la investigación y la rehabilitación, los proyectos de ámbito Internacional o Europeo, como el que nos ocupa, son hoy otra realidad innovadora, que apuesta por la comunicación e intercambio de experiencias y la búsqueda compartida y pluridisciplinar de soluciones.

Hemos recopilado y expuesto las actuaciones, de diversa naturaleza, que nos han parecido más significativas, aunque hemos sido muy selectivos con los ejemplos, pero esperamos que lo seleccionado y su exposición sirvan para presentar los antecedentes, historia y situación actual que en España acompaña al legado patrimonial de los siglos XIX y XX, y esperamos que, como fruto de este proyecto, demos un paso más hacia su comprensión, protección y conservación.





# **BASES PARA UNA SISTEMATIZACIÓN DE LAS FUENTES DOCUMENTALES Y GRÁFICAS PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS Y DE LA FOTOGRAFÍA EN BALEARES ENTRE 1890 Y 1980**

*CATALINA CANTARELLAS CAMPS  
FRANCISCO FALEGO FOLGOSO  
FRANCISCA LLADÓ POL  
MARÍA JOSÉ MULET GUTIÉRREZ  
JAUME REUS MORRO  
Universitat de les Illes Balears*

## **Introducción**

El proyecto de investigación presentado en esta comunicación fue concedido en el año 1999 por la Dirección General de Enseñanza Superior de Investigación Científica de la Secretaría de Estado de Universidades, Investigación y Desarrollo del Ministerio de Educación y Cultura.

Se trata de un trabajo programado para los años 1999 al 2002, bajo la dirección de Catalina Cantarellas Camps. Los miembros del equipo, Francisco Falero Folgoso, Francisca Lladó Pol, María José Mulet Gutiérrez y Jaume Reus Morro, todos ellos profesores de la Universitat de les Illes Balears, estaban activos o habían trabajado en campos afines al contenido del proyecto.

Los objetivos que se pretenden conseguir se hallan orientados a agrupar investigaciones ya desarrolladas, o en curso de realización, sobre diversas artes del siglo XX en Baleares, especialmente sobre la pintura, obra gráfica, escultura, fotografía y cómic. A partir de dicha propuesta, el paso siguiente será elaborar una base de datos sistemática de los fondos documentales, gráficos y artísticos del período estudiado. Se trata, pues, de obtener un catálogo o inventario razonado adaptado a las peculiaridades de cada uno de los lenguajes.

## **Problemática a desarrollar**

La primera cuestión a destacar se halla íntimamente ligada al estado actual del tema, que viene caracterizado por la inexistencia de estudios rigurosos, tanto desde el punto de vista de una aproximación general, como a una

determinada secuencia o período. En el primero de los apartados reseñados y siguiendo un criterio cronológico señalamos el estudio realizado por C. Cantarellas: "Una aproximación a la pintura contemporánea en Baleares" (*Batik*, 1981), que pese a su brevedad es el primer y único intento local existente hasta el momento. De interés resultan las aportaciones de J. Melià: "Planteamientos sociológicos del arte balear" (*Batik*, 1981) y la de M. Pons: "Pintura y escultura" (Baleares, 1982). Con valor de síntesis, destacar la "Gran Enciclopèdia de la Pintura i Escultura a les Balears. Segles XIX i XX" (Palma, 1996 y ss.), de marcado nivel biográfico e incluso en ocasiones hagiográfico. Igualmente, en este mismo apartado, debemos aclarar que no siempre los títulos se adaptan al contenido de la obra: "Escultores contemporáneos en Mallorca" de R. Perelló (1973) o "La pintura moderna en Mallorca (1830-1970)" de M. Alenyar (1996) son claros ejemplos de la situación expuesta.

Respecto a la bibliografía existente para una determinada secuencia o período, se encuentra descompensado el tratamiento entre la primera mitad del siglo XX y la segunda. Para la primera mitad y pese a su marcado carácter biográfico, casi de forma exclusiva citamos a L. Ripoll y R. Perelló: "Pintores contemporáneos en Mallorca. 1836-1936" (1973), aunque sin olvidar el dossier de D.F. Ponç publicado en cuatro números de la revista *Lluc*, "Avantguardisme plàstic a Mallorca" (1973), que ofreció un punto de vista, certeramente más crítico sobre la vanguardia en Mallorca y sus dificultades de difusión. Resulta más «abundante» la correspondiente a la segunda mitad del siglo XX: Ll. Maicas: "Dossier de la Nova plàstica a Mallorca" (1980), que es fundamentalmente una primera recopilación de fuentes de los años setenta; AAVV. (C. Cantarellas coord.): "Art contemporani a Mallorca (1970-1990)" (nº extra «Lluc», 1992), ensayo en el que además de establecer conexiones entre la pintura, escultura, cómic y fotografía, se hacen referencia a los centros de arte y al coleccionismo; AAVV: "Aproximació a l'avantguarda a Mallorca. 1959-1982. Catàleg de l'Exposició" (1996) con un enfoque realmente asistemático con errores y omisiones importantes, finalmente el sólido estudio de J. Reus: "Art i Cojuntura. La jove plàstica a Mallorca 1970-1978" (1999).

No podemos dejar de lado las monografías, catálogos y aportaciones puntuales, ya que sin duda son las más cuantiosas, aunque no destacan por su calidad, ya que en más de una ocasión solemos encontrarnos ante juicios de valor u opiniones más acordes con los intereses de mercado, que con las exigencias de un estudio histórico-artístico.

A la situación planteada hay que sumarle un problema añadido, fruto de la ambición del proyecto ya que la situación de la fotografía, el humor gráfico y el cómic es aún más periférica, de modo que presentan unas líneas marcadas por las peculiaridades de su lenguaje.

En el caso de la fotografía es escasa su bibliografía. Son pocas las visiones de conjunto o destinadas a amplios períodos, pudiendo destacar como excepciones M. Davies: *Fotografia. Eivissa, Llum i ombra* (2000); M.J.



Mulet: *Fotografía a Mallorca* (2001) y *Fotografía a les Balears (1839-1970)* (2001). En cuanto a los artículos en publicaciones periódicas, hay que citar en la sección "Art" de "Crónica de Tres. La fotografía a Mallorca. Els Duran" (*Lluc* nº 673, 1977), así como el de M. Seguí y M.J. Mulet: "Les altres arts: Còmic, Fotografia i Disseny" (*Lluc* nº 769, 1992). Existe, asimismo, un amplio predominio de publicaciones que valoran las imágenes, pero que por el contrario, apenas aportan datos de carácter histórico o teórico. Se trata, pues, de monográficos sobre fotografías de alguna localidad insular o bien recopilaciones a modo de álbumes fotográficos sobre un territorio.

Una vez localizada la bibliografía para el estudio de la fotografía en Baleares, hay que acudir a fuentes indirectas como pueden ser los monográficos sobre historias locales que suelen incluir ilustraciones o referencias a fotógrafos locales.

Un problema similar se presenta para el humor gráfico y el cómic. En sentido estricto y consultando la bibliografía disponible, A. Martín: *Historia del cómic español: 1875-1939* (1978); A. Martín: *Apuntes para una Historia de los Tebeos* (2000); S. Roig: *Les generacions del Còmic. De la Família Ulises als Manga* (2000); A. Altarriba: *La España del Tebeo: La Historieta española de 1940 a 2000* (2001) y F. Lladó: *Los cómics de la Transición* (2001), comprobamos que no hay referencias ni a dibujantes ni guionistas de Baleares hasta finales del franquismo, años en que la disminución de la censura permitió la aparición de nuevas revistas en el ámbito estatal, mientras que en Mallorca tenemos que esperar a mediados de los años ochenta, fechas que ya escapan a las específicas de este proyecto. Esta situación ha determinado la poca o nula bibliografía sobre el cómic en Baleares. Una vez más se debe recurrir a catálogos de exposiciones, como los correspondientes a las cuatro semanas del cómic celebradas en Palma entre los años 1985 y 1988, en los aparecen publicadas las biografías de dibujantes o guionistas nativos o residentes en las islas. Además del ya mencionado artículo de M. Seguí y M.J. Mulet<sup>1</sup>, resultan interesantes los dossiers realizados para las revistas *El Mirall* en el año 2000 y *El Temps* en 2002. En el primero de ellos citamos los siguientes artículos: F. Lladó: "Els anys 80: entre la definició professional i la reivindicació cultural" y el de P. Minuesa: "De joves promeses a autors novells i creadors consagrats". Del segundo, sólo haremos referencia al de M. Seguí: "El tebeo a les Balears" ya que los otros quedan al margen del ámbito local.

Retomando el apartado sobre la problemática de la investigación no podemos olvidar la falta de sistematización de la documentación. Tanto las fuentes bibliográficas como las gráficas se hallan dispersas en instituciones de carácter público y privado. En el caso de las hemerotecas, destaca especialmente la documentación de carácter general al período, con centros respecti-

---

<sup>1</sup> SEGUÍ, Miguel y MULET, María José: "Les altres arts: Còmic, Fotografia i Disseny", *Lluc* nº 769, 1992, págs. 13-18.

vos en los fondos de la Biblioteca March, y en los del Archivo Costa, ambos en Palma, aunque el último ya disperso en la actualidad. Igualmente interesantes resultan los fondos de documentos monográficos, ya conocidos, tanto de carácter institucional, como son los casos de la Fundació “Pilar i Joan Miró” de Mallorca y del “Fons Documental Miquel Barceló” en Artà, y privados como el archivo Anglada Camarasa, en la Fundació “La Caixa” de Palma, el archivo de pintor Gelabert etc.

En el caso de la fotografía, la mayoría de los archivos y colecciones son de titularidad privada, de los cuales destacan los de Josep Truyol, Guillem Bestard, Jaume Escalas y Gabriel Rulqlan, y que se caracterizan por su difícil accesibilidad y la falta de catalogación. Existe una segunda tipología que corresponde a los archivos semipúblicos, que pertenecen a asociaciones privadas de carácter cultural, como es el caso de la Caixa de Balears “Sa Nostra” y el “Institut Menorquí d’Estudis”, que no suelen estar especializados en fotografía, pero que disponen de algún fondo o de copias modernas. Finalmente, hay que citar los archivos de titularidad pública, principalmente el “Arxiu de la Imatge i del So del Consell de Mallorca”.

La situación del humor gráfico, ilustración y cómic es bastante más desalentadora que la de la fotografía, ya que ante la falta absoluta de archivos se ha de acudir a hemerotecas, en las que sólo con carácter de excepcionalidad es posible encontrar algunas revistas de cómic. Como ejemplos podemos citar la colección completa de *Aquí Estamos!* en la Biblioteca March, en la que igualmente existe algún ejemplar de *Firmes*; el primer número de *Vol 502* en la Biblioteca del Ayuntamiento de Palma, y *Bésame Mucho* en la biblioteca del Consell de Mallorca. Esta circunstancia determina que a la hora de hacer un estudio se deba recurrir a coleccionistas privados, en todos los casos se encuentran sin catalogar.

### Hipótesis metodológica

En conjunto, las pautas técnicas y metodológicas para los estudios histórico-artísticos, en general y aplicados a un ámbito regional, se encuentran ya establecidas. En síntesis, la combinatoria entre el uso de las fuentes documentales, escritas y gráficas, por una parte y el propio objeto artístico, por otra, constituye la base de todo mecanismo de producción de datos.

Es preciso señalar que dentro del campo histórico se debe acudir a las reflexiones y saberes procedentes de campos técnicamente considerados autónomos como el de la reflexión teórica o estética y el de la crítica de arte. En consecuencia, se tendrá en cuenta este criterio no con la pretensión de hacer otra cosa que Historia del Arte, sino asumiendo que sin la ayuda y la comprensión de la crítica de la época tanto los datos como el análisis de determinados aspectos no son posibles.

Partiendo de la reflexión expuesta es posible presentar las siguientes hipótesis:

- La necesidad de introducir un discurso histórico, muy escaso en la



actualidad, en las artes plásticas y en la fotografía en las Islas Baleares en la época contemporánea. El discurso de referencia ha sido substituido por otro tipo de aportaciones aparentemente diversas pero con un denominador común, que es la red de improvisaciones e intereses que ha gravitado sobre el tema que aquí nos ocupa, especialmente en la pintura y concretamente en los últimos veinte años. Las producciones locales que contemplamos en este proyecto no han escapado a comportamientos generales; con el beneplácito e impulso de las instituciones tanto culturales como políticas, de los gestores, de las galerías y del mercado del arte en general, la historia del arte ha sido considerada en ocasiones como no apta. Por lo tanto uno de los objetivos de este proyecto es el defender la importancia de la historia y no de la opinión o de la simple crónica periodística.

- Sólo desde un verdadero método histórico-artístico y crítico pensamos que puede recuperarse la “dignidad” del arte contemporáneo, cuestión de fundamental importancia dentro del marco socio-cultural de las islas para la sensibilización de éste hacia el fenómeno estético contemporáneo.

- La posibilidad de comprobar determinados supuestos, algunos de ellos esbozados a partir de la documentación conocida, aunque no siempre articulados ni desarrollados, y entre los cuales y a modo de ejemplo citamos los siguientes:

a) El funcionamiento autónomo y carente de comunicación en cada una de las islas y aplicado al ámbito artístico.

b) La diferenciación de dos unidades básicas como son Mallorca y Eivissa.

c) El papel predominante y protagonista de Mallorca.

d) Las conexiones entre los diferentes lenguajes, especialmente entre pintura y fotografía.

e) La viabilidad a la hora de estructurar tres grandes ejes:

1- Producciones locales definidas desde el propio entorno.

2- Artistas de procedencia exterior, nacional o extranjera, con estancia en alguna de las islas, más allá del mero paso o viaje ocasional, que podrían articularse a partir de dos posibles variables: -la estancia introduce un cambio significativo en su obra (caso de Joaquim Mir aplicado a la pintura, o la actividad fotográfica de Hausmann en Eivissa); por el contrario, la estancia no influye más allá de la usual incidencia del medio, en el caso de producirse, y es la posición del sujeto el factor básico (Ritch Miller, José María Labra etc.), supuesto éste que es dominante en la segunda mitad del siglo XX; 3- artistas oriundos de alguna de las islas que definen su obra al margen de ellas (Juli Ramis). Establecer las conexiones entre los tres ejes: en el primer tercio de siglo XX es presumible la convergencia y divergencia de la mayor parte de ellos y sus variables, mientras que el resto del período está en gran parte pendiente.

f) Entre otras posibles hipótesis: -comprobar la teoría comúnmente aceptada sobre el escaso impacto de cuestiones como el “regionalismo”, la ausencia de vanguardia (entendida cronológicamente y en su aplicación

regional como propuestas de este orden anteriores a 1960); determinar el peso de influjos que hoy vislumbramos como definitivos, sí como muy importantes: es el caso de determinadas publicaciones (como ejemplo significativo citamos *Papeles de Son Armadans*), y, especialmente, el de la intervención de Joan Miró desde fines de los años sesenta en la promoción del conocimiento del arte contemporáneo internacional (desde las gestiones para conseguir y realizar cesiones de obra, las desarrolladas con fines expositivos y el proyecto inicial de la Fundació “Pilar i Joan Miró” de Mallorca). Desde otro punto de vista, es importante considerar la desaparición de la burguesía como grupo en la década de los años veinte y la incidencia a la hora de definir los factores del gusto.

### Plan de trabajo

Como ya hemos explicitado a lo largo de las páginas precedentes, uno de los objetivos específicos de este proyecto de investigación es el establecer una base de datos sistemática de los fondos documentales, gráficos y artísticos del período, tanto públicos como particulares.

Desde la fecha en que nos fue concedido el proyecto hasta hoy, se ha procedido al vaciado de periódicos y revistas, siguiendo un criterio selectivo. Por una parte se han revisado series enteras, así como por otra, los documentos más significativos para la obtención de información gráfica o fotográfica de los temas en cuestión. Igualmente, se ha tenido en cuenta la importancia de determinadas revistas, como es el caso del *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, y a la vez se ha pretendido abarcar un panorama cronológico lo más amplio posible. Como ejemplo citamos los periódicos *La Almudaina* y *La Última Hora*, que contienen información sobre las artes plásticas a partir de 1890, mientras que el periódico *Baleares* destaca por el apartado de ilustración de obras. Las revistas *La Nostra Terra* y *Brisas*, respectivamente, aunque sus referencias básicas atañen a la arquitectura, no podemos omitirlas por las alusiones a las artes plásticas y a la fotografía y a la literatura, aunque desde ópticas diferentes ya que mientras la primera defiende lo regional, *Brisas* tiene unas ambiciones claramente cosmopolitas. Para obtener una panorámica general, se ha considerado conveniente actuar en diversos frentes temáticos, destacando la orientación crítica y de época entre otros. En esta línea se han vaciado exhaustivamente las revistas *Aquí Estamos!*, la del Círculo de Bellas Artes de Palma, titulada *Revista*<sup>2</sup>, *Cort* y *Lluc*.

Habiendo obtenidos unas conclusiones generales que más adelante expondremos, pensamos conveniente señalar a groso modo las peculiaridades de cada una de las revistas analizadas.

<sup>2</sup> FALERO FOLGOSO, Francisco: “Las ideas estéticas en torno al ‘Círculo de Bellas Artes’ de Palma de Mallorca: 1944-1952 (Apunte crítico)”, *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, 2001, págs. 491-504.



La revista *Aquí Estamos!*<sup>3</sup> (1936-1943), órgano de Falange Española y por lo tanto de doctrina nacionalsindicalista, nació en la clandestinidad el 23 de mayo de 1936 y a partir del golpe de estado del mes de julio su *status* varió considerablemente, observándose a través de sus páginas veleidades de *magazin* de calidad. A lo largo del año 1936 los artículos trataban cuestiones estrictamente bélicas, mientras que la parte gráfica quedó limitada a fotografías de guerra y de personalidades relevantes, en ambos casos sin firmar, y de las que se presupone, los fotógrafos no eran mallorquines. En el mes de diciembre aparecen las primeras caricaturas firmadas por Gabriel Palmer, sin olvidar las portadas de las revistas, generalmente monocromas y siguiendo modelos fascistas. Con el primer ejemplar de 1937, la revista adquirió periodicidad mensual, se incorporaron artículos de Pedro Ferrer Gibert y se incluyó una sección de humor que oscila entre las temáticas de guerra y una línea mucho más inocua, en ambos casos sin firmar. A partir de febrero de 1938 la dirección pasó a manos de Pedro Ferrer Gibert, observándose una importante renovación a través de la inclusión de nuevas secciones en las que se incidía especialmente en las reseñas de arte firmadas no sólo por el director de la revista, sino por otros personajes del momento como Gaspar Sabater o Jaime Bauzá de Guañabens, una página infantil acompañada de ilustraciones y la sección de humor. Las portadas abandonan paulatinamente el tema bélico y pasaron a ofrecer una visión mucho más pintoresca de Mallorca, contando con ilustradores como Opisso, Pere Quetglas- *Xam*, e incluso acuarelas de Erwin Hubert. En febrero de 1941 Nicolás Brondo Rotten asumió la dirección y desde la consolidación del régimen franquista se intentó ofrecer una visión de clara normalidad. Por este motivo se amplió el número de secciones con artículos de Gaspar Sabater además de la ya consabida página de humor, que aún no había abandonado definitivamente su voluntad propagandística que se evidenciaba a través de referencias a acontecimientos internacionales como la guerra civil en la URSS o la Segunda Guerra Mundial. Los chistes o viñetas ya aparecen firmados y en ningún caso son de dibujantes locales: Koralie, Henry Boltinoff, Koprre y Panach. En febrero de 1943, la falta de papel hizo que esta revista se incorporara con las reducciones pertinentes a las páginas del diario *Baleares*.

La revista *Cort* presenta unos contenidos que discurren entre los años 1946 y 1977, dirigida mayoritariamente por Gaspar Sabater. Se inició como una revista ilustrada local, de carácter general pero con énfasis en los temas deportivos, que con el tiempo se fueron combinando con noticias de actualidad sobre espectáculos (principalmente cine) y en menor medida a referencias culturales. Dedicó la sección "Discurso sobre Letras y Artes" a cuestiones literarias y plásticas: comentario de libros, entrevistas a un artista y/o cró-

<sup>3</sup> LLADÓ POL, Francisca: "Ilustración y humor gráfico en las revistas falangistas de Mallorca", en *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, 2001, págs. 595-608.

nica de exposiciones locales. Los artículos de arte fueron realizados esencialmente por su director Gaspar Sabater y en los primeros años excepcionalmente por Almagro, Sant-Duaso y Critias. A partir de los años sesenta se incorporaron otras figuras como Juan Cabot Llompart adquiriendo en este caso un tono más acusadamente informativo o de crónica, especialmente en la sección "Noticiario de arte", limitándose a indicar el lugar donde expone el artista y la temática o género. Son de reseñar las entrevistas a artistas plásticos que frecuentemente realizaron Juan Cabot y esporádicamente Mariano Canals i Alemany. En los últimos números, con el cambio de dirección y de rumbo de la revista durante la transición, la crítica dio paso a otros comentaristas como Manuel Planells y Rafel Jaume quien se hizo cargo de la renovada sección, lo que supuso un giro crítico con respecto a etapas anteriores.

Respecto a las ilustraciones que destacamos siempre son en blanco y negro, salvo las portadas, de formato muy reducido. Suelen ser de alguna de las obras que se exponen o de la fotografía de los artistas, y normalmente no presentan pies de foto. Desde los primeros números pueden apreciarse chistes o tiras cómicas, normalmente sin firmar y bajo el título de "Buscando sus cosquillas", "Humor extranjero" o "Historietas y amenidades". Las portadas se corresponden a fotografías firmadas por Casa Planas, Rulqlan, José María Salamanca o Salleras y presentan bien un carácter paisajístico, bien personajes de la vida cultural y social de Mallorca.

La revista *Lluc*, editada por los Misioneros de los Sagrados Corazones desde el Monasterio de Lluc, a partir del número 562 (enero de 1968) cambió de orientación social y cultural según el patrón del Concilio. A partir de dicho momento se realizó íntegramente en lengua catalana, asumiendo una determinante posición en la defensa y difusión de la idiosincrasia de las Islas Baleares. En la editorial del número mencionado, Cristòfor Veny anunció las nuevas aspiraciones asentadas en las mejores tradiciones del pueblo, pero abiertas al mismo tiempo a la asimilación de influencias externas. A partir de 1971 se vincula a la *Obra Cultural Balear*, reforzando su posición progresista, dejando de ser una revista de carácter religioso y sus páginas se abrieron a algunos de los intelectuales más destacados, en ocasiones emergentes, del panorama cultural balear.

Las cuestiones estrictamente artísticas se caracterizan, entre otras cosas, por una especial atención por la imagen impresa que afecta al diseño general de la publicación, a la atractiva portada, realizada a partir del tema más destacado de cada número, y a la numerosa inclusión de fotografías en sus reportajes: reproducciones de pinturas y tiras cómicas. Cabe citar las colaboraciones del fotógrafo Antoni Catany así como los diseños de portada de Ferran y Lluís Sintes, así como del dúo Pere Martínez Pavía y Jaume Cabrer.

Es importante la incorporación de Damià Ferrà-Ponç como articulista que en el período 1972-1977 aparece bajo el pseudónimo de "Crònica de Tres", con quien de forma esporádica trabajaron Damià Pons Pons y Lleonard Muntaner, y que presenta un papel altamente significativo desde la



práctica de crítica social del arte, el apoyo a la introducción de los lenguajes artísticos internacionales de las últimas décadas y el fomento de la autorreflexión del propio artista, a través de entrevistas en secciones como “Conversa amb (l’artista)” o “L’art vist pels artistes”. Se trata, en definitiva, de un tipo de crítica militante, atenta al arte joven, y con una especial sensibilidad hacia las nuevas corrientes estilísticas y comportamientos artísticos que lograron conectar el panorama mallorquín con la producción de la escena internacional. Además de la labor de “Crònica de Tres” hay que mencionar algunos artículos de Manuela Alcover, Guillem Morey, Betlem Aguiló y el poeta Marià Villangómez Llobet desde Eivissa.

En función del trabajo realizado, el resumen de lo obtenido hasta el presente es, a rasgos generales, lo siguiente:

a) Comprobar que las noticias sobre los temas que nos ocupan atañen a ámbitos estatales, internacionales en menor medida, y especialmente locales. En esta última línea afectan tanto a los artistas nacidos en las islas Baleares como a los relacionados puntualmente.

b) Dependiendo de la fuente documental, las noticias sobre el particular se insertan en una especie de cajón de sastre, bajo diversos epígrafes, y sin consignar en ellos ninguna referencia a las artes. No obstante, determinadas revistas, como es el caso de Cort y Lluç, en menor medida algunos periódicos, contienen secciones con nomenclatura específica: «Exposiciones», L’art vist pels artistes, etc.

c) La mayoría de revistas, especialmente entre los años treinta y setenta contienen numerosas ilustraciones.

No puede hablarse, salvo en momentos puntuales (principios del siglo XX, mediados de los años setenta), de crítica propiamente dicha, pues se trata de meras descripciones, muchas veces simples, de las obras reseñadas.

### **Difusión de la investigación**

El trabajo, fruto de la investigación ha permitido a los miembros del grupo impartir diversas conferencias en Palma y en otros ámbitos de Mallorca, presentar comunicaciones a congresos y realizar publicaciones. Todo ello nos permite reflexionar sobre quienes son los beneficiarios.

En primer lugar los profesionales, estudiosos e investigadores, del ámbito estatal en general desde el momento en que no existe ninguna aproximación de este tipo, y de aquí la frecuente ausencia de referencias a Baleares en las aportaciones sobre el siglo XX en España.

Los órganos de gobierno y de gestión política en el momento de promover actos o exposiciones, y de apoyar iniciativas diversas no suficientemente definidas.

Las instituciones y fundaciones culturales y económico-culturales existentes en las islas que se dedican exclusiva o preferentemente al arte contemporáneo, y cuya labor no siempre encuentra ni el soporte ilustrado ni la recepción interesada.





## EL VIDRIO MEDIEVAL (SIGLOS XIV-XV) Y SU PROBLEMÁTICA

MIQUEL ÀNGEL CAPELLA GALMÉS  
*Universitat de les Illes Balears*

En la comunicación presentamos el proyecto de Tesis Doctoral inscrita con el título provisional de *L'art del vidre a la Corona d'Aragó s. XIV-XV: aspectes productius i estètics* en el Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes de la *Universitat de les Illes Balears* (UIB). El trabajo en curso se centra en el estudio de la producción artesanal y artística de vidrio en el marco geográfico de los territorios que antiguamente formaban parte de la Corona de Aragón, limitándonos a los principales centros urbanos: Barcelona, Valencia y Mallorca.

### Delimitación del objeto de estudio

El vidrio por sus cualidades estéticas y prácticas ha sido conceptualizado desde su aparición en la Antigüedad y a lo largo de su historia como una sustancia idónea para la realización de objetos tanto suntuarios como de uso cotidiano.<sup>1</sup> De ahí que sea motivo de estudio de diferentes disciplinas interesadas en la cultura material y, entre éstas, naturalmente, la Historia del arte.

Cronológicamente, el trabajo pretende abarcar los siglos XIV y XV, cruciales para el nacimiento de la importante manufactura del vidrio de la Edad Moderna en Cataluña. El límite cronológico que en un principio señala el fin de esta investigación, se sitúa a finales del siglo XV. A pesar de ello, se trata de una frontera teórica, movable, en función del momento en que, bien hacia 1500 o años posteriores, se introducen y generalizan las innovaciones técnicas y artísticas originadas en los centros más novedosos de Venecia, que significarán desde un punto de vista estilístico la liquidación de una parte de la producción medieval y el inicio de la que consideramos renacentista.

Pensamos que el ámbito espacial del estudio es el más significativo posible, al englobar tal vez el foco artístico más importante del momento. En

---

<sup>1</sup> RUIZ ALCÓN, María Teresa: "Vidrio y cristal", en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 463-509.

torno a la ciudad de Barcelona, como han señalado los trabajos de síntesis más recientes, se articula una importante *industria vidriera* durante los siglos XIV y XV,<sup>2</sup> que tendrá su momento de máximo esplendor a lo largo del XVI y la primera mitad del XVII.<sup>3</sup> Nuestra investigación pretende dar luz a los momentos previos a la eclosión de la importante vidriería renacentista. Algunos de los motivos que nos han encaminado a centrar nuestra atención sobre esta etapa son el desconocimiento de la mayor parte de la producción y los cambios que se dan en el artesanado medieval por influencia italiana.

Consideramos que tanto en el marco geográfico de la Corona de Aragón, así como en el resto de la península ibérica, el conocimiento de la Historia del vidrio medieval se halla en sus fases iniciales.<sup>4</sup> Basta comprobar la bibliografía existente sobre el tema en otros ámbitos europeos, especialmente el francés y el italiano,<sup>5</sup> con los que se pueden establecer conexiones de todo tipo. En la mayoría de casos los datos más novedosos han sido proporcionados por estudios de tipo arqueológico relacionados con el hallazgo de materiales y talleres; aspecto que, como veremos, tendrá una importante influencia sobre nuestro trabajo.

El proyecto tiene como punto de partida bibliográfico el estudio clásico de J. Gudiol Ricart titulado *Els vidres catalans*, de la serie “Materiales para la Historia del arte” de la colección *Monumenta Cataloniae*, publicado en 1936.<sup>6</sup> Gudiol realiza un exhaustivo inventario de los materiales vítreos de las principales colecciones catalanas creadas a finales del siglo XIX y el primer tercio del XX.<sup>7</sup> A nivel objetual, se muestra hoy en día todavía sólido y parece

<sup>2</sup> CARRERAS i BARREDA, Jordi y DOMÈNECH i VIVES, Ignasi: “El vidre de taula a Catalunya a l'època del Gòtic”, en AA. VV.: *Del rebost a la taula. Cuina i menjar a la Barcelona gòtica*, Barcelona, Electa-Ajuntament de Barcelona, 1994, pág. 72.

<sup>3</sup> CARRERAS i BARREDA, Jordi: “Els vidres catalans à la Façon de Venise del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (segles XVI-XVII)”, en CARRERAS, Teresa; DOMÈNECH, Ignasi (dir.): *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Actes. Monografies 1*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya, 2001, págs. 143-153; FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Barcelona glass in the venetian style*. New York, The Hispanic Society of America, 1956; RODRÍGUEZ GARCÍA, Justina: “Piezas de vidrio suntuario catalán en la «Bichierografia» de Giovanni Maggi (1604)”, *D'Art* n° 15, 1989, págs. 181-191.

<sup>4</sup> No podemos dejar de citar el interesante trabajo: CRESSIER, Patrice (coord.): *El Vidrio en Al-Andalus*. Madrid, Casa de Velázquez-Fundación Nacional Centro del Vidrio, 2000.

<sup>5</sup> Véanse a título de ejemplo: FOY, Danièle: *Le verre médiéval et son artisanat en France méditerranéenne*, Paris, CNRS, 1988; AA. VV.: *À travers le verre du moyen âge à la Renaissance*. Cat. exp. Nancy, 1989; MENDERA, Marja (coord.): *Archeologia e storia della produzione del vetro preindustriale*, Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti. Sezione Archeologica, 26-27. Firenze, All'Insegna del Giglio, 1991.

<sup>6</sup> GUDIOL RICART, Josep: *Els vidres catalans*, Barcelona, Alpha, 1936. La producción bibliográfica de Gudiol sobre Historia del vidrio engloba otros títulos como por ejemplo: GUDIOL RICART, Josep y ARTIÑANO y GALDÁCANO, Pedro M.: *Vidrio: resumen de la historia del vidrio. Catálogo de la colección Alfonso Macaya*. Barcelona, 1935.

<sup>7</sup> El citado museo cuenta entre sus fondos de una colección de alrededor 1100 piezas de todas las épocas (AA. VV.: *El Vidre*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985, pág. 7). Véase también: DOMÈNECH i



dejar poco margen a una investigación novedosa, pero evidentemente requiere una puesta al día. Otros trabajos clásicos de carácter general, que no podemos olvidar, son los de J. Ainaud de Lasarte, L. Pérez Bueno y A. W. Frothingham.<sup>8</sup> La bibliografía más reciente ha tratado aspectos de tipo social relativos a la profesión del vidriero, este es el caso de algunos artículos de V. Nieto Alcaide<sup>9</sup> y J. Rodríguez García.<sup>10</sup> Las últimas aportaciones significativas en el ámbito catalán son las de J. Carreras y I. Domènech en algunos catálogos sobre la mesa y su ajuar durante el medievo.<sup>11</sup> Finalmente, no podemos dejar de citar las *I Jornadas Hispánicas de Historia del Vidrio*, monográfico que cuenta con aportaciones de destacados investigadores, pero sin contribución alguna sobre los largos siglos medievales.<sup>12</sup> Otra faceta paralela y a la vez convergente son las numerosas publicaciones sobre vidrieras; tema que ha captado lógicamente la atención de muchos más historiadores del arte.<sup>13</sup>

Nuestra investigación se encuadra en las llamadas artes decorativas de época medieval; que en el marco geográfico señalado presentan una problemática común a la del resto de España. Como factor principal, debemos subrayar la escasez de textos de tipo teórico, aspecto que, por otra parte, no sólo atañe al período cronológico escogido sino que es denominador común del resto de etapas históricas.<sup>14</sup> Los efectos de esta situación se ven mitigados, de forma gradual, por la aparición durante las últimas décadas de una serie de obras de carácter general o manuales que han cubierto un alarmante vacío historiográfico.<sup>15</sup>

VIVES, Ignasi (dir.): "La collecció de vidres del Museu Cau Ferrat de Sitges", en CARRERAS, Teresa: *op. cit.*, págs. 155-160.

<sup>8</sup> AINAUD DE LASARTE, Juan: *Cerámica y vidrio*, Ars Hispaniae, X. Madrid, Plus Ultra, 1952; PÉREZ BUENO, Luis: *Los Vidrios en España*, Madrid, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1943; FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Spanish Glass*, London, Faber and Faber, 1964.

<sup>9</sup> NIETO ALCAIDE, Víctor: en "La profesión y oficio de vidriero en los siglos XV y XVI: talleres, encargos y clientes", *Espacio, tiempo y forma, Serie VII: Historia del arte* n° 10, 1997, págs. 35-58.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA, Justina: "El soplador de vidrio", en *Espacio, tiempo y forma, Serie VII: Historia del arte* n° 10, 1997, págs. 111-132.

<sup>11</sup> CARRERAS i BARREDA, Jordi y DOMÈNECH i VIVES, Ignasi: "El vidre sumptuari a la Corona d'Aragó entre els segles XV i XVI", en GISBERT, Josep A.: *Sucre i Borja, la canyamel dels Ducs del trapig a la taula*. Gandia, Casa de Cultura "Marqués de González de Quirós", 2000, págs. 421-431.

<sup>12</sup> Teresa Carreras: *op. cit.*

<sup>13</sup> BARRAL I ALTET, Xavier: *Vidrieras medievales de Cataluña*, Madrid, 2000. AINAUD DE LASARTE, Joan y VILA-GRAU, Joan, et al.: *Els vitralls de la catedral de Girona*, CVMA, Espanya, 7-Catalunya, 2. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1987.

<sup>14</sup> Uno de los pocos textos es el de ALVARO ZAMORA, María Isabel: "Artes Decorativas", en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., ESTEBAN LORENTE, Juan F. y ALVARO ZAMORA, Isabel: *Introducción General al Arte. Arquitectura, Escultura, Pintura, Artes Decorativas*, Madrid, Istmo, 1980, págs. 281-325.

<sup>15</sup> Debemos citar en primer lugar los trabajos clásicos de: ALCOLEA, Santiago: *Artes decorativas en la*



En función de la escasez de teorizaciones, consideramos necesario realizar un esfuerzo en reflexionar desde una óptica actual sobre el significado de las artes decorativas en el período medieval, para delimitar cuál fue su papel en la sociedad de la baja Edad Media. Resulta necesario contemplar aspectos como la adecuación del término que las designa, sus características generales o las manifestaciones que se pueden englobar bajo esta denominación.

### Cuestiones metodológicas

Según los manuales al uso, la obra de arte es el primer documento del historiador del arte. Pero en esta investigación, el objeto que tendría que ser el principal instrumento de trabajo se ve reducido casi a su mínima expresión debido, obviamente, a sus características materiales. El catálogo de vidrios de los siglos XIV y XV es muy reducido según la bibliografía mencionada. Constatadas las pocas piezas conservadas en museos y colecciones, cabe preguntarse si podemos hacer Historia del arte con tan pocos objetos. Este es, sin duda, un factor determinante para el éxito de esta investigación.

En base a lo argumentado, el planteamiento metodológico nos conduce a contemplar todas las fuentes disponibles, con el objetivo de conseguir el mayor número de individuos de un tipo de objeto artístico con escasas muestras conservadas en los museos. Por este motivo, nos inclinamos por un tratamiento que englobe el mayor espectro de fuentes disponibles, a fin de no excluir ningún tipo de dato histórico. En definitiva consideramos conveniente adaptar al máximo la metodología a las características del tema, mediante un enfoque interdisciplinar que nos permita extraer de la documentación cuanta información significativa sea posible. Las fuentes utilizadas serán básicamente tres: iconográficas, arqueológicas y archivísticas. El estudio de las representaciones pictóricas y escultóricas puede ampliar notablemente las formas del catálogo de piezas conservadas. Un ejemplo paradigmático lo hallamos en la mencionada obra de J. Gudiol, que ante dicha problemática, no duda en recurrir a la pintura mural y retabística para establecer tablas de formas guiado por las fuentes iconográficas.<sup>16</sup> Este primer grupo complementa las fuentes arqueológicas al aportar toda una serie de datos difícilmente deducibles a partir del estado fragmentario de los restos arqueológicos. Pero no se limita a esto, sino que nos proporciona información sobre el uso y la función de la vajilla de vidrio utilizada. En relación con el período que analizamos, lo más problemático es la fidelidad o no del artista al reproducir los objetos. Factor que está ligado a las formas

---

*España Cristiana. Siglo XI-XI*, Ars Hispaniae, XX. Madrid, Plus Ultra, 1975; Juan Ainaud: *op. cit.*; y los manuales más recientes como el de Antoio Bonet(coord.): *op. cit.*; BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.): *Las Artes Decorativas en España*, Summa Artis, XLV, 1-2. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

<sup>16</sup> Un ejemplo similar en: BARRELET, James: "Le verre de table au moyen âge d'après les manuscrits à peinture", *Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu* n° 16, 1959, págs. 194-222.

representativas (al trazo, a la luz y en definitiva a la concepción del objeto) y a las características estilísticas de la época.

Iconográficamente, podemos agrupar las imágenes en dos grupos en función de la cantidad de datos que nos aporten: el primero, incluiría la pintura, la miniatura y la escultura. Dentro de él podemos destacar el completísimo e importantísimo conjunto de retablos góticos de la Corona de Aragón,<sup>17</sup> que cuenta con excepcionales representaciones de banquetes y cenas, relato documental de los usos, formas y decoraciones de la vajilla de mesa, cerámica y vidrio principalmente.<sup>18</sup>

Las fuentes arqueológicas son imprescindibles en esta revisión histórica ya que no han sido contempladas de forma general por ninguno de los autores que han tratado el tema. Tal vez uno de los aspectos innovadores de la investigación se debería a la incorporación de los cada vez más importantes corpus de materiales arqueológicos recuperados en las numerosas excavaciones desarrolladas en los centros históricos a lo largo de los últimos cuarenta años.<sup>19</sup> La continua recuperación de restos permite ampliar notablemente el conjunto de objetos analizables, con el único inconveniente que la mayoría de ellos son fragmentos y tan sólo proporcionan informaciones muy sesgadas. La sistematización de las fuentes arqueológicas en tipologías o series supone un marco formal y cronológico, en mi opinión personal, ineludible para el estudio de determinadas artes decorativas.<sup>20</sup> En este sentido conviene recordar algunas características de estas manifestaciones que funda-

<sup>17</sup> AA. VV.: *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Cat. exp. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1980.

<sup>18</sup> Véase a título de ejemplo: la escena de las “Bodas de Canán” del retablo de *La Transfiguración* (1445-1452) de Bernat Martorell en la catedral de Barcelona (AA. VV.: *Del rebost a la taula. Cuina i menjar a la Barcelona gòtica*, Cat. exp., Barcelona, Electa-Ajuntament de Barcelona, 1994, pág. 27); la *Santa Cena* de Joan Reixach del Museo Catedralicio de Segorbe (BENITO DOMÉNECH, Fernando y GÓMEZ FRECHINA, José (coord.): *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Cat. exp. Valencia, Generalitat Valenciana-Museu de Belles Arts, 2001, pág. 226) o la “Santa Cena” del retablo de piedra de la *Passio Imaginis* del santuario de San Salvador de Felanitx (Mallorca) atribuido al escultor Huguer Barxa, obra de mediados del siglo XV (LLOMPART, Gabriel: “Huguer Barxa, autor del retablo del “Passio Imaginis” de Felanitx (Mallorca)”, *Archivo Español de Arte* n° 199, 1977, págs. 28-35).

<sup>19</sup> No olvidemos que los conocimientos en arqueología medieval son básicos para el investigador del arte que trabaja este período (BORRÁS GUALIS, Gonzalo: *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelona, Serbal, 2001, pág. 176).

<sup>20</sup> La arqueología otorga un importante papel a la tipología. Los estudios tipológicos son útiles al permitir comparar las producciones del lugar objeto de estudio con las de otros centros mediterráneos, a fin de determinar la existencia de un marco común o, al contrario, delimitar y distinguir las diferentes producciones regionales. Relacionados con el vidrio véanse los siguientes ejemplos: FOY, Danièle: “Essai de typologie des verres médiévaux d’après les fouilles provençales et languedociennes”, *Journal of Glass Studies*, 1985, págs. 17-71; STIAFFINI, Daniela: “Contributo ad una prima sistemazione tipologica de materiali vitrei medievali”, *Amediev* n° 12, 1985, págs. 677-688; CAPELLÀ GALMÉS, Miquel Àngel: *Assaig de tipologia del vidre d’època medieval a Mallorca*, Quaderns de Ca la Gran Cristiana, 14. Palma, Govern de les Illes Balears-Museu de Mallorca, 2002.

mentan esta afirmación: el aspecto funcional en todas ellas, así como la seriación y repetición de modelos.<sup>21</sup>

El trabajo con tipologías, asociado comúnmente a la arqueología, ha de contrastarse con la documentación archivística. Debemos señalar que tanto J. Gudiol como Carreras y Domènech presentan listados, elaborados a partir de inventarios notariales o relaciones de la época, que reflejan la variedad de la producción. Es evidente que es imprescindible cotejar los datos para lograr una aproximación lo más fiel posible a la realidad de estos pequeños núcleos productores. A pesar de la seriación y producción semi-industrial, los resultados obtenidos hasta el momento son más o menos limitados, demostrando la poca variedad del repertorio formal.<sup>22</sup> Sin embargo somos optimistas y pensamos que la investigación futura proporcionará una mayor riqueza y reflejará la realidad de una actividad con grandes posibilidades creativas.

Las tres fuentes clásicas anteriores no agotan las posibilidades del objeto. A pesar de ubicarnos, tal vez, en los límites de lo que sería una Historia del arte clásica, proponemos el uso de técnicas de tipo analítico, que pueden aportar información significativa acerca de la composición de la materia vítrea para relacionarla con algún lugar de producción. Pensamos también que la comparación tecnológica con centros productores actuales de tradición histórica, se puede utilizar como fuente complementaria para nuestro trabajo.

### Principales ejes de la investigación

A partir del breve estado de la cuestión y de los planteamientos ya expuestos, podemos delimitar algunos de los ejes que vertebrarán la investigación.

Un primer eje lo constituyen los aspectos estéticos y productivos. Bajo esta denominación afrontamos el estudio del vidrio en primer lugar como objeto artístico. A partir de las características específicas del *lenguaje vidriero* intentaremos definir cuáles son las particularidades decorativas vigentes en estos momentos. En este sentido la investigación presenta problemas claros como, por ejemplo, la falta de marcas o firmas que permitan identificar la procedencia del objeto o atribuirlo a un ámbito concreto de producción; la poca, por no decir nula, decoración de tipo figurativo, ya que generalmente se trata de motivos geométricos o vegetales y la repetición de los modelos, especialmente los que atañen a las formas a lo largo de los años.

El estudio del vidrio no supone unos planteamientos demasiado alejados de los de cualquier investigación sobre cerámica medieval. El taller,

---

<sup>21</sup> María Isabel Alvaro: *op. cit.*, pág. 288.

<sup>22</sup> En base a los fondos arqueológicos de Mallorca se han delimitado 9 tipos, siendo la copa el tipo con más variantes. Miquel Àngel Capellà: *op. cit.*, págs. 35-63.



como centro productivo, realizará dos tipos de piezas: unas claramente artísticas y otras de uso común. Realmente, estamos hablando de un modelo teórico, constatado en la cerámica y también en el principal centro productor de fines del medievo e inicios del Renacimiento, el veneciano. Faltaría comprobar si podemos delimitar o calificar algún segmento de la producción estudiada como de tipo artístico, bien con la documentación archivística o con la arqueológica. Otros factores relacionados con lo anterior son el binomio pieza de lujo-objeto de consumo cotidiano, el coleccionismo, la importación de objetos desde otros centros productores, etc.

El segundo núcleo de la investigación versaría sobre aspectos de tipo técnico. Las técnicas de producción medieval tienen su origen en los talleres de vidrio de época romana. Éstas se perpetuaron durante la alta Edad Media en el centro de Europa, con una producción muy simple, casi exclusiva de objetos de uso cotidiano, y en la civilización islámica (zonas de Siria y Egipto) con unos niveles de producción y artisticidad equiparables a los romanos. Es decir, como ya se ha planteado en Italia, técnicamente los talleres de los siglos XIV, XVI o XIX no presentan grandes diferencias de organización y funcionamiento.<sup>23</sup> Nuestro objetivo sería delimitar las características en nuestro ámbito de estudio.

Tanto la documentación archivística como la arqueológica nos aportan información sobre el vidriero y el funcionamiento de su taller. La situación del obrador, es decir su distribución sobre el territorio, proporcionará datos sobre el peso de este oficio artístico en comparación con el resto del entramado artesanal medieval. Otro aspecto a tener en cuenta, directamente relacionado con el comercio, es el de la procedencia de los materiales utilizados en estas estructuras pre-industriales (combustible, materias primas...).

Finalmente, el tercer eje englobaría la faceta más sociológica de la investigación. Así incluiríamos aspectos como las fórmulas de venta y, si es posible, el análisis de las vías de distribución de sus productos, que como en otras manifestaciones de artes decorativas son fruto de un comercio intenso, que pasa por la venta ambulante o el transporte desde un extremo al otro del Mediterráneo en los casos de piezas más suntuarias. El número de artífices, su forma de contratación, sus retribuciones, el espacio y los sistemas de trabajo que pueden verse reflejados en la documentación son otros elementos a analizar. Podemos añadir a los anteriores otros aspectos como la transmisión de técnicas o el nivel de especialización de los maestros. Evidentemente, la constatación de todas estas facetas corre paralela a la comparación de tipo etnológico con manufacturas actuales.

Un tema complejo es el de la denominación de este “oficio artístico” en el entramado medieval. Es evidente que la calificación actual de artista no encaja con la concepción que los mismos hombres tenían durante el medievo

---

<sup>23</sup> STIAFFINI, Daniela: *Il vetro nel medioevo. Technique, strutture, manufatti*, Roma, Fratelli Palombi, 1999, pág. 15.

al considerarse, sencillamente, artesanos y, en los casos más excepcionales, como artesanos especiales.<sup>24</sup> La pregunta principal que se nos plantea es ¿dónde debemos ubicar el trabajo del vidriero?, ¿podemos considerarlo al mismo nivel que un alfarero o un platero? Estas y otras más son cuestiones importantes en el afán de situar esta figura en el entramado de las artes medievales en la Corona de Aragón. La solución más fácil es hablar de artesanías y mantener esquemas peyorativos.<sup>25</sup> Las conexiones directas que podemos establecer entre el soplador de vidrio y otras actividades artísticas medievales pueden ayudar a este posicionamiento, un debate que versa, como indica A. Bonet Correa, sobre la concepción de arte.<sup>26</sup>

Evidentemente, se establece una conexión directa por la materia utilizada y por la técnica pictórica con el pintor vidriero. V. Nieto destaca que este profesional medieval, a pesar de las conexiones directas que se establecieron en momentos determinados, sobre todo a nivel de asociación gremial con los pintores, no impidió que desarrollasen un lenguaje propio y diferenciado. Considera que está directamente influenciado por las condiciones especiales del vidrio hecho que les conduce a lograr soluciones alejadas de las practicadas en las otras artes del color.<sup>27</sup> También podemos buscar relaciones técnicas con el colectivo de los esmaltadores y, en definitiva, con la orfebrería.<sup>28</sup> De ahí que consideramos en un principio matizable la idea de que el soplador de vidrio es un simple autor de objetos de uso doméstico y cotidiano, que es, en definitiva, el marco de desarrollo de gran parte de lo que actualmente entendemos como artes decorativas.

En relación con el aspecto objetual mencionado en el párrafo anterior, tan sólo debemos destacar el papel y la apreciación de las artes del objeto durante el período medieval. Nos interesa el significado y el qué del objeto en sí mismo. A pesar de que son datos que corresponden al final del período analizado, queremos citar la visita de Felipe el Hermoso en 1502 a un horno de vidrio catalán o la gran cantidad de piezas de vidrio que aparecen en los

<sup>24</sup> La historiografía más reciente ha adoptado diferentes soluciones al referirse al artista medieval y su producción: así, por ejemplo J. Yarza utiliza el término de artista-artesano (YARZA LUACES, Joaquín: "Artista-artesano en el gótico catalán, I", *Lambard. Estudis d'art medieval* nº 3, 1987, págs. 129-169) o J. Domenge en el caso concreto de la producción artística mallorquina, utiliza la expresión de oficios artísticos y el de objetos artístico-artesanales cuando se refiere a sus creaciones (DOMENGE I MESQUIDA, Joan: "Entorn als oficis artístics de Mallorca. Una aproximació als treballs i ocupacions dels artistes medievals (segles XIV-XVI)", en AA. VV.: *La manufactura urbana i els menestrals (ss. XIII-XVI)*, IX Jornades d'Estudis Històrics Locals. Palma, Insitut d'Estudis Balearics, 1991, págs. 381-398).

<sup>25</sup> Sobre la cuestión artesanal véase, entre muchos otros textos: VALLÈS, Isidre: "L'artesanía i l'art. Un procés històric de discriminació socio-objetual", *D'Art* nº 13, 1987, págs. 13-26.

<sup>26</sup> BONET CORREA, A. (coord.): *op. cit.*, pág. 12.

<sup>27</sup> NIETO ALCAIDE, V.: *op. cit.*, pág. 38.

<sup>28</sup> DOMENGE I MESQUIDA, Joan: "La torre y la cruz: diálogos entre plástica monumental y artes suntuarias en Mallorca, ca. 1400", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie IV, Quaderni* 2, 1997, págs. 63-81.



inventarios de los Reyes Católicos de su residencia de Alcalá de Henares, como paradigmas del destino social de algunas series de estas producciones.<sup>29</sup> Los dos ejemplos anteriores suponen el inicio de un proceso por el cual las clases dirigentes demostrarán un interés claro hacia el coleccionismo de objetos de tipo suntuario, especialmente vidrio, a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Ciertamente, se trata de una temática poco habitual en los estudios de Historia del arte, condicionada por la necesidad de utilizar planteamientos y fuentes que no son corrientes; y, también, por hallarse cercana a temáticas desarrolladas casi monopolísticamente por otras disciplinas. Pero, al fin y al cabo, todos los datos, suministrados a través de las diferentes formas de aproximación histórica, deberán ser cohesionados bajo la visión propia de un historiador del arte. Es en el marco concreto de renovación y valoración de las artes decorativas de los últimos años del siglo XX donde debemos ubicar el presente proyecto de investigación.

---

<sup>29</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis: "El coleccionismo de vidrio artístico español en los siglos XVI y XVII", Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar' n° 73, 1998, págs. 111-139.





## LA ESCULTURA FUNERARIA DE JOSEP CAMPENY SANTAMARÍA. (IGUALADA 1958 - BARCELONA 1922).

LIDIA CATALÁ BOVER  
Universitat de Barcelona

La presente comunicación forma parte de un capítulo de mi tesis doctoral en curso, titulada *Vida y obra del escultor Josep Campeny Santamaría* (Igualada 1858 – Barcelona 1922)<sup>1</sup>.

Antes de abordar el tema de la escultura funeraria de Josep Campeny, presentaremos brevemente, a modo de introducción, su figura y obra, con el objetivo de entender y contextualizar sus realizaciones funerarias, ya que, a pesar de ser escultor reputado que cosechó numerosos éxitos en su época, y del que se publicaron numerosas referencias en diarios y revistas, hoy pasa desapercibido en muchos de los estudios sobre escultura.

Josep Campeny Santamaría nace el 6 de agosto de 1958 en Igualada<sup>2</sup>, en el seno de una familia de torneros que se traslada a Barcelona cuando el escultor tiene corta edad. De 1874 a 1878 cursará estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona Llotja, ampliando posteriormente sus conocimientos en París. En la década de 1880 expuso asiduamente en la barcelonesa Sala Parés, pero su participación en la *Exposición Universal de Barcelona de 1888*, supuso el inicio de su carrera como escultor de prestigio, por lo que empezó a recibir numerosos encargos. Este mismo año realizó su primera obra funeraria *Panteón de la Familia de Pere Llibre* destinado al Cementerio de Montjuic de Barcelona.

Gran modelador, demuestra su habilidad trabajando en barro numerosos bibelots, y destacará en el tema de la lucha de animales, como *A Muerte! Lucha de un indio con un tigre*<sup>3</sup>, *Epílogo de la lucha*<sup>4</sup>, *Infancia de Aquiles*,

---

<sup>1</sup> El día 11 de Octubre del 2000 en la Universidad de Barcelona, se presentó la tesis de licenciatura titulada *Josep Campeny Santamaría (Igualada 1958-Barcelona 1922)*. En ella se estudió su participación en las Exposiciones de Bellas Artes y se ofreció el primer repertorio de la obra completa

<sup>2</sup> (A)rxiu (H)istòric d'(I)gualada, Certificado de nacimiento de José Campeny, Registro civil de nacidos 1858, nº 8032.

*In Extremis...*etc. obras que presenta en diversas Exposiciones de Bellas Artes, entre Madrid y Barcelona, y también en internacionales como en la *World's Columbian Exposition* celebrada en Chicago (1893), en la de Atenas (1903) – en donde obtuvo una medalla de 2ª clase- también la de Viena (1904) y Budapest (1907), en las que obtuvo sendas medallas de oro.

Trabajador infatigable, con un gran número de obras en su producción, destacamos: *Poeta Manuel de Cabanes* (1890) en Vilanova y la Geltrú, *Monumento a Nicomedes Pastor Díaz* (1890) en Lugo, *Jesús Orando en el Rosario de Montserrat* (1911), *Monumento a los Héroes del Bruch* (1911) en la montaña de Montserrat y desaparecido en 1936, uno de los leones en el *Monumento de Alfonso XII* el parque del Retiro en Madrid (1902-1922), y en 1912 tres fuentes artísticas *La font del trinxà*, *El nen de la granota*, *El noi del Càntir* realizadas por encargo del Ayuntamiento de Barcelona.

De los últimos años de su vida tenemos pocas noticias, posiblemente, porque el cambio de gusto en la época motivó que decreciesen el número de encargos y, en consecuencia, se dedicó exclusivamente a la docencia, actividad que venía desarrollando desde 1911 en la *Escuela de Artes y Oficios en la Vila de Gracia*<sup>5</sup>, en la que también ejercerá como secretario. Muere en Barcelona el 22 de enero de 1922, víctima de una bronconeumonía<sup>6</sup>.

El día 17 de marzo de 1883 se inauguró en Barcelona el Cementerio de Montjuïc, llamado también del Sur-Oeste<sup>7</sup>, según un proyecto del arquitecto Leandro Albareda. La creación de esta ciudad de los muertos, la más grande de la ciudad y aislada de su núcleo urbano, responde a las corrientes higienistas de desplazar los cementerios fuera del centro de las ciudades y poblaciones, para evitar la insalubridad que suponía enterrar los cadáveres cerca de los vivos.

En el transcurso de los siglos la visión de la muerte ha ido cambiando, y nada tiene que ver el punto de vista que tenía la sociedad del S. XIX con la actual. Hoy, el estado de abandono de sepulturas y panteones, por parte de la familia, en muchas ocasiones es deplorable, y puede ir acompañado de actos de vandalismo. Para apreciar el interés que los cementerios despertaron en el pasado, debemos remitirnos a las publicaciones periódicas de la época como por ejemplo: *La Vanguardia*, *La Ilustración Artística*, *La Publicidad*, *El Diario de Barcelona*, *Arquitectura y Construcción...* entre otras – en las que, durante los días previos a la celebración del 1 de noviembre (día de difuntos),

<sup>3</sup> Obra con la que obtuvo una 2ª medalla en la Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1899.

<sup>4</sup> Con la que obtuvo una 2ª medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona.

<sup>5</sup> (A)rxiu (A)ministratiu de (B)arcelona, Expediente personal relativo al empleado José Campeny, Clases pasivas, nº 1031.

<sup>6</sup> Registro Civil de Barcelona, Certificado de defunción de José Campeny Santamaría, 21 febrero 1922. Distrito de la Concepción, fol.310, núm. 156.

<sup>7</sup> AGUADO, Neus: *Guía del Cementerio de Montjuïc*, Barcelona, Institut Municipal de Serveis Funeraris de Barcelona, 1992, pág.19.



solían publicarse artículos en relación a la construcción de panteones y obras de mejora en los cementerios. Son abundantes las descripciones de conjuntos funerarios, referencias de los artistas, fotografías, así como los materiales empleados. En consecuencia, gracias a estas informaciones, hoy conocemos obras desaparecidas.

La sociedad del S. XIX pretendió perpetuar el recuerdo de sus éxitos personales y de su propia imagen creando auténticos museos al aire libre, poblados de esculturas y arquitecturas, en donde participaron los mejores artistas de la época. El Cementerio será, por tanto, un lugar de gran belleza donde realizar largos paseos entre la numerosa y variada vegetación que rodeaba las tumbas.

A lo largo de su vida, Campeny llevó a cabo un número importante de trabajos funerarios, y esto le llevó a manifestar: “*¡Si no fuera por el cementerio no viviría!*”<sup>8</sup>. El Cementerio de Montjuïc es, sin duda, el que reúne un mayor número de sus obras, pero también otros cementerios catalanes y del resto de España exhiben algunas de sus esculturas. Así mismo contamos con la referencia documental del *El Panteón Ugarte* en la capital peruana de Lima<sup>9</sup>.

Durante los 20 años, de 1888 a 1909, que se dedica a la escultura funeraria, debe ser considerado el período de mayor producción entre 1889 y 1892.

No disponemos por ahora de un catálogo de todas las obras funerarias del escultor, si bien hasta el presente, se han localizado un gran número de ellas gracias a las referencias documentales aparecidas en publicaciones de la época, a la consulta de los expedientes —conservados— en los cementerios y al trabajo de campo. Respecto a la localización de las esculturas en el Cementerio de Montjuïc, señalamos el trabajo de tesis de licenciatura inédita de M<sup>a</sup> Isabel Marín<sup>10</sup>, del cual debemos destacar la elaboración de un catálogo con obras las más importantes. Afortunadamente, en los últimos años se han publicado estudios monográficos en torno algunos camposantos, como el Cementerio de Lloret de Mar<sup>11</sup>, los Cementerios de Badalona<sup>12</sup>, la arquitectura doméstica funeraria en el S. XIX en Murcia<sup>13</sup>, el Cementerio de San Nicolau<sup>14</sup>, el Cementerio de Poblenou, en

<sup>8</sup> ORDUÑA VIGUEIRA: *Pequeñas monografías de Arte*, Barcelona 1908, pág. 464.

<sup>9</sup> En fase de localización. GIRALDOS, Francesc: “Gent notable de Catalunya”, *Catalunya Artística*, n° 102, Barcelona 29 mayo 1902, pág. 335.

<sup>10</sup> MARÍN M<sup>a</sup> Isabel: *El reflejo de las corrientes arquitectónicas y escultóricas de finales del S. XIX en el Cementerio del S.O.*, (Tesis de licenciatura inédita), Universidad de Barcelona, 1986.

<sup>11</sup> ALCOY, Rosa: *El Cementiri de Lloret de Mar; indagacions sobre un conjunt modernista*, Ajuntament de Lloret de Mar, 1990.

<sup>12</sup> ABRAS, Margarida: *Els Cementiris de Badalona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1998.

<sup>13</sup> NICOLAS, Dora: *La morada de los vivos y la morada de los muertos. Arquitectura doméstica funeraria del S. XIX en Murcia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.

<sup>14</sup> FERNÁNDEZ, Ana: *El Cementiri de San Nicolau. L'última reserva urbana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

Barcelona<sup>15</sup> y, los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya<sup>1</sup>, entre otros.

La iconografía del ángel fue muy utilizada por los artistas de la época, del mismo modo, se convierte en el tema más comúnmente representado en la producción funeraria de Campeny. Tal como apunta M<sup>a</sup> Cruz Morales:<sup>17</sup>

*“El ángel ha aparecido siempre en relación con los temas funerarios, cumpliendo diversos cometidos. Como conductor y guía de las almas, como guardianes de las tumbas, o como expectativa y promesa del paraíso celestial”.*

Pero añade, que en la cultura europea de fin de siglo aparece el ángel modernista con unas características propias.

Con la finalidad de personalizar la sepultura, el artista, esculpe una gran variedad de ángeles, los cuales evolucionan en relación a la introducción de nuevas corrientes artísticas. En un primer momento, podemos hablar de figuras estáticas, de complexión masculina, con unos musculosos brazos, que se transforman en ángeles femeninos, de grácil figura y suave movimiento, Mireia Freixa<sup>18</sup> dice en un artículo de 1985

*“(...) el paso decisivo hacia la sensibilidad modernista viene determinado por la transmutación de este ángel mediador en un ser abstracto, ni hombre ni ángel, pero que simbolice, en cambio, pasiones específicamente humanas. El ángel pierde sus alas y se convierte en un personaje femenino, cubierto, igual que el ángel, por una túnica, con los pies descalzos y la cabellera suelta (...)”.*

Por otra parte, también realizó ángeles niños para el *Pantéon de Cosme Batlle* en Mataró. En el papel de intermediarios entre el hombre y la divinidad, algunos de estos ángeles depositan flores, coronas de siemprevivas o llevan una palma, signo tradicional cristiano de la victoria sobre la muerte.

En el dominio del tratamiento de los pliegues de las telas, denota su gran habilidad técnica. En unas ocasiones, estas telas, recorren los escalones, y en otras, están recogidas por botones que dejan entrever el cuerpo creando sensualidad. Además, destacamos de los conjuntos la minuciosidad con que han sido tratados los detalles, características que también muestra en otras obras del artista, como en la lucha de animales. Un último aspecto a remarcar, son las reminiscencias pictóricas en dichos detalles.

<sup>15</sup> NADAL, Margarida: *El Cementiri del Poblenou*, Barcelona, Serveis Funeraris de Barcelona, 2000.

<sup>16</sup> BERMEJO, Carmen: *Arte y Arquitectura funeraria, los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.

<sup>17</sup> MORALES, M<sup>a</sup> Cruz: “Paraísos de mármol. La imagen del ángel en la escultura funeraria modernista”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Actas del primer coloquio de iconografía, 1988, pág. 377.

<sup>18</sup> FREIXA, Mireia: “La escultura funeraria en el modernismo catalán, en ” *Fragmentos*, nº 3. 1985.

## 1. Sepultura de Pere Llibre.

Aunque en la mayoría de las obras funerarias en que participó hay un predominio escultórico, en otras, las esculturas están supeditadas a elementos arquitectónicos, por tanto, citamos los arquitectos con los que solía colaborar: Ubaldo Iranzo (con el que también realizó el proyecto para el monumento a *Legazpi y Urdaneta*<sup>19</sup> en 1893), Julio M<sup>a</sup> Fossas (el proyecto al monumento a *Rius y Taulet*<sup>20</sup> en 1897), Antonio Rovira Rabassa, Leandro Albareda, y F. Aymamí.



La presente comunicación es una aproximación a las esculturas funerarias de Josep Campeny. Por este motivo, a continuación reseñamos de manera cronológica las obras localizadas.

El escultor, ejecutó en el Cementerio de Montjuïc en el año 1888 -coincidiendo con la Exposición Universal de Barcelona- su primera obra funeraria conocida, la sepultura de *Pere Llibre*<sup>21</sup> [1], en colaboración con el arquitecto Rovira y Rabassa. Un ángel guardián, en mármol, de pie y con las alas desplegadas, deposita un ramo de flores sobre el sarcófago. El cuidado trabajo del peinado, con cabellos largos, que enmarca el rostro delicado y la mirada serena, contrasta con la corporeidad de la figura. De la larga vestimenta resaltamos la plasticidad de los pliegues, que caen rítmicamente sobre los escalones y sugieren la pierna izquierda levantada, a fin de dar movimiento. Desde el cuello, las mangas, la parte inferior de la túnica -con una cenefa de flores imitando un bordado-, y el signo de la cruz sobre el pecho, los detalles

<sup>19</sup> *La Ilustración Artística*, Barcelona 8 de mayo 1893, pág. 301.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 21 junio 1897, pág. 407.

<sup>21</sup> Debido a las dimensiones del Cementerio de Montjuïc, facilitaremos la localización exacta de cada obra. *Pere Llibre*: Vía de Santa Eulalia, n° 7. Agrupación 1.



2. Panteón de Adela Labros.

ornamentales van apareciendo.

El año 1889 fue uno de los más productivos de Campeny en cuanto escultura funeraria se refiere, en el transcurso de dicho año lleva a cabo las esculturas para los siguientes panteones: *Palay Gaudier*, *Panteón de la Familia Albareda*, *Panteón de Adela Labros Vda. De Boada*, *Panteón de la Familia Roura*, en los que el tema preferido es la iconografía del ángel, a excepción del *Panteón de la Familia Gallissá Botet* en que hay un crucifijo en su interior.

El primer panteón citado, es el de la familia *Palay Gaudier*, localizado en el Cementerio de Sant Gervasi de Barcelona y, realizado en colaboración con el arquitecto Iranzo. Presenta una arquitectura de forma piramidal culminada por la representación de un ángel anunciador, que con la mano derecha alzada señala el cielo, y con la izquierda sostiene una corona de siemprevivas, flor muy utilizada en los cementerios, y que también, hallamos con frecuencia en obras de Campeny. Por otra parte, el retrato del difunto aparece en el interior de un medallón, enmarcado con laureles, en la base del pedestal.

La figura del arcángel San Miguel con reminiscencias medievales, remata la parte superior del *Panteón de Adela Labros, Vda de Boada*<sup>22</sup> [2] proyectado por el arquitecto Rovira Rabassa. En lo que se refiere a los atributos que nos ayudan a identificar el arcángel Miguel, destacamos la coraza, el casco de guerrero y la espada de bronce en la que descansan ambas manos, en actitud de vencedor, ya que es el brazo ejecutor de la justicia divina. Asimismo, el propio arcángel desempeña un papel en el juicio particular de las almas, procediendo al pesaje de las mismas.

<sup>22</sup> Localización: Vía de San Olegario, nº 1. Agrupación 5ª en el Cementrio de Montjuïc de Barcelona.



Aunque su ubicación no permite observar con detenimiento la figura, se trata de una de las mejores obras funerarias de Campeny en el cementerio de Montjuïc. Esculpida en mármol, destacamos, por una parte, el trabajo minucioso en las texturas de los paños, que consigue efectos de riqueza ornamental. Por otra parte, el casco decorado de guerrero, del que sobresale el cabello, enmarca la mirada serena del rostro. Para evitar la simetría de la escultura, el artista, dispone en diagonal el cinturón y recoge la capa del lado derecho creando grandes pliegues, que le confieren ritmo y movimiento. En la parte izquierda, esta cubre parcialmente el hombro y cae aplomada hasta el suelo, acabando con unos pliegues que coinciden con el final de las alas.

El arquitecto Leandro Albareda, autor del proyecto del Cementerio de Montjuïc de Barcelona, realizó el *Panteón de la familia Albareda*<sup>23</sup> en memoria de sus padres. Su arquitectura forma un gran obelisco, en cuyo interior contiene una capilla de estilo bizantino, a la que no podemos acceder para admirarla. Sin embargo, el *Diario de Barcelona* de 1899<sup>24</sup> nos la describe

“(…) el ángel labrado en mármol que hay en la fachada y el Santo Cristo de bronce de la capilla, son obra del señor Campeny y los retrato, también en bronce, en bajo relieve, han sido modelados por el escultor Sr. Fuxá (...)”.

Además, un ángel guardián, sentado, muy musculoso, con detalles ornamentales en la vestimenta, y con un ramo de flores y una palma preside el acceso al panteón.

La figura de un ángel con flores entre las manos vuelve a ser el protagonista en el *Panteón de la Familia Roura*.<sup>25</sup> Y el crucifijo de bronce, en el Panteón- Hipogeo de la *Familia Gallissà Botet*.<sup>26</sup>

En 1890 muestra otro ejemplo de ángel guía en el *Panteón de Eduardo Puig y Valls*<sup>27</sup>, en colaboración con el arquitecto Aymamí. La sepultura, donde se halla depositada la lápida, está concebida a partir de un montículo de piedras, imitando la naturaleza. En la parte superior, se encuentra la figura de un ángel levitando con la mirada dirigida al cielo, y entre sus brazos, el cuerpo de una joven de largos cabellos- figuración del alma- cubierta parcialmente con una tela. Los complicados pliegues de la misma actúan como base de la escultura. El ángel, con las alas desplegadas, viste una túnica que muestra reminiscencias pictóricas en el ornamento. En la parte lateral, el movimiento de la tela deja al descubierto unas piernas musculosas y bien torneadas.

<sup>23</sup> Vía de San Olegario, nº1. Agrupación 5ª. Cementerio de Montjuïc de Barcelona.

<sup>24</sup> *Diario de Barcelona*, Barcelona 31 de octubre 1899, pág. 13279.

<sup>25</sup> Vía de Santa Eulalia, nº. 32. Agrupación 3ª.

<sup>26</sup> Vía de Santa Eulalia, nº. 37. Agrupación 3ª.

<sup>27</sup> Vía de San Olegario, nº 5. Agrupación 5ª.

En otra colaboración con el arquitecto Rovira y Rabasa, el escultor, realiza el panteón más clásico de todos los estudiados, el de *D. Juan Forgas Bayo*<sup>28</sup> (1891). Aquí un ángel escribe el epitafio en la base de la cruz, decorada con dos cenefas con motivos vegetales y una corona de flores. El rostro clásico de la figura está rematado por un elaborado peinado estilo griego. Asimismo el vestido esta ornamentado con grecas. También, como es habitual en sus obras los pliegues de los vestidos se prolongan por los escalones.

Una filacteria sostenida por dos ángeles iguales, que flanquean el acceso al hipogeo, contiene el nombre de los propietarios, la *Familia Andreu y Grau*<sup>29</sup> (1892). El arquitecto es, esta ocasión, Emili Sala.

Anteriormente, nos hemos referido a la minuciosas descripciones de las obras funerarias publicadas en la prensa de la época, y uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el comentario aparecido en *La Vanguardia* en referencia al *Panteón de la Familia Bastinos*<sup>30</sup> (1899):

*«Una de las construcciones sepulcrales de mayor importancia entre las realizadas últimamente en el cementerio nuevo, es el perteneciente a D. Antonio Bastinos, y que se ha levantado según planos del arquitecto Sr. Fossas. Sobre una plataforma cuadrangular, en cuyo centro surge maciza achatada columna a la cual convergen, sirviéndoles de punto de intersección, cuatro sarcófagos que se cruzan diagonalmente en relación al basamento y que estriban gravitando sobre robustas arcaturas que los mantienen en alto, yérguese en pesado conjunto el grandioso panteón labrado en piedra de Montjuich. A los lados de los sarcófagos campean motivos ornamentales en bronce y en el punto de unión de aquellos se levantan contrafuertes que lucen a guisa de pináculos unos ángeles cincelados en mármol por el escultor Señor Campeny. En los susodichos contrafuertes se apoyan sendos arbotantes que al hallarse en el centro superior del monumento sirven de sostén a la cruz con que remata»*<sup>31</sup>.

En la actualidad ha desaparecido la cruz y uno de los ángeles citados en el texto, junto con algún ala de los tres restantes. Los ángeles cincelados por Campeny llevan un ancla, símbolo de la esperanza, una cruz y un cáliz entre las manos simbolizando la fe.

Coincidiendo con el cambio del siglo, en el año 1900, esculpe la figura del *Sagrado Corazón de Jesús* a tamaño natural para la sepultura de *D<sup>a</sup> Eugenia Vallarin y Vallarin*<sup>32</sup>. La representación del Sagrado Corazón tuvo

<sup>28</sup> Vía de San Olegario, nº 17. Agrupación 4º.

<sup>29</sup> Vía de Santa Eulalia, nº 51. Agrupación 3º.

<sup>30</sup> Vía de San José, nº 31. Agrupación 2ª. Cementerio de Montjuic.

<sup>31</sup> *La Vanguardia*, nº 5927, Barcelona 1 de noviembre de 1899, pág. 4.

<sup>32</sup> Vía San José. Agrupación 2ª. Cementerio de Montjuic de Barcelona.

<sup>33</sup> BERMEJO, Carmen: *op. cit.*, pág. 235.



### 3. Sepultura menor de Aurelia Josep.

mucho éxito en la escultura religiosa siendo una imagen habitual. La escultura se halla encima de la representación de unas nubes, y con la mano izquierda señala el corazón que lleva en el pecho, mientras que con la derecha señala el cielo. Tal y como apunta Carmen Bermejo:

“ Su significación no sólo alude a la figura de Cristo sino también al amor divino como medio para alcanzar la resurrección.<sup>33</sup>”

Destacamos, una vez más, el trabajo de los pliegues.

En el Cementerio del Este o también llamado Cementerio Viejo, o del Poblenou de Barcelona, Campeny trabajó en obras destinadas al recinto protestante, hoy desaparecido con la remodelación el año 1990, siendo sustituidas por modernos panteones de granito. En el año 1902 según la referencia documental publicada en *La Renaixensa*<sup>34</sup>, el artista ejecutó las sepulturas pertenecientes al Sr. Morrison, Litell, Alexander, Witty y Forrell. Actualmente, de las obras citadas solo podemos contemplar la escultura de un ángel que había pertenecido a la sepultura de Violet Rouse Alexander y que en la actualidad se halla, muy mutilada, en un recinto ajardinado<sup>35</sup> en dicho cementerio, pudiendo ser identificada por la firma de Campeny en la base.

Un buen ejemplo de la escultura modernista de Josep Campeny, la encontramos en la *Sepultura menor de Aurelia Josep*<sup>36</sup> [3], de 1901, también en el Cementerio de Montjuïc y en colaboración con Iranzo. La escultura de



34 *La Renaixensa. Diari de Catalunya*, Barcelona 20 octubre 1902, pág. 2.

35 Localización: En el departamento cuarto del Cementerio del Este o del Poblenou de Barcelona.

36 Vía de San Juan, nº 9. Agrupación 9ª.



4. *Panteón de la familia Ortuño.*

una joven con alas de libélula se encuentra en actitud de depositar flores sobre la sepultura. La figura, presenta un grácil movimiento acentuado por los pliegues de la tela, que deja al descubierto parte del pecho y piernas, confiriéndole sensualidad. Destacamos, también, una sencilla corona de siemprevivas en el peinado que enmarca el delicado rostro. El nombre de la propietaria, en la lápida, está enmarcado por una palma, y limitado en los cuatro extremos por una flor de adormidera,

representación del sueño eterno.

En el Cementerio de San Feliú de Guíxols localizamos otro ángel con alas de libélula. De rodillas sobre un pedestal, y con un sutil movimiento, deposita una corona de siemprevivas con la mano derecha, y con la otra, sostiene una palma. Obra de gran delicadeza, principalmente, en el tratamiento del rostro y de los cabellos, pero también en los pliegues de las telas.

Prácticamente coetáneo es el *Panteón de la familia Ortuño*<sup>37</sup> [4]. Un ángel con las alas desplegadas se halla delante de un sarcófago decorado con volutas y formas vegetales en sus cuatro extremos. Dicha figura dirige la mirada al cielo y sostiene en una mano una palma y con la otra unas flores de adormidera. En esta ocasión los pliegues de la túnica son muy sutiles y dejan entrever un cuerpo femenino. Finalmente, como es habitual, la vestimenta cubre parte del escalón. Esta tipología del ángel delante del sepulcro también es utilizada por otros escultores en el mismo Cementerio de Montjuïc como Atché en el *Panteón Coromina*.

Realizó, por las mismas fechas, el *Panteón de Cosme Batlle* [5] en el

<sup>37</sup> Localización: Vía de San Olegario, nº 74. Agrupación 3ª. Cementerio de Montjuïc.

<sup>38</sup> BERMEJO, Carmen: *op. cit.* pág. 251.

## 5. Panteón de Cosme Batlle.

cementerio de los Capuchinos en la localidad de Mataró. Dos rollizos ángeles niños, representación de los ángeles de la guarda, claros deudores de Eros y Cupido, son el tema de esta sepultura. Uno de ellos de pie y con las alas desplegadas sostiene una rama de laurel, símbolo de la inmortalidad, con el que también va coronado. El otro, sentado sobre el sepulcro con las alas plegadas y en actitud de reflexión sostiene una corona de siemprevivas con un lazo. Según Carmen Bermejo<sup>38</sup> las fuentes de estas esculturas son italianas. La cruz se presenta rodeada por una enredadera, según palabras de M.Freixa



*“(...) la cruz, el símbolo más identificado con la localización de una tumba, tanto en países católicos como protestantes, se presenta en muchos casos rodeada por una enredadera con lo que el símbolo de identificación de la Muerte será también imagen del Árbol de la Vida, que posibilita por tanto, una doble lectura”.*

En 1902 muere el conocido pintor, amigo de Campeny, Francisco Masriera Manovens. Un año después el *Diario de Barcelona* publica

*“(...) con destino al panteón que ha de guardar los restos del laureado pintor que fue D. Francisco Masriera, el escultor señor Campeny ha labrado una figura de ángel con alas extendidas, caídos los brazos sobre el pecho y el rostro con expresión dolorida. La concepción del artista es feliz y acertada; la ejecución, lo mismo en el modelado del rostro, brazos y manos, que en los caídos pliegues de la túnica, acusa gran corrección y pureza de líneas».*<sup>39</sup>

Con destino a la sepultura menor de los esposos *Octavio Zaragoza y M<sup>a</sup> de los Ángeles Darma* (1905), un ángel anunciador con las alas extendidas y acompañado del símbolo de la renovación, la palma, se acerca la mano al mentón en actitud de meditación. De pie y con la finalidad de dar movimiento a la túnica, que cae sobre la base dejando al descubierto el pie y la firma del artista, se apoya sobre la pierna izquierda y flexiona ligeramente la derecha.

Quizás el encargo más notable por la adaptación a la irregularidad del terreno, fue la tumba de *D. Ramón Blanco y Erenas*<sup>40</sup>: dedicada al militar y primer Marqués de Peñaplata, que tomó parte en la represión de la revuelta de 1856 en Barcelona y en la Tercera Guerra Carlista. Fue Capitán General de Cataluña (1876-79), de Cuba (1879-81), y de Filipinas (1893-96). Murió en Madrid en el año 1906 y sus restos fueron trasladados y enterrados en Barcelona en 1908. Proyectada por el arquitecto Fossas, en 1908, hoy se halla muy deteriorada, ya que todos los ornamentos en hierro forjado- la reja y el pebetero<sup>41</sup>- han desaparecido, junto con uno de los tres ángeles de mármol que decoraban la sepultura. La cruz constituye la parte central de la obra, en cuya base hay referencias al pasado militar de Blanco y Erenas, como un yelmo y su retrato. En la parte principal, hay un ángel de pie que sostenía unas flechas, hoy desaparecidas. Este ángel es femenino pero robusto, con unos brazos y pierna musculosos, que dejan al descubierto las telas recogidas por botones. Uno de los ángeles, también ahora desaparecido, estaba representado como un niño completamente desnudo y se arrodillaba para escribir una cartela circular con el lema: *Siempre cumplí con mi deber*. En la parte posterior, exhibe un ángel anunciador sentado con las alas desplegadas, que sostenía la trompeta de la muerte, hoy también perdida. La decoración vegetal pétreo, está constituida principalmente por siemprevivas

Sin duda, uno de los panteones más espectaculares, en cuanto dimensiones se refiere, era el panteón dedicado a *Marcos Rocamora Laporta*<sup>42</sup> en el Cementerio de Montjuïc. Proyectado, en el año 1909, por los arquitectos J.Fossas y E.Sala, fue ornamentado con esculturas de Campeny, y destruido en 1990, debido a su mal estado de conservación, y en consecuencia, a la amenaza de ruina. En la actualidad, en el solar que ocupaba la arquitectura del panteón, reflejo de una arquitectura ecléctica, hay tres esculturas que decoraban la fachada: San Antonio de Pádua, con el hábito de franciscano, el niño en brazos y un lirio. El evangelista San Marcos en el centro, patrono del titular de este panteón, acompañado del león, su figura en el tetramorfos. Y

<sup>39</sup> *Diario de Barcelona*, Barcelona 27 octubre 1902, pág. 12654. Localización: Vía de San Francisco, n° 2.

<sup>40</sup> Vía de Santa Eulalia, n° 14 b. Agrupación 2ª.

<sup>41</sup> Podemos observar la obra en su estado original en la fotografía publicada en *La Ilustración Artística*, n° 1.393, Barcelona 7 de septiembre de 1908, pág. 600.

<sup>42</sup> Vía San Olegario, n° 19, 114 y 115. Agrupación 5ª. Cementerio de Montjuïc.



en la fornícula de la derecha, una Santa que llevaba una cruz en la mano, hoy desaparecida. Los ángeles que había en cada extremo de los cuerpos laterales también se han perdido, Carmen Solé Suqué<sup>43</sup> nos describe como eran:

*"(...) los ángeles sostienen cartelas, todas de igual tamaño y forma, con inscripciones alusivas a la virtud que representan"*

Según consta en el expediente del Cementerio, el presupuesto estimado para la realización de la obra en el año 1907 ascendía a 67.900 pts<sup>44</sup>. El dispendio de esta elevada cantidad, en la construcción de la última morada, denota el interés del propietario en que su recuerdo se perpetúe.

Campeny realiza un gran número de esculturas de Cristo en la Cruz destinadas al interior de los mausoleos, espacio de difícil acceso por la privacidad de las mismas, pero que sin embargo contamos con la referencia documental, como es el caso de el *Panteón Albareda*, y del *Hipogeo de la Familia Botet*, ambos citados anteriormente. En otras ocasiones, contemplamos las obras a través del cristal de la puerta, como es el caso del Cristo flanqueado por dos ángeles, en actitud de oración, en el interior del mausoleo de la *familia Martí Rius*, en el Cementerio de San Andreu en Barcelona. Esculturas realizadas en mármol que muestran la habilidad del escultor en el trabajo de la anatomía de Cristo y el tratamiento de los pliegues del paño.

Excepcionalmente, el *Panteón del Obispo Comas*<sup>45</sup> (ca.1908) se ubicó en el interior de la iglesia en Manresa y no en el cementerio, *"ya que las disposiciones oficiales reconocen excepciones a la obligación de sepultar en los cementerios. Estas esculturas funerarias pertenecen principalmente a sepulcros de prelados y de personajes que se hayan distinguido en el servicio a la Patria"*<sup>46</sup>. Realizado en colaboración con el arquitecto Fossas, Campeny representa el difunto orando de rodillas sobre el sarcófago, para cuya realización se inspiró en modelos funerarios de siglos y estilos precedentes.

Para finalizar esta comunicación destacamos la evolución realizada por Campeny en el ámbito funerario, tanto en el tratamiento de las esculturas, como en la elaboración de conjuntos más complejos en los últimos años. Asimismo, en la representación de los ángeles se aprecia una evolución estilística, que va de la corporeidad y masculinidad de los primeros ejemplos a los más etéreos y femeninos en el cambio de siglo.

<sup>43</sup> SOLE, Carmen: *Algunos aspectos de la escultura funeraria en el Cementerio de Montjuïc de Barcelona*, Tesis de licenciatura inédita, Universidad de Barcelona 1976-77.

<sup>44</sup> MARIN, M. I.: *op. cit.*, pág.496.

<sup>45</sup> Hojas selectas, 1908, pág.268.

<sup>46</sup> REDONDO, M<sup>a</sup> José: "Aproximación a la escultura funeraria española", en *Congreso de H<sup>a</sup> del Arte*, Valladolid, 1978.





## LA FORTUNA CRÍTICA DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL MAR DE BARCELONA

MARIONA FERNÁNDEZ BANQUÉ  
*Universidad de Barcelona*

La introducción del lenguaje académico en Cataluña durante la segunda mitad del siglo XVIII originó cambios en el consumo artístico, los encargos de imágenes y retablos tardobarrocos disminuyeron progresivamente frente a las solicitudes de obras clásicas. La potenciación del arte antiguo desde la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, fundada en el año 1775, y la pérdida de fuerza económica de la iglesia, provocó que los temas religiosos cedieran parte del protagonismo al gusto por la alegoría y la mitología.

Pero las nuevas tendencias estilísticas no sólo favorecieron el gradual abandono de las formas tardobarrocas, sino que además, desde las filas ilustradas surgió una condena activa contra las producciones inmediatamente anteriores que generó iracundas críticas hacia las esculturas barrocas, en un momento de convivencia entre ambos estilos. Incluso se llegó a extremos en los que, casi contemporáneamente a la inauguración, con solemnes festejos, de un monumento muy aplaudido por los ciudadanos, éste se convirtió en una diana para las flechas de los escritores académicos. Tal fue el caso del retablo mayor de la barcelonesa iglesia de Santa María del Mar.

El retablo-baldaquín al que nos referimos, fue construido entre 1771 y 1782, aunque ya a principios de aquel siglo se había pensado en cambiar el inacabado altar barroco del XVII y a su vez trasladar el coro, que por su situación en medio de la nave central, reducía el espacio para los fieles. Esta idea no fructificó hasta el 1767, cuando se quiso crear un monumento de Semana Santa, pero debido a su elevado coste se prefirió destinar los fondos para un nuevo retablo, que además, se adecuase a la deliberación ordenada en 1769 por el obispo de Barcelona, José Climent y Avinent, en la que se prohibía a Santa María del Mar celebrar los oficios Divinos con seglares en el coro y presbiterio. Así, se decidió cambiar el altar, el coro y el presbiterio por uno más suntuoso y aquel mismo año se convocó un concurso fallado por el obispo Climent y Pedro Lucuze, en el que participaron artistas genoveses, caste-

llanos y catalanes. Entre todos los proyectos presentados se prefirió el del arquitecto-carpintero Deodat Casanovas (1715-1793), pues era el que se adecuaba más al gusto del jurado<sup>1</sup>.

Poco más de diez años duraron las obras, una vez finalizadas se bendijo la imagen de la Asunción del escultor catalán Salvador Gurri (1749-1819) situada en la parte superior del baldaquín y se iniciaron los festejos para celebrar la nueva construcción, con la dirección del pintor Pere Pau Montaña (1749-1803) para la decoración del interior de la iglesia<sup>2</sup>. Los actos comenzaron el día 2 de Junio de 1782 con la solemne traslación del Santísimo Sacramento al nuevo altar seguida por una procesión que salió de la basílica por la puerta de la Pasión, recorriendo varias calles cercanas a la iglesia para volver a entrar por la puerta principal. La comitiva tubo una notable representación institucional, pues ondearon las banderas gremiales, participaron miembros de la parroquia de Santa María y de otros conventos de la ciudad, delegados de la muy Ilstre. Obra y hasta una compañía del ejército suizo.

Así pues el baldaquín fue del agrado de las autoridades y al mismo tiempo de su propio autor, ya que en 1778 Deodat Casanovas solicitó un documento en el que se certificara su mérito y buena conducta, orgulloso de ser el artífice de una obra tan reconocida. Pero además, como demuestran los textos de la época, este tabernáculo tubo una gran aceptación popular. Las fiestas fueron muy deseadas y celebradas por los ciudadanos y en el desfile

---

<sup>1</sup> Para conocer el proceso de construcción del retablo-baldaquín, cabe consultar un manuscrito de la época dado a conocer por el antiguo párroco de Santa María del Mar. AYMAR PUIG, A., *Altar, presbiterio y coro de la Iglesia Parroquial de Santa María del Mar de Barcelona. Año 1782. Apuntes*, Barcelona, Tipografía Católica, 1900. Y ver también: BASSEGODA AMIGÓ, B.: *Santa María de la Mar. Monografía histórico-artística*, v. I, Barcelona, fills de J. Thomas, 1925, págs. 235-242.

<sup>2</sup> Existen varios textos publicados el mismo año de la traslación del Sacramento, el 1782, que narran con detalle los festejos. Una descripción minuciosa de la vestimenta de las calles se encuentra en: MIR Y CIURET, F.: *Relacio de las festas y adornos dels carrers de la parroquia de Santa Maria del Mar en la solemne traslacio del Santissim Sagrament al nou Altar composta per Francisco Mir y Ciuret*, Barcelona, Bernat Pla estamper, 1782 y también en: TORRENTÓ, J.: *Relación de los solemnes aparatos, magníficos afectuosos festejos, y pomposas celebraciones con que en la M. I. Ciudad de Barcelona, capital de Cathaluña, se autorizó la colocación del Christo Sacramentado en su nuevo magnífico altar que erigió la Ilstre. Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar*, Barcelona, Juan Nadal, 1782. Para la decoración de la iglesia y su iconografía: *Idea y explicacion de todos los simbolos y alegorias que adornan la parroquial Iglesia de S<sup>ta</sup> Maria del Mar de esta ciudad de Barcelona, en la festividad de solemne traslacion del S<sup>mo</sup> Sacramento al nuevo tabernaculo, que será el dia 2. 3. 4. 5. y 6. de Junio del año 1782*, Barcelona, Bernardo Pla Impresor, 1782. Además se publicó el texto de un drama musical escrito para la inauguración del nuevo altar: *"El gozo del pueblo de Israel por la elevacion, y colocacion del Arca en el suntuoso Altar del Templo de Jerusalem. Drama musico, que en las fiestas, con que fue colocado en II. de Junio de MDCCLXXXII. el S<sup>mo</sup> Sacramento en el nuevo Altar Mayor, que en el Templo de Santa Maria del Mar ha erigido la devocion de sus parroquianos". Cantó la Capilla de la misma Parroquial Iglesia en los dias 3. 4. 5. y 6. de Junio del mismo año, siendo su Maestro el R. Pedro Antonio Monlleó Presbytero*, Barcelona, Bernardo Pla impresor, 1782.



participaron centenares de parroquianos, algunos llegados de lejos, que adornaron e iluminaron ricamente las calles. Así relató el fervor de la gente el religioso J. Berga en un sermón eucarístico:

*“Hoy día tercero de estas solemnes y sumptuosas fiestas tan repetidas veces suspiradas; à vuestra Magestad presento esta Ilustre, devota, y piadosa Parroquia de Santa María del Mar; que animada del zelo de vuestra gloria, y poseída de un verdadero espíritu de piedad y religion, acaba de renovaros este soberbio y magestuoso Templo. Templo tan primorosamente labrado, que parece que agotando el arte sus primores, puso en él, el mismo Dios la ultima mano. (...) Templo finalmente, que aunque grande y espacioso, es en el día angosto para el grande concurso, y para el jubilo y contento de sus piadosos hijos; que no cabiendo en él, se salen como de madre, y arrebatados de la corriente de su fervor y zelo, derraman un diluvio de brillantes luces por los dilatados ángulos de su Parroquia. (...) El concurso de tanta gente, como ha acudido de todas partes à solemnizar su Translacion; los esfuerzos de los Parroquianos, que interrumpido el comercio, en medio de la escasez y de la guerra, han hallado medios para terminar la grande obra de este augusto Tabernaculo, indican mas que bastante quanto deseaban todos ver colocado en su nuevo Trono à su Divina Magestad, al hombre Dios, al Deseado de todas las Gentes”<sup>3</sup>.*

Pero es sobretudo en los sermones leídos durante los días de júbilo, donde se aprecia la buena recepción que tubo este altar, pues en todos ellos se alabó la obra: *“Ya que tanto os complaceis, Señor, en el aseo, y magestad de vuestro Templo, ó morada; os rendimos mil gracias, por habernos inspirado la idea de mejorar esta insigne Iglesia, y de fabricar este precioso Altar, y Tabernaculo, no para la figura, como era la Arca con el Manná, sino para lo figurado, que es este Soberano Señor Sacramento. Si, Amados Oyentes, podemos esperar, que esta obra, y dedicacion del nuevo Altar ha llenado todas las medidas del Divino agrado, para permanecer en él, llenarnos de sus gracias, y bendiciones, y socorrernos en todas nuestras necesidades”<sup>4</sup>.* Este

---

<sup>3</sup> BERGA, J.: *Altar material, y místico. Sermón que en las solemnes fiestas con que en el día 2 de Junio de 1782 fue colocado el S<sup>mo</sup> Sacramento en el nuevo y suntuoso altar mayor que en el templo primorosamente renovado de Santa Maria del Mar de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, ha erigido la devocion y piedad de sus Parroquianos; Dixo el M. R. P. Fr. Joachin de Berga, ExLector, Definidor, Vicario Provincial de Padres Capuchinos, y Calificador del Santo Oficio, en la Solemne Misa del día 5, Barcelona, Bernardo Pla Impresor, 1782, págs. 3-4.*

<sup>4</sup> BORJA, D. I.: *Sermón, que en las solemnisimas fiestas que se celebraron con motivo de la translacion del S<sup>mo</sup> Sacramento al nuevo altar mayor de la parroquial iglesia de S<sup>ta</sup> Maria del Mar de la Ciudad de Barcelona, en el día 6 de Junio de 1782 predicó el R. P. Fr. Domingo Ignacio Boria, Presentado del Orden de Predicadores, y Socio de la Real Academia de Buenas Letras de la presente Ciudad, Barcelona, Bernardo Pla Impresor, 1782, págs. 8-9.*

mismo eclesiástico llegó a afirmar que después de la creación de este tabernáculo ya no quedaba nada mas para mejorar en el templo<sup>5</sup>.

En otra prédica, Felix Amat elogió las mejoras conseguidas con el traslado del coro, los ricos materiales del baldaquín, su elevado diseño y aseguró que los extranjeros admirarían la pompa que permitía el nuevo presbiterio durante las misas. Paradójicamente, estos serán algunos de los elementos más odiados por los tratadistas académicos pocos años después. Así, Amat escribió:

*“Estoy viendo que en la fabrica del nuevo coro, presbiterio altar y tabernaculo elegisteis siempre lo suntuoso y elevado en el diseño, y lo solido y precioso en la materia. (...) Deseóse tambien que una grandiosa fabrica excitase por si misma sentimientos de veneración al santuario. Si se trataba de el altar, tabernaculo, pulpitos y coro, en todas las resoluciones se procuraba siempre la eleccion de lo mas solido, lo mas suntuoso, lo mas proporcionado para la solemne celebración de los Divinos oficios. De aquí ha resultado la extraordinaria magnificencia de este tabernaculo, que no solo deja dulcemente suspensos de admiración a casi todos los que entran en el templo, sino que con su elevación y grandeza inspira que la consideración de sus partes principales excita fervorosos actos de religion y piedad. (...) Mas el principal ogeto que se presenta a la vista es el verdadero propiciatorio o trono del Señor, a quien deben referirse todos nuestros religiosos cultos. Tan rica y preciosa custodia, tan capaz y exquisito sagrario, entre tan grave y serio conjunto de columnas de bellos pulidos jaspes, inspirará grandes sentimientos de religiosa piedad a quantos hombres sensibles vengan a adorar al Señor Sacramentado. Y con quanta propiedad concurren a este fin las quatro magestuosas imágenes de la ley antigua, que acompañan el tabernaculo? (...) Los Eclesiasticos desde tan magestuoso presbiterio y retirado coro, con quanta facilidad se remontarán a la mas eminente consideracion de la grandeza de Dios, semejantes a las nobles aguilas que habitan entre las peñas inaccesibles a los hombres? (...) Y todos los concurrentes de qualesquiera paises y estados, que ya antes admiraban la gran solemnidad de las funciones eclesiasticas en esta Parroquial, no quedarán mucho mas edificados en adelante con la mas decente gravedad y magestuosa pompa de los Divinos oficios, que facilita la mayor capacidad y hermosura del nuevo presbiterio? Todo conspira en la nueva fabrica a aumentar el recogimiento, devocion y ternura del Clero y pueblo, a hacer mas agradables al Señor los obsequios que se le tributan en esta Iglesia, a eternizar y extender una activa e ilustrada religion y piedad”<sup>6</sup>.*

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 18.

<sup>6</sup> AMAT, F.: *Sermon que en las solemnisimas fiestas que se celebraron con motivo de la translacion del S<sup>mo</sup> Sacramento al nuevo altar mayor de S<sup>ta</sup> Maria del Mar de la ciudad de Barcelona, predicó por encargo de su reverendo clero, en el dia 3 de Junio de 1782 el Dr. Felix Amat presb. Beneficiado de la misma Parroquial, Bibliotecario de la Biblioteca publica Episcopal de dicha Ciudad, y Socio de la Real*



Del mismo modo, Amat también alabó las imágenes que Salvador Gurri labró para este retablo, tanto la Asunción, como los cuatro patriarcas, calificándolas de magníficas<sup>7</sup>.

Pero además de los sermones religiosos, un aristócrata elogió el altar, se trata de Rafael Amat y Cortada, quinto barón de Maldà, quien en una de sus visitas a Santa María del Mar a finales del siglo XVIII, en vez de aplaudir la arquitectura gótica de sus piedras, fue conmovido por la grandeza del retablo mayor<sup>8</sup>.

Ahora bien, la fuerza centralizadora de la Academia de San Fernando de Madrid, que desde mediados del siglo XVIII procuraba imponer sus cánones clasicistas dinamitando las tendencias tardobarrocas que habían sobrevivido hasta muy avanzada la centuria, no tardó en dejarse escuchar. De la mano de su secretario, el pintor Antonio Ponz, la academia inauguró las severas críticas contra el baldaquín de Santa María del Mar en 1788, sólo seis años después de la translación del Sacramento. Para el tratadista, era inadmisibile el “extravagante” lenguaje del retablo, que se alejaba del estilo sereno propugnado por la institución madrileña. Y preocupado por la opinión de los foráneos al ver semejante despropósito, descargó sus iras contra este monumento:

*“Para guardar un cierto orden en el examen metódico de los templos, debiera hablarle a usted ahora de otro también de la arquitectura que llaman gótica, gentil en su género y bien fabricado cuanto puede darse, (...); pero no quisiera haber entrado en él, por no haber visto uno de los mayores y más costosos desatinos que se han hecho en nuestra dichosa edad. Con esta y otras obras de igual artificio no tendría el siglo XVIII por qué engreirse de superar en luces artísticas a los pasados, aun que retroceda hasta el de Carlomagno.*

---

*Academia de Buenas Letras, Barcelona, Bernardo Pla impresor, 1782, págs. 3-36. Además los sermones citados anteriormente, así como en las descripciones de las fiestas, el nuevo retablo también se elogió en: ABADIA LOBERA, D. CH.: *Sermon que en la solemne translación del Smo. Sacramento a su nuevo altar maior de la iglesia parroquial de Santa Maria del Mar de Barcelona...*, Barcelona, Bernardo Pla, 1782 y una plegaria para las almas de los difuntos que participaron en la construcción del retablo, leída pocos meses después de su inauguración: PUIG, A.: *Sermon que con relacion a lasuntuosas fiestas, en que fue colocado el Santissimo Sacramento en el nuevo Altar Mayor de la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la ciudad de Barcelona, predicó el R. P. Fr. Ambrosio Puig del Orden de Minimos, Lector Jubilado, Examinador Synodal, y Calificador del S. Tribunal de la Inquisicion en el Principado de Cataluña, &c. En el solemne funeral que celebró la ilustre Obra de dicha Iglesia por las Almas de los Difuntos, que habian contribuido à la fabrica del Altar y mayor adorno del Templo, en el dia 14 de Noviembre de 1782. que lo fue inmediato à los del Novenario, que anualmente en ella se consagra à la memoria de los Parroquianos Difuntos*, Barcelona, Bernardo Pla impresor, 1782.*

<sup>7</sup> Op. cit., pág. 37.

<sup>8</sup> AMAT CORTADA, R.: *Excursions d'En Rafael d'Amat Cortada i Senjust per Catalunya i Rosselló en l'últim qurat del segle XVIII è*, Barcelona, Centre Excursionista de Catalunya, 1919, pág. 13.

I. Deodat Casanovas, arquitecto-carpintero y Salvador Gurri, escultor. *Retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona*, 1771-1782 (desaparecido en 1936).

*“La iglesia que digo es la parroquia de Santa María del Mar y una de las más numerosas de feligreses de esta ciudad. (...) Apenas se entra en esta iglesia descalabra la vista el dispendioso desatino que he dicho y es el nuevo retablo mayor, parecido a un desarreglado monumento de los que usted habrá visto en algunas iglesias por Semana Santa. Ya por fin, aquello se puede disimular, porque al cabo de veinticuatro horas, se*

*aprata de la vista y cuesta poco; pero ¿quién no se ha de indignar cuando piensa que esto ha de durar, acaso, siglos, para afrenta del arte, burla del extranjero y mortificación del nacional inteligente?*

*Sobre un extravagante basamento hay tres pedestales agrupados para sostener otras tantas columnas panzudas de mármol de Tortosa, inventadas para no sostener nada que signifique maldita la cosa. ¿De qué servirá la balaustrada y antepecho que corre por encima de la cornisa? Tanto despropósito de cartelas, resaltes, figuras colocadas con poca elección, cúpula extraña y otras extravagancias ¿con qué se las apuesta al famoso transparente de Toledo? No sé si esta fealdad habrá sido más o menos costosa que aquélla; pero la de aquí me aseguran que no habrá bajado de cien mil ducados, los cuales se podían haber dado de buena gana por que no quedase este mal ejemplo del arte en Barcelona”*<sup>9</sup>.

Ponz sólo perdonó las esculturas que Salvador Gurri realizó para el retablo [1]. Si bien es cierto que estas imágenes no se adecuaban al gusto del



<sup>9</sup>PONZ, A. (1788): *Viage de España seguido de los dos tomos del Viage fuera de España*, v. XIV, Madrid, 1974, pág. 1224.



académico, justificó su factura explicando que el escultor labró las imágenes con desinterés por el tipo de encargo al que tuvo que enfrentarse<sup>10</sup>. Cabe recordar que Salvador Gurri obtuvo el reconocimiento de la Academia de San Fernando con el título de académico de mérito en el año 1777, esto es, antes del viaje de Ponz por Cataluña, y es de suponer que el académico lo debió tener en cuenta en su redacción.

El intransigente juicio de Ponz redactado casi contemporáneamente a las celebraciones inaugurales del retablo, dónde el pueblo demostró su estima por la obra, son un ejemplo de la dicotomía existente a finales del siglo XVIII entre la rígida voluntad de los academicistas y gran parte de los artistas locales, quienes intentaron acercarse a las normas de la modernidad pero no consiguieron desprenderse de los elementos pasados, porque aun respondían al gusto de la población.

Pero estas no fueron las únicas letras que hablaron de Santa María del Mar durante el siglo XVIII, también Capmany consideró el monumento en un texto menos iracundo que el del académico, en el que no vituperó el retablo. Aun así, Capmany denunció cualquier alteración de la arquitectura gótica original, como las pinturas que policromaban las piedras<sup>11</sup>. No deja de sorprender la modernidad de sus postulados, pues serán los mismos que años más tarde utilizaran los escritores románticos cuando, estos sí, desapruében el baldaquín que nos ocupa. Incluso en alguna ocasión como en la visita de Mirambell a la basílica del Mar, cabe hablar más que de simple inspiración con el texto de Capmany pues las similitudes son asombrosas a pesar de que el texto se redactó setenta años más tarde<sup>12</sup>.

Durante el siglo XIX la recepción crítica de las esculturas tardobarrocas catalanas sufrió una evolución. Con la introducción de los ideales románticos, hacia la cuarta década, el rechazo absoluto de los academicistas fue abandonado paulatinamente y si bien los nuevos tratadistas encontraron su referente en el arte medieval sin considerar las producciones del XVIII, también es cierto que se difuminó el prejuicio antibarroco. Aun así, el retablo mayor de Santa María del Mar tenía un inconveniente para los románticos, pues era un monumento de gran tamaño ubicado justo en el centro de una de las iglesias góticas más admiradas de la ciudad. Por eso, con más o menos vehemencia y en pro de la pureza del edificio medieval, los textos románticos que trataron la basílica del Mar, admirados por la belleza de sus formas arquitectónicas, criticaron el baldaquín. Uno de los juicios más suaves fue el de Roca y Colí, quien a pesar de no sentenciar ferozmente el altar, recordó las

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pág. 1225.

<sup>11</sup> CAPMANY MONPALAU, A. (1779): *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua Ciudad de Barcelona*, v. I, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio y Navegación de Barcelona, 1961, pág. 919-922.

<sup>12</sup> MIRAMBELL, C. N.: *Una visita á la gran Basílica, capilla real é iglesia parroquial de Santa Maria del Mar de la ciudad de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Roberto Torres, 1849, pág. 197

críticas anteriores, y a ellas se remitió. Además, no dejó de sorprenderse de que entre todos los proyectos presentados en el concurso de 1769, se eligiera el de Deodat Casanovas<sup>13</sup>.

Pero éste no fue el único caso entre los textos románticos en el que se recuperaron los severos juicios formulados anteriormente por los tratadistas académicos, antes lo contrario, el eco de Ponz resonó en gran parte de esos escritos evidenciando que, a pesar de los cambios en el ideario estético promovidos por los nuevos movimientos artísticos, las condenas neoclasicistas tuvieron mucho peso en las publicaciones de todo el XIX. Uno de los juicios más explícitos fue el de Pau Piferrer Fàbregas, en el que siguió los criterios académicos para referirse al retablo de Santa María:

*“Las fábricas góticas de la forma de la que describimos casi no necesitan altar mayor; el grupo de los pilares que sostienen la bóveda del ápside forman por sí solos una especie de dosel, y una simple ara bastaría a veces para celebrar los divinos oficios Sin hacer caso de estas consideraciones, á 31 de Diciembre de 1630 se puso la primera piedra en el Altar Mayor actual, (...). No hay sufrimiento que baste para trazar una embrollada descripción de tal embrollo de mármol; solo diremos que se asegura costó cien mil ducados, los cuales, como dice el sabio Ponz, se podían haber dado de buena gana para que no quedase este mal ejemplo del arte en Barcelona”<sup>14</sup>.*

A este dictamen le siguieron otros con el mismo tono y las mismas referencias a Ponz, como el del padre Villanueva en su *Viage literario a las iglesias de España*<sup>15</sup> y el del historiador y miembro de la academia de las Buenas Letras de Barcelona y de Historia de Madrid, Pi y Arimón<sup>16</sup>. Además, si los anteriores eran de mediados de siglo, existen ejemplos publicados avanzada la centuria, como el de 1879 de Puiggari, en el que no se limitó a censurar el altar mayor de la iglesia del Mar sino a todos los elementos barrocos que profanaron los templos góticos en general: *“Malgradamente para los sagrados templos de la edad media, la tosca imposición del estilo barroco, debía profanarlas en gran partida. Lo de Santa María no se eximió de tal desgracia: llególe a su turno la hora de cargar con adefesios tanto mas ridiculos y sin*

<sup>13</sup> ROCA COLÍ: *La Providencia recompensando la piedad de los fieles parroquianos de Santa María del Mar*, Barcelona, Joquin Bosch, 1861, pág. 36.

<sup>14</sup> PIFERRER, P. y PARCERISA, F. X.: *Principado de Cataluña I. Comprende las Provincias de Barcelona, Gerona, Tarragona y Lérida*, v. I a *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.*, Barcelona, Joaquim Verdaguer, 1839, pág. 67, nota al pie nº 25.

<sup>15</sup> VILLANUEVA, J.: *Viage literario a las Iglesias de España*, v. XVI, Madrid, Real Academia de Historia, 1851, págs. 146-147.

<sup>16</sup> PI Y ARIMÓN, A.: *Barcelona Antigua y Moderna, descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, v. I, Barcelona, Tomás Gorchs, 1854, pág. 472.



sentido, cuanto mas contrastan con la severidad de sus masas arquitectónicas”<sup>17</sup>. Y ya casi terminado el siglo, en 1895, Roca y Roca volvió a lamentar, aun en clave romántica, las adhesiones posteriores a la factura gótica en Santa María del Mar, a recordar las palabras de Antonio Ponz y a calificar de embrollo y mal ejemplo artístico al baldaquín, mostrando por enésima vez la influencia del texto del tratadista académico y la mala fortuna que su aprehensión al barroco, supuso para el retablo<sup>18</sup>.

Cabe decir que, además de su estilo retardatario, de estar situado en medio de tan apreciadas paredes góticas y de su descomunal tamaño, el baldaquín de Santa María del Mar tuvo otro inconveniente que condicionó su recepción crítica, estar construido durante el siglo XVIII, una época en la que Cataluña había perdido sus libertades y que los nuevos movimientos nacionalistas de la segunda mitad del siglo XIX, que querían recuperar los momentos gloriosos del Principado, no quisieron recordar.

Así, cabe esperar hasta el siglo XX, salvo alguna excepción, para que surjan las primeras publicaciones en las que se despierte el interés por las esculturas tardobarrocas con nuevos puntos de vista, superando las críticas y el silencio de las épocas anteriores. A nuestro entender, esta inédita atención por las esculturas del XVIII, debe relacionarse con uno de los movimientos culturales que ocupó el panorama de principios de siglo, el Noucentisme, puesto que entre sus objetivos incluyó el de definir Cataluña, realizar un arte nacional y sobretodo, el de recuperar y estudiar cualquier manifestación del arte popular y sacro catalán, prescindiendo de cual fuera su estilo o época de producción. Así, con los noucentistes, las realizaciones tardobarrocas empezaron a ser recuperadas y uno de los blancos preferidos por los estudiosos anteriores, por fin fue alabado.

El responsable del cambio de inercia en la crítica del retablo fue el arquitecto Bonaventura Bassegoda Amigó, uno de los historiadores que más ha estudiado la basílica de Santa María del Mar y quien, tras haber publicado varios artículos sobre la iglesia desde principios de siglo, en 1922 se atrevió a denunciar las censuras anteriores: “Este altar actual, con su presbiterio, coro y púlpitos, es el mismo contra el que lanzaron sus anatemas las bien cortadas plumas de Ponz, el P. Villanueva, Campmany, Piferrer, Pi y Arimón, Puiggarí y otros de menor valía. ¡Dios perdone a los que van errados!”<sup>19</sup>. Es más, en su valiosa monografía sobre el templo, Bassegoda afirmó que el baldaquín era majestuoso y defendió su sinceridad por que se labró siguiendo el estilo de la época, sin querer imitar lenguajes pasados. Y añadió que el con-

<sup>17</sup> PUIGGARÍ, J.: *Garlanda de Joyells. Estudis é impressions de Barcelona Monumental*, Barcelona, Biblioteca de la Renaixensa, 1879, pág. 94.

<sup>18</sup> ROCA ROCA, J.: *Barcelona en la Mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique López, 1895, pág. 104.

<sup>19</sup> BASSEGODA AMIGÓ, B.: “La Iglesia parroquial de Santa María del Mar”, en *Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, año XIII, nº. 42, 1922, pág. 37.

traste entre la grandiosidad del retablo y de la iglesia era de gran belleza, esgrimiendo un argumento que para los críticos anteriores había servido justo para denunciar la obra<sup>20</sup>. Por otra parte, Carlos Cid, en un artículo sobre los altares barceloneses de Salvador Gurri, se hizo eco de los diferentes juicios pronunciados sobre el baldaquín desde que Ponz inició sus censuras, y al llegar a Bassegoda escribió que tal vez sus elogios fueron exagerados<sup>21</sup>. A nuestro entender no debemos olvidar el contexto en el que Bassegoda pronunció sus palabras y el trasfondo despectivo que él y otros estudiosos procuraban dejar atrás.

Después de los brillantes estudios de Bonaventura Bassegoda Amigó y sus descendientes, su hijo Bonaventura Bassegoda Musté y su nieto Joan Bassegoda Nonell, quienes también trataron la iglesia, han sido pocos los que se han atrevido a investigar el edificio y sus obras de arte. Y aunque Bassegoda aportó gran cantidad de información sobre todo el proceso de construcción del retablo, su principal interés fue la arquitectura gótica, de hecho la mayor parte de los escritos artísticos de la basílica se han fijado en su arquitectura y sus vidrieras, algunos menos en la heráldica y la necrópolis y tan sólo existe un artículo sobre sus esculturas<sup>22</sup>. En el año 1936, el retablo fue prácticamente destruido por las llamas bélicas y en las distintas guías sobre el edificio publicadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, con el baldaquín desaparecido, éste sólo se cita de paso.

Así, después del elogio de Bassegoda, son los artículos publicados entorno a la figura de Salvador Gurri y las historias del arte que estudian la escultura catalana de la segunda mitad del siglo XVIII, los textos que han seguido tratando el retablo, estudiándolo ya de un modo más objetivo, aunque sin aportar nuevas noticias a las formuladas por el arquitecto y evitando, en su mayoría, las calificaciones. Pero uno de los historiadores más destacados de la escultura catalana del siglo XVIII, Cèsar Martinell<sup>23</sup>, sí que juzgó el retablo con más rigor que anteriormente, tildándolo de digno a pesar de su retraso estilístico y años más tarde, Joan-Ramon Triadó repitió la misma valoración<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> *Op. cit.*, págs. 241-242.

<sup>21</sup> CID, C.: "Retablos y Altares barceloneses de Salvador Gurri", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, n° 11, Barcelona, 1961, pág. 124

<sup>22</sup> BASSEGODA AMIGÓ, B.: "La estatuària a Santa Maria de la Mar", *Vell i Nou*, n° 14, v. II, Barcelona, 1921, págs. 35-52.

<sup>23</sup> MARTINELL, C.: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. Barroc Acadèmic (1731-1810)*, en *Monumenta Cataloniae*, v. XII, Barcelona, Alpha, 1963, págs. 81-82.

<sup>24</sup> TRIADO, J. R. (1984): *L'època del Barroc. S. XVII-XVIII*, en *Història de l'Art Català*, v. V, Barcelona, Edicions 62, 1991, pág. 247.



Por lo tanto, han hecho falta muchos años para que una obra tan duramente criticada y a su vez muy aplaudida pueda ser estudiada sin partidismos. Por fin, después de haber leído los textos anteriores sólo nos queda recurrir al sabio refranero, pues sobre gustos no hay nada escrito, ¿o quizás sí?





## **SOBRE LA IMAGEN CRÍTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO**

*CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS*  
*Universitat de Barcelona*

El tema de la comunicación es fruto de una investigación más amplia *La función crítica de las artes visuales en la época moderna (1500-1750)*, título de mi tesis doctoral. Precisamente, la aparente falta de arte con una clara función crítica antes del siglo XVIII y el poco interés que parecía haber suscitado, me empujó a iniciar esta investigación.

El hecho de que la función crítica del arte sea una función legitimada socialmente sólo en la época contemporánea, ha motivado una escasa bibliografía dedicada al tema. Pero en el curso de mis indagaciones la información ha desbordado las previsiones iniciales. La investigación se ha realizado en gran parte en base a una bibliografía internacional de libros, artículos o congresos, aunque también ha sido necesario consultar archivos históricos, departamentos de grabados o de medallas. Se trata de un material que se ocupa de manera indirecta o fragmentaria la situación, y que no proviene únicamente de la historia del arte, sino de disciplinas afines como la historia. Y es precisamente desde este punto de vista interdisciplinar que creemos conveniente aproximarnos al tema.

Con un enfoque sociológico, que enfatiza el estudio de las condiciones de producción, difusión y recepción de las obras de arte, mi objetivo es intentar explicar cuestiones como qué condiciones propician la aparición de estas obras, por qué existe una marcada diferencia en la cantidad y naturaleza de las obras de arte de un país a otro, qué actitud adoptaron los artistas de la época moderna frente a la crítica que expresaban sus obras, qué medios técnicos y artísticos se utilizaron con más frecuencia para vehicular cierta crítica, qué repercusión pudieron tener en la mentalidad de la época, y qué público tenían.

Parece que el enfoque global planteado en mi investigación sólo haya sido abordado por el autor americano Ralph E. Shikes y en una fecha ya tan lejana como 1969. Pero igualmente, gran parte de su obra está dedicada al estudio de obras contemporáneas y se reduce al análisis del arte gráfico, mientras que a nosotros nos interesan todas las artes visuales. Sobre todo porque la atención prestada a la época moderna resulta insuficiente, ha sido un punto de

referencia que nos ha servido para contrastar ideas<sup>1</sup>.

Por arte crítico entendemos aquél que posee una crítica social o política a maneras específicas de vida, instituciones, condiciones, circunstancias o personajes concretos. Quedan fuera de nuestro objetivo las obras moralizantes, la caricatura y la pintura difamatoria, que aunque a veces estén relacionadas con el arte crítico, otras veces nos conducen a interpretaciones erróneas<sup>2</sup>. Si bien han sido más frecuentes los estudios sobre la construcción de la imagen regia o de poder, es decir, el arte de propaganda, también hay análisis sobre lo que Peter Burke llamó “el reverso de la medalla” al hablar de las obras visuales contrarias a Luis XIV<sup>3</sup>. Y son este tipo de obras críticas las que conforman nuestro objeto de estudio.

Nuestra intención no es la de escribir una historia del arte crítico desde 1500 a 1750, ni realizar una recopilación ni un catálogo de obras, sino realizar un análisis de este fenómeno histórico poco estudiado. Hemos reflexionado sobre las cuestiones planteadas a partir de un muestrario de obras que nos han parecido ilustrativas y hemos intentado esbozar el funcionamiento del arte crítico en la época moderna.

En esta comunicación me centraré en un aspecto más concreto de la investigación, que por su cercanía es de indudable interés. Se trata del caso de España en relación a su producción de obras críticas durante casi tres siglos.

Habiendo analizado en el marco europeo, países como Gran Bretaña, Alemania, Italia, Francia o los Países Bajos, en los cuales se realizaron numerosas obras críticas a lo largo de la época moderna, el caso de España es sorprendente por su casi total ausencia de arte crítico. Si precisamente en nuestro estudio hemos comprobado que un conflicto suele generar este tipo de obras (aunque no es la única premisa necesaria para que esto se cumpla), en este sentido es sorprendente que “el imperio dónde nunca se ponía el sol”,

---

<sup>1</sup> Después de años de investigación es el único libro con este enfoque del cual tengamos noticia. El autor dedica poco más de cincuenta páginas al análisis de las obras de la época moderna, y trescientas cincuenta al arte realizado entre el siglo XVIII al XX. SHIKES, Ralph E., *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic from XVth. Century to Picasso*, Boston, Beacon Press, 1969.

<sup>2</sup> Aunque algunas de estas obras moralizantes puedan ser reacciones también contra la sociedad, lo son en términos demasiado generales. Un tema frecuente fue la crítica a los soldados y a su estilo de vida, en el marco de una Europa turbulenta y llena de conflictos bélicos. Lo que Hale ha llamado “género militar” evoca una inquietud y las representaciones sobre sus vicios. HALE, J. R.: *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1990. Las caricaturas plantean una problemática similar, porque aunque a menudo se las asocia a una crítica visual, parece que no fue hasta mediados del siglo XVIII cuando se descubrieron las posibilidades de la caricatura para la polémica política. Véase al respecto, GOMBRICH, Ernst y KRIS, E.: *Caricature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1940; GOMBRICH, Ernst, *The Uses of Images*, Londres, Phaidon, 1999. Y finalmente excluimos la pintura difamatoria, por ser una práctica jurídica muy concreta, imágenes muy repetitivas que formaban parte de un código legal establecido. Son un castigo a los condenados más que una crítica a un enemigo. Véase ORTALLI, Gerardo: *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979.

<sup>3</sup> BURKE, Peter: *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995.



presente en muchas pugnas de la época, carezca de ello.

Es significativo de esta relación entre conflicto y obra crítica, por ejemplo, que los grabados franceses antiespañoles del siglo XVII, sólo terminaran con la firma del Tratado de los Pirineos. Y según Schimdt, quién ha estudiado la recepción de la imagen de Felipe II en Alemania, cuando había problemas con el rey, iban acompañados por una oleada de pasquines. Y la rebelión de los Países Bajos la hicieron tanto los soldados como los artistas e impresores, que utilizaron el arma de la crítica visual de manera continua con gran vehemencia. Bertiére afirmaba en su estudio, "*supongo que, desde el otro lado de los Pirineos, no se privaron de ridiculizar a nuestros compatriotas*". Pero tenemos la sospecha de que sí lo hicieron, pues parece haber un vacío, no sólo en la respuesta a los franceses en el siglo XVII, sino en las artes visuales de este tipo en España. Bertiére se disculpaba por no hacer un "estudio simétrico" de la situación y presentar tan sólo las obras desde un ángulo. Pero no ha habido ningún autor que desde el campo contrario haya hecho un estudio como el de Bertiére, y de hecho parece que la búsqueda hubiera sido infructuosa.

Para Shikes, el cuál no cita ninguna obra española en su libro hasta llegar a Goya, el motivo de este vacío se debe a la Inquisición, la cual creó una atmósfera contraria a cualquier expresión de sentimientos subversivos<sup>4</sup>.

Pero aún admitiendo el gran peso que tuvo el Santo Oficio en persuadir la crítica visual a través de sus condenas, creemos que la respuesta de Shikes es insuficiente. Si resulta cierto que en España no se realizaron obras críticas, es necesario intentar explicar por qué y profundizar en la respuesta ante un tema tan complejo. Aquí se matizará la afirmación categórica de Shikes.

En primer lugar, cabe recordar que la Inquisición no es exclusiva de España, y que la censura de obra escrita y visual es patrimonio europeo. Tanto en Inglaterra, como los Países Bajos o en Francia se persiguieron herejes, y esto no les persuadió de renegar de su fe y dejar de imprimir obras<sup>5</sup>.

Aunque no es nuestro objetivo explicar con detalle los motivos y las causas por las cuales la Reforma no triunfó en España, sí es importante al menos tenerlo en cuenta ya que es necesario rechazar el tradicional argumento según el cual gracias a una dura Inquisición la herejía no penetró en España. En la primera mitad del siglo XVI los libros luteranos circularon sin demasiados impedimentos por el territorio, las élites conocían las nuevas ideas de disensión, muchos de ellos estaban de acuerdo con la crítica a los abusos papales, los castigos y las persecuciones fueron más severos en otros países.

<sup>4</sup> Para el autor es obvio que España no esté representada aquí, pues desde el siglo XV al XIX la Inquisición aseguró la persecución severa de las obras "subversivas". SHIKES: *op. cit.*, pág. 60.

<sup>5</sup> Una obra general sobre la cuestión, es A.A. V.V.: *Censorship: 500 Years of Conflict*, Oxford, Oxford University Press, 1984. Otros autores han relativizado el papel de la Inquisición en este sentido, y Monter cree que su efectividad fue fruto de la teatralidad de sus castigos más que por su severidad. MONTER, William: *La otra Inquisición*, Barcelona, Crítica, 1992, pág. 11.

Precisamente para Kamen una de las razones que explica el hecho que la Reforma no cuajase es la mezcla cultural de España, ya que la convivencia con los judíos y los musulmanes durante siglos hizo que hubiera otra percepción de la herejía<sup>6</sup>. Por otro lado, sin el apoyo de las élites, del estado ni de las sociedades urbanas a la Reforma, características presentes en otros países, no podía triunfar en la península.

Creemos que la respuesta se halla en el hecho que en España la Reforma no supuso un conflicto como en otros países europeos, dónde las cuestiones religiosas se debatían a golpes de espada y de imprenta. No hay una división de la sociedad, no han aparecido grupos organizados que presenten una alternativa religiosa o política a los poderes establecidos. Por lo tanto, es lógico pensar que si no hay un conflicto importante, no se genere la necesidad de criticar a través del arte.

Pero a mediados del siglo XVI la Inquisición actuó de manera más severa. Felipe II, siendo testigo de la división que había provocado las disputas religiosas en Europa, tomó conciencia de su papel como defensor de la fe católica y endureció las prohibiciones y la vigilancia ante la entrada de material herético. Para conseguir esta unidad Felipe II se apoyó en la Iglesia y dio más poderes y dinero y dedicó más esfuerzos al Santo Oficio. No vaciló en su compromiso absoluto contra la herejía<sup>7</sup>.

Si en otros países de Europa, la censura estaba igualmente presente pero parece que resultó menos efectiva y se imprimieron obras críticas, ¿por qué en España no sucedió lo mismo?

Creemos que en el caso español, cabe resaltar precisamente la importancia de las relaciones dinámicas entre la corona y la Iglesia, que determinaron en gran medida el arte. Después de la cruzada contra el Islam, España se convierte en el líder de la cruzada contra el protestantismo. Se ha dicho que para Felipe II “la hegemonía española y la fe católica habían llegado a ser una cosa única e indisoluble en la mente del rey”<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Vid. detalles en KAMEN, Henry: “Spain”, en *The Reformation in National Context*, Cambridge University Press, 1998 (1994) págs. 209-213. Para el autor, el hecho diferencial es que al norte la disensión de la religión oficial habían sido sus desviaciones “herejes”. En el sur, la disensión era la de los judíos y musulmanes. Hay ejemplos durante los siglos XVI y XVII de renegados que se convierten al Islam como la alternativa más accesible al catolicismo.

<sup>7</sup> Fue a raíz del descubrimiento de los focos de herejía en Sevilla y Valladolid que difundían libros prohibidos en 1557, que la Inquisición actuó de manera salvaje. Hubo una sangrienta represión hasta 1562. El poco luteranismo de la península se acabó de extinguir. Se ha remarcado que a partir de ahora, la Inquisición, además de perseguir la herejía, tendrá la finalidad de conseguir una homologación cultural en todos los reinos y convertirse en un instrumento de disciplina y reforma del pueblo católico. Vid. A.A. V.V.: *El Escorial. Biografía de una época (la Historia)*, cat. expo., Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pág. 174.

<sup>8</sup> Jonathan Brown afirmaba que en una Europa dividida por disputas de conciencia, sólo España e Italia conservaron la pureza de la fe. Pero, mientras Italia estaba fragmentada en unidades políticas pequeñas, España emergía como la monarquía más poderosa de Europa, que además era católica. BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1991, pág. 308.



Para conseguir este control sobre el pensamiento, se tomaron varias medidas. En 1559, se prohibió estudiar en el extranjero y se hizo volver a los estudiantes que estaban fuera, y el mismo año Valdés publica el *Índice de Libros Prohibidos*, con todas las obras sospechosas de la más mínima disensión política y religiosa. La Inquisición y la monarquía se encargaron de prohibir reiteradamente la publicación de libros y estampas. Y perviven hasta la desaparición definitiva del Santo Oficio en 1820. Pero precisamente, la necesidad de repetir estas prohibiciones, ¿no podría hacer pensar que había material en circulación?

Hay una cuestión que sorprende notablemente, y es la abundancia de obra escrita crítica en comparación con la ausencia de crítica visual en la España moderna. ¿Qué lo puede explicar? Este tema ha sido bastante tratado en la historiografía española, y el malestar y descontento con la política real se expresa a través de libelos, pasquines, sátiras, quejas, libros... y desde diferentes capas sociales<sup>9</sup>.

Al siglo XVII se la considera la época dorada de la sátira, y teniendo en cuenta la difícil conjuntura económica, la debilidad de la monarquía, la carga de los impuestos, las disputas internas, y las revueltas en Cataluña, Portugal, Sicilia y Nápoles, el terreno era fértil para los satiristas<sup>10</sup>. Así pues, los sucesores del Rey Prudente se vieron igualmente criticados. Es importante remarcar que aunque había normativas sobre la imprenta, se ha demostrado su ineficacia<sup>11</sup>.

Entonces, ¿por qué hay sátira y crítica escrita, por qué puede saltarse

<sup>9</sup> Fueron obras de gran popularidad, algunas no son de gran belleza literaria, aunque hay excepciones, y normalmente surgen en conflictos puntuales, y parece que lo que importaba era difundir el mensaje. Apareció ya en tiempos de los Reyes Católicos y parece que no se salvó ningún gobernante de la época. Autores como Diego Hurtado de Mendoza, Luis Manrique, el Padre Mariana, Las Casas o Antonio Pérez, criticaron la política felipista. Su política fiscal, su imperialismo, la Inquisición y también la "limpieza de sangre" estuvieron entre sus blancos favoritos. Vid. EGIDO, Teófilo: *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, Alianza, 1973; GARCÍA NIETO, J. J.: "Formas de oposición a Felipe II", en *Imágenes históricas de Felipe II*, op. cit., págs. 107-123.

<sup>10</sup> Uno de los casos más conocidos fue el de Quevedo contra Olivares, también Cortes Osorio contra Juan de Austria, o el mordaz Conde de Villamediana, cuyos versos muchos cortesanos tenían en casa. Pero no era sólo una práctica caballeresca, pues siguen los pasquines, libelos, carteles, literatura. Según Bouza, todo este material aún debe ser estudiado de manera monográfica, como se hizo en Gran Bretaña, y por ejemplo ver las relaciones en forma y contenido de las sátiras populares y cortesanas. BOUZA, Fernando, "Servidumbres de la soberana grandeza. Criticar al rey en la corte de Felipe II", en *Imágenes históricas de Felipe II*, op. cit., pág. 149. Algunos de los protagonistas de las revueltas también se quejaron, hay varios panfletos catalanes de la época. Vid. ELLIOTT, J. H.: *The Revolt of the Catalans*, Cambridge University Press, 1963, pág. 368.

<sup>11</sup> Pese a las leyes sobre la impresión, se realizaron muchas obras polémicas. Vid. BOUZA: op. cit., pág. 149.

<sup>12</sup> BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, 1991. Para el caso español Véase CHEVALIER, Máximo: *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

los límites de la censura, y por qué esto no se refleja en las artes visuales? Una explicación a tener en cuenta es que el poder de una imagen en una sociedad altamente analfabeta representaba un peligro mayor. Suponemos que aquello que el rey más temía era que este descontento y esta oposición se trasladara a la imagen, que habría sido entendida y recibida por un número de la población mucho más elevado, tal como había sucedido en Alemania.

Por otro lado cabe recordar que el proceso de politización y alfabetización de la sociedad europea descrita por Peter Burke fue anterior y más importante en el norte y los países protestantes, y por lo tanto eran sociedades más leídas e interesadas por los hechos políticos o religiosos de la actualidad que la española. Pero creemos que éste es un punto a estudiar con más profundidad. Y que seguramente haría falta que fuera abordado desde un enfoque interdisciplinar, ya que los filólogos e historiadores modernos podrían aportarnos datos de gran valor<sup>12</sup>.

Consideramos muy importante el hecho que autores que se han ocupado de contextos muy diferentes hayan señalado que existe una diferencia entre el arte católico y protestante y el de los vencedores y los vencidos en un conflicto.

Fernando Bouza, ante el despliegue extraordinario de arte contra el poder español en los Países Bajos, afirma que "*por razones obvias, Felipe II no tuvo que recurrir a grabados para financiar sus guerras contra herejes*". En el mismo sentido, Peer Schimdt afirma que en el contexto alemán, "*los españoles no pagaron con la misma moneda*" y que dejaron todo el campo de la propaganda y la opinión pública a los protestantes, ya que recurrieron a los libros y tratados (muchos en latín) para contrarrestar los libelos, hojas volantes, grabados o canciones, más efectivas de los protestantes. Autores que han estudiado la imagen de la colonización española de América, remarcan que la importancia de la comunicación visual de los siglos XVI y XVII es dramática cuando el problema político entre España y sus rivales se debate desde la imagen: el emblema católico contra la ilustración protestante<sup>13</sup>.

Mientras la "leyenda negra" española se iba construyendo en parte con estas armas, la situación es similar en el siglo XVII. En la Guerra de los 30 Años, ante los grandes retratos alegóricos de los príncipes católicos, los protestantes prefirieron el panfleto, en el cual además de glorificar se mostraba al enemigo en términos comprometidos. Después de la Paz de Westfalia (1648), y en contraste con otros países, España sigue siendo puramente católica con fuertes lazos entre iglesia y estado. A pesar de tener una

---

<sup>13</sup> Véase: "Ardenes del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II" en *Felipe II. Un monarca y su época*, op. cit., pág. 57-81; SCHMIDT: op. cit., pág. 83; LÓPEZ-BARALT, Mercedes: *La iconografía política del nuevo mundo: el mito fundacional en las imágenes católica, protestante y nativa*, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1990, pág. 95



sociedad multiétnica sigue siendo la defensora de la fe ante protestantes y turcos<sup>14</sup>.

Por otra parte, también se ha señalado que la escasa producción gráfica de la monarquía española, en comparación a otros países y monarcas, podría deberse a una política concreta sobre el uso de la imagen pública del monarca<sup>15</sup>. Parece pues, que Felipe II construyó una imagen a través de la ocultación, advertido por muchos de sus contemporáneos. De hecho, entre los tratadistas existía la diatriba de la conveniencia de representar la imagen real y cómo. En el siglo XVII se sigue contraponiendo la imagen ostentosa de la monarquía francesa con la austeridad de la española, característica de los Habsburgo pero que Felipe IV acentúa su *gravedad* y la *modestia* como si de un actor se tratara<sup>16</sup>.

Por otro lado, Bouza afirma que Felipe II fue consciente de que la reputación era en parte el fruto de la disimulación, y tenía que saber que fue muy criticado, y por eso buscó medios de abierta propaganda para combatir esta, en sus propias palabras, *desreputación*, tanto dentro como fuera de su reino. Y tal como señala el autor, “y es que, de la misma forma que la injuria era el envés de la fama, la propaganda, bien fuera una historia, una plegaria, o una arquitectura, podía dejar sin sentido a las sátiras”<sup>17</sup>.

Así pues, la monarquía española personifica en esta época el triunfo, debe proteger aquello que posee, se halla al lado de los vencedores, y debe glorificar y justificar su política a través de su defensa de la fe. En parte

<sup>14</sup> Parece que se diferenciaba por su propósito como medio de agitación para hacer reaccionar al espectador mostrando los vicios del oponente. Italia e España no hicieron. Para Schölz-Hansel, la tolerancia de Münster no influenció el arte español. Al contrario, los ataques visuales a los “otros” se intensifican en la segunda mitad del siglo XVII. Con la expulsión de los moriscos en 1609, la exclusión visual incrementa. Después de la reconciliación confesional, parece que el judaísmo y el Islam fueron víctimas del fundamentalismo religioso. SCHOLZ-HÄNSEL, M.: “Pictorial Propaganda Against the Others: Spanish Art in the context of the tolerance discussions of the Peace of Westphalia” en BUSSMANN, K. y SCHILLING, H. (ed.): *1648. War and Peace in Europe*, Munich, Bruckmann, 1998, 2 vol.

<sup>15</sup> Kagan ha visto detrás de esta actitud la idea de engrandecer la imagen real en su sentido místico o político, es decir, la de la *dignitas* real. Así, la falta de retratos de Felipe II, su retiro de la vida cortesana o sus esporádicas apariciones en público formarían parte de una práctica intencionada. Véase Matilla y Medrano: *Felipe II y el poder de persuasión de la estampa*, Madrid, Calcografía Nacional, pág. 13.

<sup>16</sup> En palacio también reinaba este orden, y estaba lleno de ventanas y celosías. Paradójicamente, el rey invisible todo lo sabe y todo lo ve, expresándose así el recelo que pesa en esta corte, y Sabatier se pregunta, ¿en este país?. SABATIER, Gérard: “Le Roi caché et le Roi soleil: de la monarchie en Espagne et France au milieu du XVII siècle”, en *L'âge d'or de l'influence espagnole*, Actes du 20e colloque du CMR, Mont-de-Marsan, Presses Interuniversitaires, 1991, pág. 113-124. Elliott cree que la imagen del rey se inspiraba en el estoicismo, disciplina social que el monarca debía ejemplificar en una sociedad muy desobediente. J. H. ELLIOTT: *Spain and its World 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 1989.

<sup>17</sup> BOUZA: *op. cit.*, pág. 179. Checa también remarca esta conciencia de la importancia de la imagen de Felipe II. Vid. CHECA CREMADES, Fernando: “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II”, en *Felipe II. Un monarca y su época*, Museo del Prado, 1998, págs. 25-56.

siguiendo las consignas de Trento, que prefirió insistir en el uso persuasivo de las imágenes para recalcar los dogmas de la fe católica, y en parte por una gravedad en la imagen característica de la monarquía española, parece que no se creyó necesario imprimir sátiras y críticas contra el enemigo. Son ataques visuales, pero siempre impregnados de una propaganda triunfal de la monarquía y la Iglesia, quedando el componente crítico justificado. Esto, en parte, explicaría porque España no respondió con la “misma moneda”.

Pero tal como creía Felipe II ¿la propaganda dejó sin sentido las sátiras? Hemos visto que no fue su única arma, pues necesitó una Inquisición aplastante para evitar la propagación del material crítico, ya desde las prohibiciones de Carlos V, y el “cordón sanitario” que intentó establecer Felipe II alrededor de la península. Ante esta intensa militancia hispano-católica, parece que el humanismo no pudo desarrollarse en España como hizo en otros territorios europeos<sup>18</sup>.

Otro motivo por el cuál podría explicarse éste vacío visual es por la escasa producción gráfica española en comparación con la de otros países<sup>19</sup>. Según Matilla y Medrano en tiempos de Felipe existe una casi total ausencia de estampas realizadas por artistas españoles a causa de la escasez de grabadores a buril en España. Los que trabajan en España procedían sobretodo de Flandes primero y más tarde de Italia<sup>20</sup>. Y “contratando” a los grabadores de los Países Bajos, lo que a menudo ocurría es que cumplieron con sus encargos españoles y también hicieron obras antiespañolas realmente mordaces, llegando a situaciones paradójicas<sup>21</sup>.

Por lo tanto sólo la carencia de grabadores autóctonos no puede explicar la falta de obras críticas, ya que se suplió con artistas de otros dominios, los cuáles tomaron partido por los dos bandos. Pero imaginamos que esta

<sup>18</sup> Según Aranguren, “La libertad de pensamiento desaparece, y los españoles, por obra de la Inquisición como institución, y de su propia institución, al perder el contacto con el pensamiento científico, y en general, moderno, renuncian poco a poco, a cualquier órgano de expresión que no sea el puramente literario”, en ARANGUREN, José Luis: *La juventud europea y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1961, pág. 76.

<sup>19</sup> Borea afirma que hay una escasa producción local. BOREA, Evelina: “L’artista e il pubblico”, en *Storia dell’arte italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979, pág. 403. Para Voet, los tipógrafos locales no podían producir las obras con la calidad que el monarca tenía en mente. VOET, Leon: *op. cit.*, pág. 52.

<sup>20</sup> Para los autores, que se han preguntado sobre esta falta de grabadores autóctonos y de estampas críticas españolas, esto explicaría en parte que no se haya encontrado un conjunto suficientemente coherente como para obtener una imagen de Felipe II que responda a un programa preestablecido. Matilla y Medrano: *op. cit.*, págs. 11-15.

<sup>21</sup> Este fue el caso del taller de los Wierix. MAUQOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix*, Vol. II, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1er, 1979. Voet acierta de lleno cuando afirma que “es una ironía que la implicación de Plantin en un taller de impresión antiespañol diera como resultado el más grande monumento tipográfico del siglo XVI: la Biblia dirigida por el teólogo español Benito Arias Montano”. Fue tipógrafo real y mientras en sus cartas aseguraba ser católico, su taller calvinista de Viane imprimía obras que expresaban lo contrario. Más tarde, trabajó para Guillermo de Orange, enemigo mortal de Felipe II, y también obtuvo un privilegio de los Estados Generales. VOET: *op. cit.*, pág. 52.

“doble militancia” también dificultó la profusión de obras críticas.

Por otro lado, no sólo el grabado fue el medio de difusión de la imagen crítica, aunque sí el más utilizado. También se usaron medallas, collares, sellos o pinturas en otros países. Pero la situación es la misma, encontramos muchas medallas antiespañolas, o medallas españolas de propaganda.

El último punto para completar este intento de explicación de la ausencia de arte crítico español es cómo se estructuraba el mercado artístico español. En otros países donde sí había arte crítico es, en parte porque había una demanda, unos clientes, un gusto... ¿cuál es el caso de España en este sentido?

En tiempos de Carlos V, el cuál pasó mucho tiempo fuera de sus dominios españoles, parece que los mecenas más importantes fueron los obispos de Castilla y Aragón. Comparado con otros países, en España hay una escasez de clientes entre los miembros de la aristocracia y de humanistas cívicos, que nunca llegaron a representar una fuerza destacada en la sociedad española. Así pues, los pintores españoles tenían que limitarse a seguir las instrucciones sobre la correcta expresión de la historia y la doctrina sagradas de sus principales mecenas.

Y aunque Felipe II fue mayor mecenas que su antepasado y en su corte se consideraba una virtud ser un patrón de artistas, éstos no pasaron de ser “criados menores” y se vieron obligados a actuar dentro de unos límites muy estrechos. Su posición era eminentemente servil, y aunque esta posición imperaba en toda Europa, Brown insiste que: *“el predominio de la iglesia católica como institución social y política sin comparación a cualquier otro estado europeo importante, obligó a los pintores al servicio de una clientela cautelosa y conservadora”*<sup>22</sup>.

Aunque, tal como ha afirmado Juan José Martín González, faltan estudios sobre las relaciones entre el artista y el cliente en España como el que hizo Haskell en el caso de Italia, tenemos información que nos demuestra la poca valoración del artista español<sup>23</sup>. Hubo alguna reacción aislada ante estas condiciones restrictivas. Un pequeño sector se quejaba de esta posición subordinada y del poco apoyo de la clientela seglar. Algunos pintores dejaron constancia de este malestar en escritos<sup>24</sup>.

Mientras en Italia el artista luchaba por su reconocimiento con sus propias virtudes, en España la condición social del artista visual dependía

<sup>22</sup>BROWN: *op. cit.*, pág. 312. El mercado interior, dominado por el clero, encargó obras religiosas, retratos y bodegones, demostrando tener unos gustos conservadores e imitativos.

<sup>23</sup>MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, pág. 139.

<sup>24</sup>Según Brown, Eugenio Cajés se quejaba amargamente de los “señores que van fuera y procuran traer de las provincias extranjeras gran cantidad de pinturas”. Palomino también reflejó en su tratado su amargura por la consideración inferior del pintor español. Carducho intentó en vano crear una academia real, pero parece que el terreno no estaba aún preparado. Tal como parece que dijo Ribera, “España era madre piadosa de forasteros y crudelísima madrastra de los propios naturales”. BROWN: *op. cit.*, pág. 314.

mucho de la intercesión de los literatos. Y si en Italia, tal como hemos comprobado en otro apartado de la investigación, esta lucha por su reconocimiento conlleva una competencia dura entre los artistas, que se refleja en ciertas obras dónde se ridiculiza o critica al enemigo, otra vez nos preguntamos, ¿por qué en España no hay obras que critiquen este buen trato a los artistas de fuera si también nos encontramos con un contexto de clara competencia? ¿por qué sólo han quedado quejas por escrito?

Ante un conflicto como la Guerra de los Treinta Años, los artistas españoles, y en contraste con sus homólogos franceses, alemanes u holandeses, no expresaron los horrores de la guerra en sus obras. En cambio sí hay quejas escritas sobre las tasas que debían pagar los artistas para mantener la guerra, o el hecho que se les llamara a filas. Si hay escritos que reclaman estar exentos de estas cargas porque la pintura participa del estatus de “arte liberal” y hay una lucha para equipararse a la poesía y la literatura, ¿por qué no lo condenaron a través de sus obras?

Entre los motivos que explicarían este desinterés de los artistas españoles por una expresión de la crueldad de la guerra, Hellwigg menciona varios que nos parecen primordiales.

Además, dice Hellwigg: *“el medio del grabado, utilizado por artistas en otras tierras europeas para diseminar imágenes de guerra –algunas de ellas críticas– era poco usado en España. Ciertamente la pobreza de representaciones militares puede ser también trazada hasta una falta de audiencia. La iglesia y la nobleza mostraron poco interés en temas como este, y en España, al contrario de los Países Bajos, la burguesía no era suficientemente autosuficiente para adoptar una posición crítica hacia la guerra”*.

Y al contrario que en los Países Bajos o Alemania, las obras de los españoles no expresan un anhelo por la paz, ni de forma alegórica ni directa. Parece que la única obra monumental que puede interpretarse en este sentido e incluso, para algunos autores como Angulo como crítica de la política militar de Felipe IV, es el *Marte* de Velázquez, pero tal como afirma Hellwigg, “cuestionarse así la glorificación oficial de la guerra sólo era privilegio reservado a un artista de su posición”<sup>25</sup>.

Cabe decir que en el curso de la investigación, otras obras españolas, pocas, han sido interpretadas con una carga crítica. Asimismo, hemos encontrado algún grabado que critica la sociedad de la época, aunque tosco y poco mordaz. Pero hablar de estas excepciones, algunas de ellas dudosas, no cambiaría en esencia la situación general expuesta aquí, y sería el tema para otra comunicación. Aún así, nos preguntamos por qué Shikes no las tuvo en cuenta<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 92.

<sup>26</sup> Un ejemplo es la obra de Pedro Berruguete, “Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán” (Museo del Prado, ca. 1500), o “Pillaje de un pueblo” de Esteban March (Real Academia de San Fernando, mediados del siglo XVII).



Considerando todas estas características, sólo aquí esbozadas, del contexto español, cabe aceptar que no es precisamente un terreno idóneo para el surgimiento de obras críticas. Esta situación se alargó más que en otros países, aunque en el siglo XVIII el cordón sanitario de la Inquisición se debilita, aún hay una carencia sorprendente de obras críticas. Con la Revolución Francesa hay cierto punto de inflexión, las obras se introducen a pesar de las prohibiciones. Pero es con la Guerra del Francés cuando parece que surge una verdadera campaña de obras satíricas. Sobresale, evidentemente, el genio de Goya. A partir de estos límites es cuando la bibliografía española se ha ocupado del tema, y nuestra tarea finaliza.





## APORTACIÓN AL CONOCIMIENTO DE LA ESTANCIA ESPAÑOLA DE A. MITELLI Y A. M. COLONNA, 1658-1662<sup>1</sup>

DAVID GARCÍA CUETO  
*Universidad de Granada*

Los intercambios culturales entre Italia y España fueron durante toda la Edad Moderna un constante medio de actualización del arte español. Las relaciones políticas y comerciales permitieron que desde la Edad Media, las novedades artísticas generadas en la vecina península tuviesen presencia y recepción en nuestro país, bien a través de los artífices italianos que vinieron a España, bien por las importaciones de obras de la misma procedencia o por la formación de artistas españoles en los distintos ámbitos creativos itálicos<sup>2</sup>.

La venida y estancia en España de Agostino Mitelli (1609-1660) [1] y Angelo Michele Colonna (1604-1687) fue un episodio singular de estos constantes y significativos intercambios. La carencia de fresquistas prestigiados y capaces en la técnica del fresco motivó que hacia 1650 se decidiese contratar a un artífice italiano de gran talla que viniese a trabajar a Madrid al servicio

---

<sup>1</sup> Presenta esta comunicación algunos aspectos recogidos en el trabajo de investigación tutelada «*El Manuscrito Vita del Mitelli y la estancia española de Mitelli y Colonna, 1658-1662*», realizado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada durante el curso académico 2001-2002 bajo la dirección del profesor Ignacio Henares Cuéllar, a quien desde aquí agradezco su continua disposición, sus valiosas orientaciones y su paciencia, responsables en buena medida de lo que de interés pueda encontrarse en estas páginas. El trabajo pretende ser inicio de un estudio más ambicioso sobre las *Relaciones artísticas entre España y Bolonia durante el siglo XVII*, concebido como tesis doctoral y ahora en fase de gestación.

<sup>2</sup> El estudio de las relaciones artísticas entre Italia y España durante la Edad Moderna fue asunto del clásico y pionero trabajo de Manuel GÓMEZ MORENO: *Las águilas del renacimiento español*, Madrid, C.S.I.C., 1941, tras la cual han aparecido obras de gran importancia para la comprensión del papel de los artífices italianos en la penetración de las novedades artísticas en España, como la fundamental de A. De BOSQUE: *Artistes italiens en Espagne du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle aux Rois Catholiques*, París, Le Temps, 1965. Algunos de los estudios más actuales tienden a analizar el papel de los comitentes en la introducción del gusto italiano en nuestro país; es ejemplar en este sentido el trabajo de Juan Manuel MARTÍN GARCÍA, *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

1. Giuseppe Maria Mitelli. *Retrato de Agostino Mitelli*, (inserto en el Ms. *Vita et opere di Agostino Mitelli*). Bolonia, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

de Felipe IV. La decoración española por aquellas fechas manifestaba un franco anacronismo en comparación con las tendencias vigentes en la Italia del momento, estando dominada por fórmulas que Bonet Correa denominó «pre-barrocas», las cuales consistían en pinturas al temple de grutescos y otros ornamentos que cubrían las superficies sin búsqueda alguna ni sugerencia de la tridimensionalidad en las mismas<sup>3</sup>. Mitelli y Colonna, discípulos del también pintor Girolamo



Curti «il Dentone», fueron especialistas en la práctica del fresco denominada *quadratura*, consistente en la simulación verosímil de arquitecturas concebidas y ejecutadas en íntima dependencia del espacio real en el que se insertan<sup>4</sup>. Su trayectoria vital les llevó a trabajar a dúo no sólo en Bolonia, de donde eran originarios, sino en otras muchas localidades italianas, en ocasiones para algunos de los personajes más destacados del panorama político del momento, como el duque de Módena Francesco I d'Este<sup>5</sup> o el gran duque de Toscana Ferdinando II Medici<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> BONET CORREA, Antonio: "Velázquez, arquitecto y decorador", en *Archivo Español del Arte*, 33, Madrid, 1960, págs. 245-248.

<sup>4</sup> Sobre la definición de *quadratura*, véanse la genérica de SJOSTRÖM, Ingrid: *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, Estocolmo, Almqvist & Wiskell International, 1978, págs. 11-25, y la centrada en el ámbito boloñés de FEINBLATT, Ebra: *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Los Angeles, Fithian Press, 1992, págs. 1-4.

<sup>5</sup> Sobre las obras de los pintores para el duque, consúltase FEINBLATT, Ebra: *op. cit.*, págs. 76-81.

<sup>6</sup> Sobre la participación de Mitelli y Colonna en las empresas de este Medici, *vid.* CAMPBELL, Malcom: "Medici Patronage and the Baroque: An Appraisal", en *Art Bulletin*, 48, 1966, págs. 155 y ss.



La principal fuente española para el conocimiento de la estancia de Mitelli y Colonna en nuestro país es la *Vida de Velázquez* incluida por Palomino en su *Parnaso*, en concreto en el capítulo VIII, dedicado a «Las pinturas que llevó Velázquez a El Escorial de orden de su majestad y de las pinturas del salón grande, que llaman de los Espejos». En ella, el teórico da cuenta de las vicisitudes de su estancia en Madrid y de las obras que durante ésta realizaron, centradas en el Alcázar Real en principio, y más tarde en el Buen Retiro, la iglesia de la Merced y algunas residencias nobiliarias.

Otras fuentes impresas pueden contribuir de manera destacada al conocimiento de esta etapa de la vida de los artistas, como es el caso de la obra capital de la historiografía artística boloñesa, la *Felsina Pittrice* del conde Carlo Cesare Malvasia, en la que Mitelli y Colonna cuentan con una biografía conjunta<sup>7</sup>. Esta biografía fue elaborada con muy variados y ricos materiales, lo que sitúa a Malvasia un paso adelante respecto a Vasari<sup>8</sup>, pero incide en exceso, al igual que lo hizo el florentino, en las anécdotas y los juicios interesados. No obstante, su contenido ayuda a ilustrar algunos aspectos de la estancia de los artistas en Madrid, aunque en ocasiones desde más o menos fiables anécdotas.

Pero la fuente con la que he pretendido adentrarme aun más en aquellos años de las vidas de estos artistas, no es ninguna de las mencionadas hasta ahora, sino un manuscrito nunca llevado a la imprenta, titulado *Vita et opere di Agostino Mitelli* y conservado en la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia<sup>9</sup>. Frente a la casi total inexistencia de obras literarias dedicadas a la biografía de un solo artista en la España de los siglos XVI y XVII, en Italia este tipo de creación fue más frecuente. Karin Hellwig recuerda que mientras en nuestro país solo se tiene noticia de una biografía de Velázquez que comenzó a preparar el pintor Juan de Alfaro, en Italia existen monografías de artistas desde el siglo XV, y que en el XVII se escriben una de Bernini y esta de Agostino Mitelli<sup>10</sup>.

El autor de esta obra dedicada a Agostino fue uno de sus hijos, Giovanni Mitelli, nacido hacia 1650, religioso del convento boloñés de San Colombano formado en filosofía y teología, y también agregado a la *Accademia degli Apatisti* de Florencia<sup>11</sup>. El padre Giovanni Mitelli inició esta *Vita* con la idea de llevarla a la imprenta, intención que se vio frustrada

<sup>7</sup> MALVASIA, Carlo Cesare (1678): *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bolonia, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, II, págs. 345-372.

<sup>8</sup> PERINI, Giovanna: "Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography", en *The Art Bulletin*, 70, 1988, pág. 284.

<sup>9</sup> El manuscrito se conserva en la mencionada biblioteca bajo la signatura B3375.

<sup>10</sup> HELLOWIG, Karin: *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pág. 57 y nota 50.

<sup>11</sup> ARFELLI, Adriana: "Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli", en *Arte Antica e Moderna*, 3, Bolonia, 1958, pág. 296.

durante el proceso de redacción por causas desconocidas, aunque es probable que se debiese a la dificultad para financiarla. Esta circunstancia derivó en la distinción de dos partes en el manuscrito; una primera, la que fue escrita para ser impresa, que se estructura como una biografía de artista al modo vasariano, y una segunda, mucho más libre y anárquica, en la que el autor apuntaba sus recuerdos o las noticias que llegaban a sus oídos sin ningún orden previo, a la vez que se permitía opinar con mucha más libertad que en la primera parte, redactada en un tono más oficial<sup>12</sup>. Tal vez sea ésta la máxima fortuna para un historiador; el contar con las obras y los testimonios documentales de la vida de un artista suele ser lo habitual, y si a éstos se suma la existencia de una fuente contemporánea consagrada en exclusiva al mismo artífice, la reconstrucción de esa personalidad ha de ser casi completa.

En el caso de Agostino Mitelli, no se ha llegado a estos extremos de conocimiento, tal vez por el relativo interés que sus obras despertaron en la crítica moderna, al ser englobables en la tantas veces perjudicada categoría de lo decorativo. Solo en los tiempos más recientes, el interés por su obra ha saltado la barrera de la erudición local, y ha comenzado a serle reivindicado un puesto relevante en el panorama del arte europeo del siglo XVII<sup>13</sup>.

Es bien cierto que desde antiguo este manuscrito fue consultado por historiadores del Arte como Carlo Cesare Malvasia, Luigi Crespi o Antonio Bolognini-Amorini, autores que con diversa claridad, distinto acierto y cambiante elegancia se sirvieron de las páginas escritas por el padre Mitelli en la redacción de sus obras<sup>14</sup>.

El trabajo que aquí presento resumido tiene como base la transcripción íntegra del manuscrito boloñés, y la extracción de ésta de todas las noticias relacionadas con la estancia de los artistas en España, y por supuesto con los antecedentes de la misma. Algunas de estas referencias ya han sido publicadas, otras ven la luz por primera vez.

La venida de Mitelli y Colonna a España no se debió a ningún hecho fortuito, ni siquiera a la iniciativa de los propios artistas. Por el contrario, la monarquía hispana tuvo que activar a algunos de sus principales delegados en la vecina península para conseguir que los boloñeses viajasen a nuestro país. Las más altas instancias diplomáticas fueron requeridas por el propio

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 297.

<sup>13</sup> En este sentido, son fundamentales los trabajos de la historiadora norteamericana Ebra Feinblatt recogidos en su mayor parte en su libro *Seventeenth-Century...*. Más reciente y también de gran relevancia para la vindicación de Agostino Mitelli, es el trabajo de Christoph LADEMANN: *Agostino Mitelli (1609-1660). Die bolognesische Quadraturalerei in der Sicht zeitgenössischer Autoren*, Frankfurt y Main, P. Lang, 1997.

<sup>14</sup> La obra de MALVASIA, es por supuesto la ya citada *Felsina Pittrice*. Las otras son CRESPI, Luigi: *Vite de' Pittori Bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Bolonia, 1769, y BOLOGNINI-AMORINI, Antonio: *Vite de pittori ed artisti bolognesi*, Bolonia, 1841. Al uso del manuscrito por parte de estos autores se refiere ARFELLI, Adriana, *op. cit.*, págs. 297-298.



Felipe IV, y en las negociaciones participaron algunos destacados protagonistas de la vida política italiana del momento.

Como referí al principio, Velázquez tuvo como uno de los objetivos de su segundo viaje a Italia la contratación de un fresquista de alta cualificación dispuesto a viajar a España y acometer la decoración de los palacios reales de Madrid. El 17 de febrero de 1650, Felipe IV informaba a su entonces Embajador en Roma, Duque del Infantado, de la orden que había dado a Velázquez de contratar para este fin al mismo Pietro de Cortona<sup>15</sup>, pero este artista rechazó la oferta de los españoles. Fue tras la negativa de Cortona cuando el rey ordenó que se buscara otro pintor cualificado en la práctica del fresco. Aunque el rey se escribía con su embajador, en realidad la responsabilidad de encontrar a los pintores recaía sobre Diego Velázquez; sabemos por recientes investigaciones que los nombres de Mitelli y Colonna fueron sugeridos a Velázquez como una interesante alternativa por un noble boloñés conocido del sevillano, el Marqués Virgilio Malvezzi, quien había servido en diversos cargos al monarca español desde 1636 hasta 1646<sup>16</sup>. Malvezzi mantuvo correspondencia con Velázquez durante la estancia de éste en Roma, y fue a través de ésta como sugirió el nombre de los boloñeses. Este hecho queda reflejado en el manuscrito, al afirmar el autor que Malvezzi trató de la venida a España de los pintores<sup>17</sup>. Pero no fue en aquella ocasión cuando Mitelli y Colonna vinieron a España; Velázquez incluso esperaba verlos en el puerto de Génova, cuando por causas desconocidas los artistas no llegaron a hacer el viaje. Tuvieron que pasar unos ocho años hasta que se decidieron a viajar a nuestro país. En 1658, gracias a la mediación de diversos personajes, como el controvertido hijo del entonces valido Don Luis de Haro, el Marqués de Liche, de quien se afirma en el manuscrito que fue quien convenció al rey para que llamase a pintores italianos a su servicio<sup>18</sup>, la del Marqués Cospi de Bolonia<sup>19</sup>, y sobre todo la del Cardenal Giovanni Carlo de Medici<sup>20</sup>, los artistas embarcaron en el puerto de Livorno rumbo a la corte de Felipe IV.

La situación de las obras reales en aquellos años había evolucionado con claridad hacia la plena aceptación de las tendencias barrocas en arquitec-

<sup>15</sup> Para el segundo viaje a Italia de Velázquez, en concreto para el intento de contratación de Cortona, puede leerse la monografía de HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*. Vitoria, Ephialte, 1991, pág. 26, con bibliografía precedente.

<sup>16</sup> COLOMER, José Luis: "Dar a Su Magestad algo bueno: Four Letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi", en *The Burlington Magazine*, 135, 1993, págs. 67-72.

<sup>17</sup> MITELLI, Giovanni: *Vita et opere di Agostino Mitelli*. Mss. B3375, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bolonia, fols. 12v-13r, afirma que el «*Marchè Virgilio Malvezzi che anche lui trattò una Volta della loro andata in Spag[n]a in Ser[vizi]o di q[ue]s[ta] Maes[ta]ta...*».

<sup>18</sup> *Ibidem*, fol. 67, «*il March.<sup>se</sup> di Lichie fu il promotore che il Re si risolvesse di mandare à chiamare al suo Servizio Pittori Italiani per pintare à fresco, che in Spag.<sup>a</sup> non vi era pitture alcune à fresco (...)*».

<sup>19</sup> MALVASIA, Carlo Cesare: *op. cit.*, II, pág. 356.

<sup>20</sup> *Ibidem*, II, pág. 356. MITELLI, Giuseppe: *op. cit.*, fol. 99v, incluye la lista de obras de Colonna, autografía del pintor, en la que se dice que «*Andorno in Spagna per opera del Ser.<sup>mo</sup> Card.le Gio. Carlo*».

tura y amueblamiento, gracias entre otras empresas a las reformas de los salones del Alcázar de Madrid supervisadas por Velázquez. La llegada de Mitelli y Colonna a Madrid permitía abordar la única carencia de estas estancias, la decoración al fresco y según el gusto vigente en Italia de sus techos<sup>21</sup>.

La obra de Mitelli y Colonna en España ha tenido en su contra tantos factores naturales e históricos que apenas nada resta de sus trabajos en Madrid. Tan solo algunos dibujos, un boceto al óleo, y por supuesto diversas descripciones literarias permiten evocarlas desde el presente, situación que crea un vacío considerable en nuestro patrimonio y en la lógica evolución de la Historia del Arte español, puesto que muchos de los ciclos de frescos que se realizan en nuestro país hasta ya entrado el siglo XVIII, fueron ejecutados desde la más o menos directa emulación del arte de los boloñeses.

Como antes comentaba, es Palomino quien más contribuye al conocimiento de éstas; Malvasia completa algunos aspectos útiles para el mismo fin, y el manuscrito de la *Vita del Mitelli* complementa, matiza y en alguna ocasión corrige lo enunciado por los mencionados autores. Hacer un análisis detallado de esta cuestión excedería los objetivos y los lógicos límites de esta comunicación, por lo que tan solo me limitaré a exponer algunas circunstancias que considero de particular interés.

La primera obra que Mitelli y Colonna acometieron en Madrid, fue la decoración una fachada del cuarto bajo del Alcázar, donde según el padre Giovanni, Mitelli demostró de tal modo sus habilidades en la ficción de arquitecturas que todos quedaron admirados<sup>22</sup>. Una vez hubieron concluido esta obra, comenzaron la decoración de los techos de tres salas consecutivas del mismo cuarto Bajo, de las que conocemos poco más que los asuntos elegidos para cada una de ellas, que fueron la Aurora, la Noche y la Caída de Faetón, como también refleja Palomino en su texto. Malvasia afirma que las historias de estos techos se pintaron *por orden del mismo Rey*<sup>23</sup>, lo que de ser cierto, evidenciaría el especial interés de Felipe IV por las tareas que los boloñeses desempeñaron en los palacios de Madrid.

La obra más relevante de las realizadas por Mitelli y Colonna en Madrid fue la decoración del techo del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, tanto por la envergadura de la propia obra, como por su particulari-

<sup>21</sup> MITELLI, Giovanni: *op. cit.*, fol. 15v; así se refiere el autor a la situación del Alcázar en el momento de la llegada de su padre y de Colonna a Madrid: «(...) mancava solo il dipinto alle volte e soffitti usando di Metere Pitture in luogo di Tapezerie per le camere e Sale».

<sup>22</sup> Ibidem, fol. 15r: «gli fù dopo dato per ordine regio à dipingere per la prima opera in q[ues]tta Corte una fazata con due prospettive sicche tocco prima al Mitelli a dar saggio nel arquittetura del suo valore à q[ues]tta M[ae]sta. Q[ues]tte riusce così terribile e superba che tutti ne concepirono ammirazione (...)». Lo cita FEINBLATT: *op. cit.*, pág. 107. Seguramente deba identificarse esta “fachada” con la galería abierta al jardín de la Reina que recuerda Palomino. Cfr. PALOMINO, Antonio (1724): *Vidas*. Madrid, Alianza, 1986, pág. 184.

<sup>23</sup> MALVASIA, Carlo Cesare: *op. cit.*, pág. 356.



dad iconográfica y por la alta representatividad para la que fue concebido. El Salón nació como resultado de las reformas del palacio iniciada por Juan Gómez de Mora durante el reinado de Felipe III, y desde su inauguración, fue un espacio privilegiado, dado que se convirtió en el principal de los salones oficiales del Alcázar, donde entre otros actos, tuvieron lugar las principales recepciones a dignatarios y embajadores extranjeros. Como narra Palomino, esta empresa no fue exclusiva de los boloñeses, sino compartida con dos pintores españoles, Juan Carreño y Francisco Rizzi. Además, la elección del asunto del techo, la fábula de Pandora, y la distribución de los episodios del mismo, la hizo el mismo Velázquez<sup>24</sup>. Tras el incendio del Alcázar en 1734, sólo es posible evocar el ciclo mediante descripciones y algunos testimonios gráficos que han perdurado. Son varias las referencias del manuscrito al techo del Salón, algunas de ellas muy ilustrativas, y en ellas, junto a descripciones formales, se habla también de la inferioridad de los artistas españoles y de la labor de magisterio ejercida por Mitelli y Colonna<sup>25</sup>. Las menciones a la historia de Pandora quedan en el plano de lo descriptivo, sin avanzar nada de su significado profundo, el cual por otro lado ya estudió por extenso Stephen Orso<sup>26</sup>.

Tras finalizar las obras del Salón, Mitelli y Colonna fueron llevados por el marqués de Liche a trabajar al palacio del Buen Retiro, donde decoraron un pequeño edificio situado en los jardines del real sitio, conocido como “ermita de San Pablo”<sup>27</sup>, si bien el espacio pintado por los boloñeses no fue la propia ermita, sino un salón de nueva planta levantado junto a ésta. El más fiel testimonio de la obra de Mitelli y Colonna en España es precisamente un boceto al óleo o *modello* que los artistas relizaron de la decoración del techo del salón de San Pablo [2], conservado hoy en el Museo Municipal de Madrid como depósito del Museo del Prado<sup>28</sup>. Este *modello* permite conocer las arquitectu-

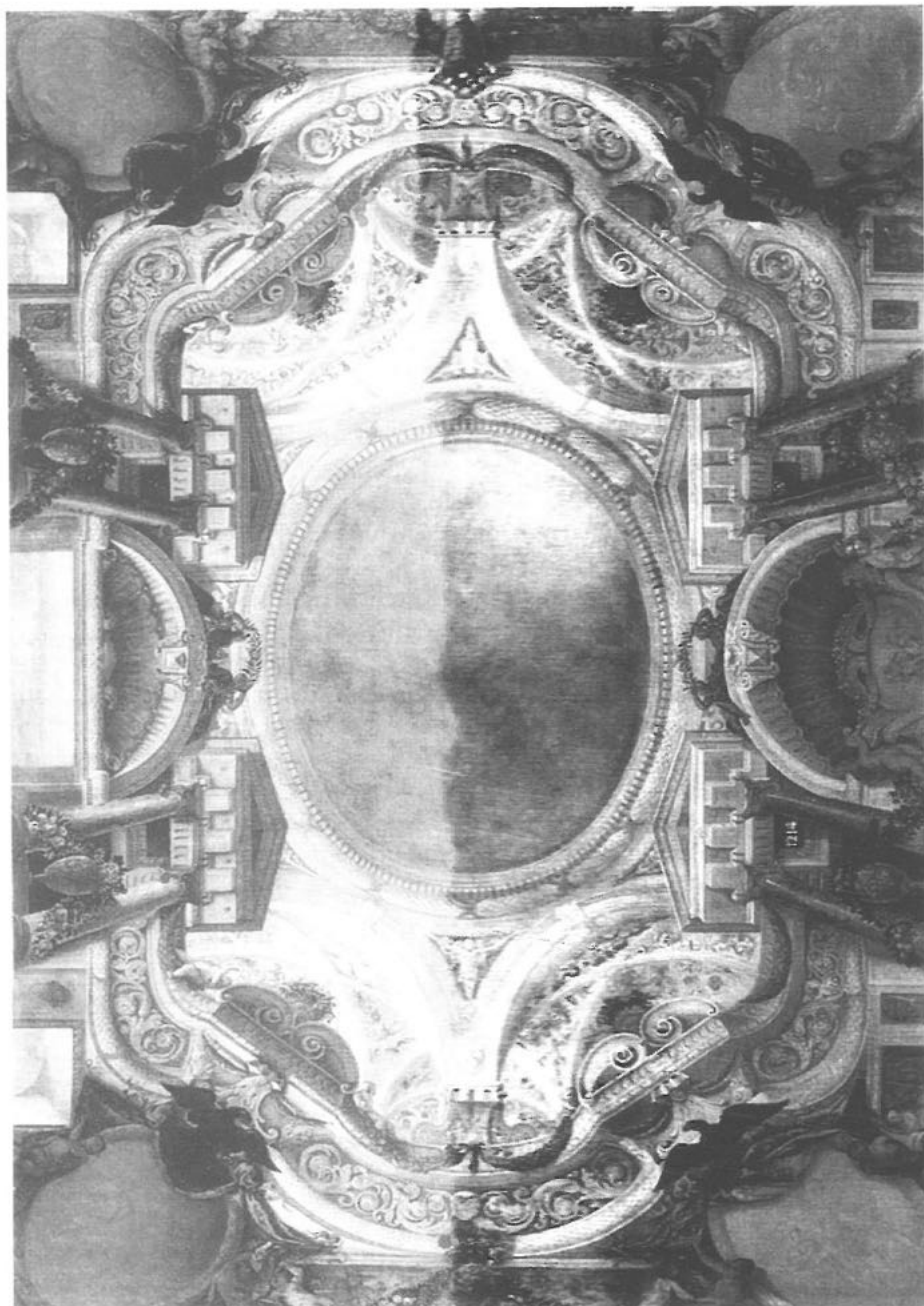
<sup>24</sup> PALOMINO, Antonio (1724): *op. cit.*, págs. 184-185.

<sup>25</sup> MITELLI, Giovanni: *op. cit.*, fol. 66v. También LADEMANN, Christoph: *Agostino Mitelli...*, pág. 108, nota 370. Dice así el manuscrito: «(...)il Colonna e Mitelli fecero la Historia del Mezzo del Salotto Reale, quale n[on] è già la camera del'dispacio, et de Spechi che e un'altra dipinta da abasso nel quarto del Re da'ambe duoi, ma qto. Saloto è sopra al Palazzo, q.<sup>ta</sup> Historia rapresenta Pandora Vulcano gli diede armata l'anima, et tutte le Deità l'adorano, et li rendano diversi tributi, et frà qte. Figure riusci di maraviglia la fama ignuda i vi dipinta, q.<sup>ta</sup> Historia, et ornati Smorzo le altre quatro fate di sotto à q.<sup>ta</sup> da' Pittori spagnoli qtti. p[er] n[on] sapere dipingere à fresco pisognò gli insegnasero come si componevano i colori con gran loro confusione».

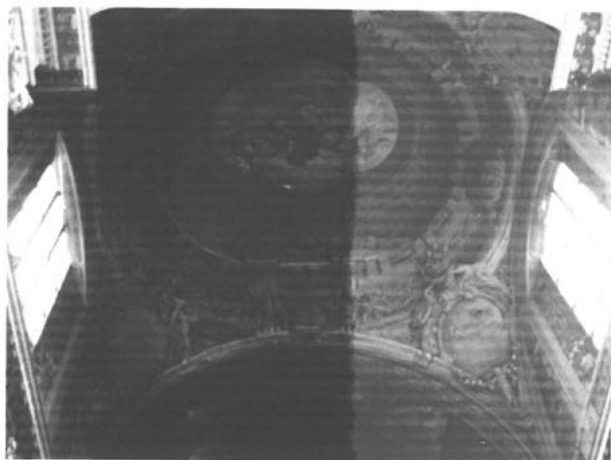
<sup>26</sup> ORSO, Stephen: *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*. Princeton, Princeton University Press, 1986, págs. 105-107.

<sup>27</sup> PALOMINO, Antonio (1724): *op. cit.*, pág. 186.

<sup>28</sup> El *modello* fue descubierto en los almacenes del Museo del Prado e identificado como obra de Mitelli y Colonna por Pérez Sánchez, y publicado poco después por BONET CORREA, Antonio: “Nuevas obras y noticias sobre Colonna”, en *Archivo Español de Arte*, 37, Madrid, 1964, págs. 307-312. Desde entonces, han aparecido dos trabajos fundamentales sobre el mismo y su vinculación con la ermita de San Pablo; son el de FEINBLATT, Ebria: “A «Boceto» by Colonna- Mitelli in the Prado”, *The Burlington Magazine*, 107,



2 Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. *Modello para el techo del salón de San Pablo del Buen Retiro*. Madrid, Museo del Prado.



3. *Bóveda anterior al presbiterio con la Asunción. Capilla del Rosario, San Domenico, Bolonia.*

ras fingidas que los boloñeses diseñaron para este techo, estructuradas en dos cuerpos y centradas por un gran óculo, en el que se debía disponer el episodio central de la fábula que representaba, la de Céfalos y la Aurora<sup>29</sup>. La verosimilitud de la estructura, el dominio de la perspectiva, el empleo del oro, la sabia combinación de los focos de luz natural con los pictóricos, y el vivo cromatismo apreciables en esta obra, fueron algunas de las características de los trabajos de Mitelli y Colonna que resultaban altamente novedosas en el ámbito hispano, así como su repertorio ornamental, el cual vino a renovar las soluciones a veces arcaizantes empleadas antes de su venida.

Antes de su vuelta a Bolonia, el rey ordenó a los pintores la decoración de la cúpula de la iglesia de la Merced de Madrid; ésta fue la última obra comenzada por Mitelli, puesto que durante el inicio de la misma, el pintor enfermó y murió. Fue Colonna, aprovechando los cartones preparados por su compañero, quien la acabó, figurando en ella la Asunción de la Virgen. Solo algún testimonio literario permite imaginar las pinturas de la cúpula, pues con la Desamortización, la iglesia fue derribada, sin habernos llegado testimonio gráfico alguno de las mismas. Pueden, eso sí, ser evocadas desde la contemplación de una obra cercana en el tiempo y en la realidad artística aunque distante en la geografía, la decoración de la capilla del Rosario de San Domenico de Bolonia [3], realizada de 1654 a 1656<sup>30</sup>, donde los artistas con-

1965, págs. 349-357, y SANCHO GASPAR, José Luis: "El «boceto» de Colonna- Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo", en *Boletín del Museo del Prado*, 22, Madrid, 1987, págs. 32-38. El modelo está inventariado en los fondos del Prado con el número 2.907.

<sup>29</sup> Sobre la iconografía del techo, vid. LÓPEZ TORRUELOS, Rosa: *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1995, págs. 355-356.

<sup>30</sup> Sobre la capilla del Rosario, vid. FEINBLATT, Ebrina: *op. cit.*, págs. 102-106.

solidaron una propuesta de especial acierto en la introducción de la escena de la subida al Cielo de María en una arquitectura verosímil e integrada con coherencia en el espacio real de la capilla. En el Madrid de los Austrias, la *Asunción* pintada por Colonna debió iniciar una nueva relación entre fiel y espacio sagrado, convirtiéndose ahora aquel en forzoso espectador de una convincente escenificación de la Gloria de los cielos inserta con sabiduría en la arquitectura del propio templo.

Otro aspecto en el que el manuscrito permite profundizar es el entorno humano de los artistas en Madrid. Sin duda, la persona que más marcó su destino durante su estancia en España, fue el propio rey Felipe IV, del que en numerosas ocasiones se recuerda el aprecio que sintió por la obra de los boloñeses, el cual se tradujo al parecer en una especial estima y un cordial y relajado trato por parte del rey. La estima del príncipe por su pintor es un tópico ampliamente difundido en la literatura artística de la Edad Moderna, y tal vez algunas de las noticias del padre Mitelli resulten exageradas o incluso sean meras invenciones; no obstante hay otras que sí merecen crédito, por referirse a situaciones concretas de la vida de palacio que o bien confirman otras fuentes, o bien habría sido imposible que llegasen a oídos del autor de no haber sido por narración directa de los protagonistas<sup>31</sup>. El aprecio que Felipe IV demostró por los boloñeses debió deberse más que a una mutua simpatía, a la sincera admiración de su cualidad artística, superior a la de la mayoría de los pintores de la corte<sup>32</sup>.

El personaje del entorno regio con el que Mitelli y Colonna mantuvieron una más estrecha relación fue sin dudas don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche, quien además de llevarlos a trabajar al real sitio del que era alcaide por entonces, el palacio del Buen Retiro, los empleó en la decoración de dos de sus residencias madrileñas, la casa de la puerta de San Joaquín y la de El Pardo<sup>33</sup>. También trabajó Colonna, tras la muerte de Mitelli, para otro de los principales aristócratas de la corte, Juan Gaspar de Enríquez, almirante de Castilla, en su casa del prado de Recoletos, pero nada apunta que existiese una relación más personal entre noble y pintor, ya que

<sup>31</sup> Valga como muestra la siguiente anotación; MITELLI, Giovanni: *op. cit.*, fol. 15. : «(...) quella M<sup>ta</sup>. che piu e piu volte di giorno in Persona veniva à vederli dipingerli, et discorveva famigliarsi.<sup>te</sup> con loro de lavori et gli solecitava frà le altre burle e discorsi (...)» Al margen: «Gusto straordinario di S.M.ta et domestichezza con Loro ammirabile. Dua volte il giorno S.M. veniva in Persona su il Ponte». PALOMINO, Antonio (1724): *op. cit.*, pág. 185, se refiere también a esta circunstancia.

<sup>32</sup> MITELLI, Giovanni: *op. cit.*, fol. 67r. «doppo fatta l'Historia del Mezzo del Salone tanto piaque al Re che rideva di grandiss.<sup>o</sup> gusto, che voleva solito fossero Scanzelate à fatto qtte altre dipinseve prima dalli altri Pittori Spagnoli nel Med<sup>o</sup>. Saloto, tanto difforni in sua comparacione aparve, e compari; Ma il Colonna n[on] volse».

<sup>33</sup> *Ibidem*, fols. 16r-16v. « (...) [fu Mitelli] Molto confidente al figlio del privato del Re Marchese di Lichie che lo regalo di un cavalo di rispetto, à fine havese piu comodo di dipingere à un suo Casino fuori di Madrid come fece molte cose(...)».



tan solo es recordado en el manuscrito en una ocasión<sup>34</sup>.

Además, los artistas establecieron relaciones con otros extranjeros residentes en Madrid; el padre Giovanni recuerda los nombres del pintor boloñés Dionisio Mantuano, a quien presenta como discípulo de Mitelli,<sup>35</sup> del padre Pietro Boselli o el mercader Monsú Pietro<sup>36</sup> que llevaron noticias del pintor a Bolonia tras su muerte. En su testamento, dado a conocer por Mercedes Agulló,<sup>37</sup> se menciona a Gerónimo Xislet, otro boloñés entonces residente en Madrid<sup>37</sup>.

Los pintores españoles tuvieron una contradictoria reacción a la presencia de Mitelli y Colonna en la corte; por un lado, criticaban que hubiesen venido italianos a desempeñar tareas para las que se consideraban preparados<sup>38</sup>. Los boloñeses en cambio criticaron la deficiente preparación de los pintores del rey; tan solo Velázquez escapó de esta escasa estimación<sup>39</sup>.

Por sus múltiples facetas creativas, Mitelli entraría hoy en el patrón de hombre que denominamos «renacentista»; sus impresiones de Madrid y de los españoles quedaron plasmadas en poesías que compuso en nuestro país; cinco de ellas fueron copiadas por su hijo en el manuscrito, y puede concluirse que el principal encanto que el artista encontró en la capital española fue la belleza de sus mujeres<sup>40</sup>.

Pasados unos dos años de la muerte de su compañero, Colonna volvió a Italia en septiembre de 1662<sup>41</sup>. A pesar de la brevedad de su estancia, el impacto del arte de Mitelli y Colonna en España fue de enorme trascendencia. Su magisterio entre los españoles, directo e indirecto, fue decisivo para la creación de una escuela de fresquistas con personalidad propia, vigente hasta bien entrado el siglo XVIII. Sus ficciones arquitectónicas se convirtieron en modelos a imitar y evocar, su novedoso repertorio ornamental fue asimilado de forma casi instantánea, y su técnica perspectivística aprendida y más tarde codificada por el mismo Palomino<sup>42</sup>. Sus decoraciones contribuyeron a crear

<sup>34</sup> *Ibidem.*, fol. 100r. Este folio es parte de una relación de las obras hechas por Colonna, autógrafa de este pintor.

<sup>35</sup> MITELLI, Giovanni: *op. cit.*, 52r y 95r

<sup>36</sup> *Ibidem.*, fols. 75r-76r.

<sup>37</sup> AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 1978, pág. 100.

<sup>38</sup> MITELLI, Giovanni: *op. cit.*, fol. 67. Lo cita Harris (1961), pág. 102. «*quei Pittori Spagnoli dicevano che n[on] vi era stato di pisogno fossero venuti Italiani Pittori mentre vi erano Virtuosi Spagnoli cosa affatto bugiarda et vana et Malevole*».

<sup>39</sup> *Ibidem.*, fol. 66v.

<sup>40</sup> *Ibidem.*, fol. 24v. Recoge aquí el padre Giovanni una de estas poesías, titulada «*A Donna che piange sopra la sepoltura del Marito il Giorno de Morti Conforme l'uso di Spag.*». La publicó MALVASIA, Carlo Cesare: *op. cit.*, pág. 360, con ligeros cambios.

<sup>41</sup> PALOMINO, Antonio (1724): *op. cit.*, pág. 187.

<sup>42</sup> PALOMINO, Antonio (1715): *Museo pictórico y escala óptica*. Buenos Aires, Poseidón, vol. II, pág. 200, trata de la perspectiva empleada por Mitelli y Colonna, consistente en la sustitución de un punto de fuga por varios, que él denomina «puntos trascendentales».



4. Escalera del monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

una nueva relación entre espacio **sagrado y fiel**, y a escenificar de manera más efectista los mitos asociados a la **monarquía**. Aún cuando nada nos queda de sus obras, su legado artístico [4]<sup>43</sup> sigue evidenciándose en varios de nuestros más carismáticos interiores.

---

<sup>43</sup> En la lámina, la escalera del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, decorada con frescos según el estilo de Mitelli y Colonna, probablemente de mano de Dionisio Mantuano y Francisco Rizi, hacia 1684.



## JOSÉ NICOLÁS DE AZARA Y LA ARQUITECTURA. UNA VÍA MÁS DE LA ENTRADA DEL NEOCLASICISMO EN CATALUNYA.

ESTHER GARCÍA PORTUGUÉS  
*Fundació Jaume Callís. Barcelona*

José Nicolás de Azara,<sup>1</sup> como ilustrado y promotor de las artes, desplegó una amplia y compleja actividad cultural. Erudito de incansable tesón y, sobretudo, hábil en utilizar los contactos diplomáticos en los medios artísticos llevó emparejado su insaciable interés y preocupación por las artes con su intensa vida política. Su papel de Embajador de España ante la Santa Sede en Roma (1787), no le privó de sus aficiones, pero a partir de 1792, primero con la invasión de Cerdeña por las tropas francesas y luego con las continuas amenazas de éstas por ocupar Roma, consumada en 1798 con el exilio del Papa Pío VI y la proclamación de la República romana,<sup>2</sup> fue cuando verdaderamente a Azara le será muy difícil compaginar su vida política con su preocupación por las artes, aún así su mecenazgo y ayuda a los artistas no cesó.

---

<sup>1</sup> José Nicolás de Azara (Barbuñales 1730-París 1804) Agente de Preces en Roma en 1766, Embajador de España ante la Santa Sede de 1787 a 1798 y Embajador en París de 1798 a 1803. Como político tuvo una actuación brillante en situaciones muy difíciles como la supresión de la Compañía de Jesús (1773) y el Acta de Armisticio de Bolonia (1796). Compaginó sus quehaceres políticos con los de protector de las artes. Patrocinó la edición de libros de clásicos y de artistas y eruditos contemporáneos, entre ellos las *Obras* de Mengs (1780) y *La vida de M.T. Cicerón de Middleton* (1790) y promovió excavaciones arqueológicas: Villa Negroni (1777), Villa dei Pisoni (1779) y Villa de Mecenas (1793). Fue bibliófilo y coleccionista de esculturas, camafeos, medallas y monedas. Obtuvo por su esmerada dedicación las más altas distinciones en política, la Banda y la Gran Cruz de Carlos III (1801) y en las Artes y las Letras la de Académico de Honor en diversas Academias Europeas. Vid. su vida política en CORONA BARATECH, J.C.: *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1948. Vid. al promotor de las artes en JORDÁN DE URRÍES, J.: *José Nicolás de Azara, promotor de las artes*, Madrid, Universidad Complutense (tesis inédita), 1995. Vid. el ambiente ilustrado de Azara en GARCÍA PORTUGUÉS, E.: *José Nicolás de Azara, prototipo de mecenazgo ilustrado. Primera etapa romana (1766-1790)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesis de licenciatura inédita) 2000.

<sup>2</sup> CORONA: *op.cit.*, págs. 148-162; GARCÍA PORTUGUÉS: *op.cit.*, págs. 30 y 35.

Su protección a eruditos y artistas, especialmente a los pensionados españoles, no finalizó con su directa implicación, sino que fue más allá, ya que éstos consolidaron una gran cadena cuyos eslabones continuaron dejando sus huellas a través del tiempo. Proporcionó un aprendizaje selectivo, de aquello que consideraba más idóneo y que sirviera para generaciones venideras, facilitó unas relaciones adecuadas a sus pensionados y amigos para que avivaran sus inquietudes y desarrollaran mejor sus especialidades y se preocupó personalmente por sus avances no dudando en dirigir y recomendar a aquellos que demostraban su valía. Así la aportación de Azara llega a la arquitectura catalana, aparentemente pequeña pero lo suficientemente sólida como para establecer la hipótesis conforme Azara participó en una de las vías que consolidaron el neoclasicismo en Cataluña.

Una de sus primeras intervenciones en el mundo de la arquitectura fue dirigir y ejecutar con suma perfección el encargo de Carlos IV de erigir a su antecesor Carlos III un Túmulo, con el propósito de celebrar sus exequias en la Iglesia de Santiago en Roma. Planeó y siguió cada uno de los pasos de su trazado al más mínimo detalle como un verdadero arquitecto.

La novedad arquitectónica aportada consistió en la erección de un *monóptero* cuadrado,<sup>3</sup> el cual provocó comentarios contradictorios. Un túmulo cuadrangular y de orden dórico sin base, colocado en medio de la iglesia gótica, fue considerado revolucionario y único en su género. A muchos les gusto y lo defendieron,<sup>4</sup> y otros, en cambio, lo tildaron de poco adecuado y sin precedentes en la clasicidad.

Estas controversias originaron una serie de documentos que confirman la autoría de Azara, como el opúsculo de Bourgoïn<sup>5</sup> con el objeto de loarlo, o la carta de Onofrio Boni<sup>6</sup> en la que cuestiona y deja en entredicho la clasi-

<sup>3</sup> BOURGOIN, Barón J. F. de: "Notize historique sur le chevalier Don Joseph-Nicolas d'Azara, Arragonais, ambassadeur d'Espagne à Paris, mort dans cette ville le 5 pluviôse an 12" en *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, núm. 195, Paris, press 15 germinal año 12 de la Republica, [5/4/1804] págs. 888-890. Reeditado en el opúsculo: «Noticia histórica sobre el caballero Don José Nicolas de Azara aragonés, embajador de España en Paris, muerto en dicha ciudad en 26 de Enero de 1804. Escrito en francés por M.Bourgoïn, y puesto en castellano por un distinguido literato de nuestra época»[1804]. En *El espíritu de Don José Nicolás de Azara: descubierto en su correspondencia epistolar con don Manuel de Roda*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1846, pág. VII

<sup>4</sup> Ennio Quirino Visconti (1751-1818) anticuario, director del Museo Capitolino (después del Museo de Napoleón) amigo y colaborador helenista de Azara, descubrió que en Olympia se había erigido una *monóptero* cuadrado en memoria de Oxylo. BOURGOIN: *op.cit.*, pág.VII. GARCÍA SÁNCHEZ, L.: "Descripción de las exequias de Fernando VI y Carlos III: Transición artística del arte español en la iglesia de Santiago de Roma", en las *Actas del IX Congreso CEHA*, t.II., León, Universidad de León (1992), pág.173; CACCIOTTI, B.: "La collezione di José Nicolás de Azara: Studi preliminari", en *Bollettino D'Arte*, 78 (1993) págs. 4-5, GARCÍA PORTUGUÉS: *op.cit.*, págs. 89-90.

<sup>5</sup> BOURGOIN, Barón J. F. de: *op.cit.*

<sup>6</sup> Onofrio Boni detractor del aparato, a la muerte de Azara escribe una carta el 15 de Octubre de 1804 a Gaetano Marini en la que vuelve a manifestar su desacuerdo con esta estructura cuadrangular tan opuesta a la redondez de los ejemplos de Vitruvio, recoge los comentarios tanto a favor como en contra de aque-

ciudad del templete, así como la autoridad de Azara para otorgar la invención y la dirección del aparato al arquitecto Francesco Milizia.<sup>7</sup> Sin embargo, en las cartas de Azara a su amigo tipógrafo Giambattista Bodoni<sup>8</sup> queda bien claro que él es el único autor del aparato funerario.<sup>9</sup> La *Relación*<sup>10</sup> de las exequias, cuyo autor es Azara, testimonia la difusión de esta arquitectura efímera por toda Europa, a través de la reproducción en grabado del aparato y de su descripción.

José Ortiz<sup>11</sup> es uno de los jesuitas eruditos que Azara recomendó y

---

llos que asistieron a la ceremonia. BONI O.: *Lettera del Cavaliere Onofri Boni al abate Gaetano Marini*, Firenze, 1804, pág.11. Transcritas en GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, págs. 89-90; y GARCÍA PORTUGUÉS, E.: "José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)", en *Actas del XIII congreso CEHA. Ante el nuevo Milenario raíces culturales, proyección y actualidad del Arte Español*, Granada, 2000, pág. 1086, nota 15.

<sup>7</sup> BONI; *op. cit.*, pág. 14, «Ad un'uomo [Visconti] di così vasto sapere, e tano familirizzato co' Greci. ed i Latini scrittori fu ben facile trovare in Pausania sul sesto libro delle Cose Eliache un'autorità per sostenere il pensiero del Milizia, o del Cav. Azara[...]». GARCIA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 89.

<sup>8</sup> Giovanni Battista Bodoni (1740-1813). En 1763 alla Stamperia di Propaganda Fide, en 1766 en Londres para conocer la tipografía di W.Caslon y J. Baskerville, en 1767 en la Estamperia Real de Parma. Obtiene el título de Tipógrafo de Cámara de Carles III y una pensión vitalicia de Carlos III a instancias de su amigo y protector Azara.

<sup>9</sup> En varias cartas de Azara a Bodoni, éste da fe de su autoría. Cuando el arquitecto Joseph Panini trata de imponer su criterio «[...]Questi Architetti mi volevano far fare le solite apppareture coll architettura da credenziere, ed à bisognoato ch'io mi mischi anche di questo. Facio fare uno dei Tempi Dorici della Grecia colle colonne senza base[...]». CIAVARELLA, A.: *De Azara-Bodoni*, 2 vols., Parma, Stamperia Real, 1979, pág.12 8/4/1789. En: "La descrizione del mio funerale l'ò fatta anche, ed è stampata tutta fuor che l'ultimo foglio, che deve comprendere la relazione della Cappella, assistenti celebranti ecc. E ciò ben si vede che non puole farsi avanti il giorno ecc.[...]Mi è bisognanto fare d'architteto, festarolo ecc. Insomma no cè niente, che non sia fatto da me" CIAVARELLA: *op.cit.*, pág. 20, 15/7/1789. Y cuando Azara tiene dudas de si será entendido su Cadafalco: "Temo che costì nel giudizio dei quadri del Catafalco abbiano confussa la composizione coll'invenzione [...]questa è tutta mia, che ò datti i soggetti specificati, e la composizione è dei Pittori, ed in questa I Quadri di Salesa sono sì molto superiori a quelli di Spinosa". CIAVARELLA: *op. cit.*, 2/9/1789; CACCIOTTI: *op. cit.*, pág. 4 ; transcritas en GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, págs. 89-90; y GARCIA PORTUGUES: *Actas del XIII congreso CEHA.*, *op. cit.*, pág.1086, nota 15.

<sup>10</sup> *Relación de las exequias que celebraron los españoles en su yglesia de Santiago de Roma a la memoria del Rey Carlos III, de orden de su hixo el Rey Nuestro Señor D. Carlos IV, siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolas de Azara*. En Roma por D. Marcos Pagliarini, impresor de S.M. Catolica MDCCLXXXIX. [1789]. La *Relación* es un documento: "on es feia una descripció de tot l'aparell i de la celebració d'una festa encara barroca. La seva innovació va consistir en prioritzar el gust clàssic, fugint d'escenes macabres barroques amb canelobres i esquelets. Llenguatge clàssic no sols en formes, sinó en concepte en aludir Carles III com el Trajà que va regir a Espanya." GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 90.

<sup>11</sup> José Ortiz Sanz (1739-1822), jesuita valenciano. En Roma recibe la protección de Azara, quien le consigue una pensión y el apoyo para el estudio de Vitruvio. A su vuelta, es nombrado Bibliotecario de S.M.; miembro de la Academia de la Historia y Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando. Proyecta un viaje arqueológico por España con el fin de dar a conocer los restos clásicos del país. Traduce

promocionó dentro del mundo de la arquitectura.<sup>12</sup> También, a sus amigos arquitectos y teóricos de la talla de Francesco Milizia,<sup>13</sup> Padre Pedro Márquez<sup>14</sup> y Silvestre Pérez<sup>15</sup> a quienes recomendó y promocionó. Sus protegidos son un ejemplo de su interés por divulgar la arquitectura clásica más genuina, un tema muy debatido en los círculos artísticos romanos, principalmente en los cenáculos de los mecenas ilustrados.

José Ortiz obtuvo el beneplácito del Rey para traducir al castellano los libros de arquitectura de Vitruvio, gracias a la recomendación de Azara enviada al Conde de Floridablanca.<sup>16</sup> Azara consideraba muy necesaria para el bien de la arquitectura disponer de esta herramienta teórica tan fundamental. En 1787 l'*Escola Gratuïta de Dibuix* de Barcelona adquiría la edición del Vitruvio promovida por Azara.<sup>17</sup>

Francesco Milizia es considerado por Azara uno de sus mejores amigos.<sup>18</sup>

al castellano los libros de M. Vitruvio: *Los diez libros de Arquitectura* (1787), de A. Palladio: *Los cuatro libros de arquitectura* (1797); y de F. Milizia: *El Teatro* (1797).

<sup>12</sup> CASTELLANOS DE LOSADA, B. S.: *Panteón biográfico-moderno de los ilustres Azaras de Barbuñuelos en el antiguo reino de Aragón, hasta el actual marqués de Nibbiano el señor don Agustín de Azara y Perera*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Sanchiz é hijos, 1848, v.II, págs. 282-4; GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 78.

<sup>13</sup> Francesco Milizia (1725-1798). Arquitecto, amigo y colaborador de Azara en ediciones italianas. Azara le patrocina la tercera edición de les *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni* (1781). Obras: *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*; *Memorie degli Architetti Antichi e Moderni*; *Principii di Architettura civili*. *Del Teatro*.

<sup>14</sup> El Padre Pedro Márquez (1741-1820), jesuita, vivió en Roma unos cincuenta años, dedicado a los estudios de astronomía, arqueología clásica y estética. En 1817 vuelve a Méjico. Arqueólogo y seguidor de Vitruvio se ganó la amistad de Azara por sus estudios dedicados a compulsar los contenidos vitruvianos en las excavaciones romanas, especializándose en la casa romana. Obras: *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina di Vitruvio*; *Delle ville di Plinio il giovane*, Roma, 1796, con el apéndice "Su gli atri della S. Scrittura e gli Scamilli di Vitruvio"; *Sobre lo bello en general*, Madrid, 1801; *Dell'ordine Dorico*, Roma 1803; *Due antichi monumenti d'architettoniche sopra gli spettacoli degli antichi con apendice sul bello in generale*; y *Illustrazione della villa di Mecenate in Tivoli*, Roma, 1812.

<sup>15</sup> Silvestre Pérez (1767-1825) arquitecto. Reside en Roma de 1791 a 1796 pensionado por la Real Academia de San Fernando. Gracias al apoyo de Azara contacta con los pensionados franceses y entabla amistad con Francesco Milizia y Pedro José Márquez, participando en algunos de sus proyectos. A su vuelta a España será profesor de arquitectura en la Real Academia, siendo profesor de Antonio Celles.

<sup>16</sup> (A)rchivo (H)istórico (N)acional, legajo 3244, Cartas del 23 de Octubre y 15 de Noviembre de 1781. JORDÁN: *op. cit.*, doc. 48 y 49; GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, doc. 21 y 22.

<sup>17</sup> «[...]Haviendo el Director D Pasqual Pedro Moles presentado el Libro de Arquitectura de Vitruvio traducida en español, y atendiendo á lo que pueda importar esta obra á la Escuela de Dibujo». BC (Biblioteca de Catalunya): LAJ (Llibres dels Acords de la Junta de Comerç de Barcelona), libro núm. 11, pág. 350, 5/11/1787, transcrito en SUBIRANA REBULL, R. M.: *Pasqual Pere Moles i Corones: València 1741-Barcelona 1797*. Barcelona: BC, 1990, pág. 400. Como tantas veces Azara muestra su preocupación por el buen aprendizaje. GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 104.

<sup>18</sup> De él escribió Azara a su otro gran amigo Bodoni: «[...]Milizia è il più brav'uomo, ch'io conosco in Roma, ho tutta l'amicizia che posso aver per lui[...]» CIAVARELLA: *op. cit.*, pág. 87 18/9/1783. GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 42 n. 183.



Las ocupaciones diplomáticas y culturales de Azara requerían la colaboración de especialistas en diversas materias, concretamente Milizia le ayudó a traducir al italiano y a repasar su producción editorial, la *Orazione Spagnola*,<sup>19</sup> la *Opera de Mengs*<sup>20</sup> y la *Storia naturale di Spagna cavato dalla memorie di Bowly*<sup>21</sup> son algunas de ellas. A su vez, Azara fue promotor y divulgador de la edición de *Les Memorie degli Architetti Antichi e Moderni* de Milizia.<sup>22</sup>

El tratado de estética *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) de Francesco Milizia corría en los círculos arquitectónicos de Barcelona hacia el 1800, aunque aún tardaría más de veinte años en ser traducido. Posteriormente, la Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, antes Escola Gratuïta de Dibuix, contaba entre los libros de consulta los tratados de Milizia, junto a los de Bails y Riegier cómo máximos exponentes de la arquitectura en Cataluña.<sup>23</sup> También, Azara está detrás de la traducción de Pérez de *Los Principios de la Arquitectura Civil* de Milizia con la intención de ofrecer una alternativa a los textos de Benito Bails.<sup>24</sup>

A finales de 1793, inicia la excavación en la Villa de Cayo Cilnio Mecenas,<sup>25</sup> a pesar de la crisis política del momento originada por la presencia de tropas francesas en territorios de dominio del papado.<sup>26</sup>

<sup>19</sup> "Non ho potuto leggere ne manco una riga della traduzione dell'*Orazione Spagnola*, ma l'ho fatta leggere in pochi momenti a Don Francesco Milizia, il quale nettamente m'ha detto non piacergli la tal traduzione nè per la materia nè per l'stile[...]" CIAVARELLA: *op. cit.*, pág. 52, 7.2.1782; GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 76.

<sup>20</sup> Giuseppe Niccola d'Azara. *Opere di Antonio Raffaello Mengs*. Parma, Stamperia Reale, 1780. CIAVARELLA, *op. cit.*, p. 25, 7/9/1780, GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 76.

<sup>21</sup> *Introduzione alla Storia naturale e alla Geografia fisica di Spagna di Guglielmo Bowles pubblicata e commentata dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e dopo la seconda edizione spagnuola, più arricchita di note. Tradotta da Francesco Milizia*. [2.vols.] Parma dalla Stamperia Reale 1783.

"D.n Fran.co Milizia si diverte a tradurre il mio *Libro della Storia naturale di Spagna cavato dalle memorie di Bowly* [...]" [...] "*Libro della storia naturales di Spagna, che Milizia à corretto*". CIAVARELLA: *op. cit.*, pág. 63 22/8/1782 y pág. 71, 12/12/1782; GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 76.

<sup>22</sup> GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, págs. 33 y 75.

<sup>23</sup> MONTANER, J.M.: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990, pág. 429.

<sup>24</sup> SAMBRICIO, C.: *La Arquitectura Española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y del CSIC, 1986, pág. 387; MONTANER: *op. cit.*, pág. 261.

<sup>25</sup> Azara había emprendido otras excavaciones en Villa Negroni (1777) y en Villa dei Pisoni (1779). Las últimas investigaciones señalan la villa Mecenate como "il Santuario di Ercole vincitore" CACCIOTTI: *op. cit.*, pág. 17, conocido como "Tempio della Tosse di Tivoli" DUPRÉ, X.: "Spagnoli a Villa Adriana", en *Villa Adriana. Paesaggio mitico e ambiente moderno. Elementi di novità e ricerche in corso*, Roma, CSIC, Museo Nazionale Romano a Palazzo massimo alle Terme, 23-24 giugno 2000, pág. 9.

<sup>26</sup> CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, J. de: "Marqués de Lozoya, Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de Cámara Javier Ramos", en *Academia*, núm. 8 (1959), págs. 23-26 cartas fechadas el 2/2/1794, 5/5/1794 y 15/7/1795, Azara comenta a Ramos las dificultades por las que pasan los artistas para sobrevivir. GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 34

En esta búsqueda arqueológica se descubre un pórtico dórico, el cual fue divulgado y reconocido en el mundo de las artes como el único ejemplar de orden dórico griego encontrado,<sup>27</sup> gracias a la intervención de nuestro ilustrado en su papel de historiador.<sup>28</sup> En los círculos artísticos e intelectuales romanos, entre ellos el de Azara, se empeñaron en hallar lo más genuino del arte antiguo, una actitud que facilitó la implantación de la nueva estética neoclásica en el arte. El interés de estos grupos y en este caso el de Azara por dejar constancia de su participación como ilustrado y promotor le unió al arqueólogo Pedro Márquez<sup>29</sup> y al arquitecto Silvestre Pérez.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Fragmento de la carta de Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo a Isidoro Bosarte, pensionados de la Real Academia de San Fernando en Roma al director de la Academia, fechada el 25 de junio de 1794 «Habiéndose, pues, descubierto en Tivoli parte de uno de los patios de Vil[l]a de Mecenas de correctísima arquitectura y único ejemplar del orden dórico griego q.<sup>e</sup> existe en Italia, noticioso el Ministro de S.M. de esta Corte [Azara] de tan feliz descubrimiento para las bellas artes, nos insinuó y aún ordenó que sería útil pasar a medirlo y levantar planos geométricos exactos de todos los fragmentos q.<sup>e</sup> se ven y subterráneos de la referida Vil[l]a. S.E. misma nos condujo al parage y mediante su instrucción hemos dibujado lo q.<sup>e</sup> existe, para después suplir lo que falta.» RASF (Real Academia de San Fernando), doc.49-6/1, JORDÁN: *op. cit.*, doc.174, págs. 657-658. Azara notifica a Bodoni el descubrimiento de Villa Mecenate y una arquitectura calificada de “veramente greca”. CIAVARELLA: *op. cit.*, carta 29/1/1794, CACCIOTTI, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>28</sup> Azara explica a Isodoro Bosarte su criterio sobre el orden dórico y su intención de promover y divulgar su hallazgo arquitectónico: «...Como este monumento forma época en la historia de la Arquitectura, debiéndose contar desde él el principio de su decadencia y corrupción en Italia, me había propuesto gravarlo y publicarlo con una explicación que hiciese conocer en qué consiste la belleza de la pura Arquitectura Griega, que fue la única que se practicó en Roma hasta la época de Mecenas; acompañándola con los planes de los raros [...] A estos planes podía añadirse el del Teatro de Marcelo, monumento contemporáneo a la Casa de Mecenas, y que confirma que hasta entonces el orden Dórico no conoció la basa; y siguiendo cronológicamente los demás edificios que nos quedan hasta el cuarto siglo, hacer ver como poco a poco se fueron introduciendo los adornos, substituyendo la riqueza o la noble simplicidad, y lo afectado a lo bello, hasta la entera corrupción del gusto. Serviría a mi ver esta obra para mostrar a la juventud [sic] el buen camino del Arte, y precaverla de los malos ejemplos, desengañándola del [tachado «que»] error común de estimar por bueno e imitable todo lo que es Antiguo, sin distinguir las épocas.» AEES (Archivo de la Embajada Española ante la Santa Sede) legajo 362, exp.28, carta: Roma, el 10 de juny de 1795; JORDÁN: *op. cit.*, doc.193, págs.672-673.

<sup>29</sup> Márquez plasma claramente en sus escritos esta búsqueda imparable de la clasicidad. CACCIOTTI: *op. cit.*, pág. 18, JORDÁN: *op. cit.*, doc. 227, GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 62.

<sup>30</sup> También participaron otros artistas, como el arquitecto Evaristo del Castillo pensionado junto a Silvestre Pérez por la Academia Real de San Fernando, pero para nuestro estudio que quiere aproximar la figura de Azara con Cataluña queda éste y otros artistas del momento fuera de nuestra investigación. Recordemos que Pérez fue profesor y protector de Antonio Celles, en la Real Academia de San Fernando. Y Celles será arquitecto pensionado en Roma por la Junta de Comercio y futuro profesor de las clases de arquitectura en la *Escola Gratuïta de Dibuix* de Barcelona.

<sup>31</sup> Véase GARCÍA PORTUGUÉS, *op. cit.*, págs. 57, 63-67.

<sup>32</sup> MONTANER: *op. cit.*, págs. 267-281

<sup>33</sup> MARQUEZ, Pietro: *Delle Ville di Plinio il Giovani*, Roma, 8 Novembre 1796, dedicatoria: “[...] All’ECCELLENZA VOSTRA,[Azara] le di cui onorevoli insinuazioni furono altrettanti comandi, che mi posero nell’impegno, a me peraltro gradito, di stendere le presenti dilucidazioni sopra le ville di Plinio



Los pensionados españoles se beneficiaron de las actividades arqueológicas de Márquez. Más que una colaboración fue una participación en las investigaciones. Una vez más, Azara no se limitó únicamente a ayudar y relacionar artistas e intelectuales, sino que su interés por divulgar los hallazgos, por recomendarlos y por patrocinar publicaciones dieron fama a unos y a otros, entre ellos a nuestro mecenas.<sup>31</sup> Los libros de Márquez llegaron a las Academias y a las Escuelas españolas y formaron parte de las bibliotecas de ilustrados.<sup>32</sup> En todos ellos encontramos referencias a Azara o de alguno de sus recomendados -amigos y colaboradores-, de esta manera, de una forma u otra se detecta alguna vinculación con los círculos arquitectónicos catalanes:

En *Delle Ville di Plinio il Giovani*, Márquez recoge la correspondencia de Plinio a sus amigos para describirnos las villas romanas y dedica unas palabras de agradecimiento a Azara en las que lo alaba su erudición en arquitectura.<sup>33</sup>

En el tratado de *l'Orden Dórico*, Márquez, además de dar a conocer sus actividades literarias y arqueológicas, constata su vinculación con el círculo de amistades y colaboradores de Azara en los años ochenta y la información facilitada por éste para realizar un *Diccionario vitruviano*.<sup>34</sup>

En *Delle case di città degli antichi romani, secondo la dottrina de Vitruvio*, Márquez realiza una síntesis del estado de la cuestión vitruviana en relación con la arquitectura del siglo XVIII. Esta obra es revisada por Silvestre Pérez.

En *Due antichi monumenti d'architettioniche sopra gli spettacoli degli antichi con appendice sul bello in general* se acerca a la estética de Winckelmann defendida por Azara. La edición va dedicada a la Junta de Comerç de Catalunya y coincide con la estancia de Antonio Celles en Roma como pensionado de la misma.

El libro *Illustrazione della villa di Mecenate in Tivoli*, al igual que las excavaciones en Villa Mecenate, estuvo bajo el patrocinio de Azara, solo que

---

[...]jed erudite osservazioni, esigge, che senza esitar punto le si presenti un lavoro sopra la medesima.[...] giusta stimatrice di tute le belle arti lo è singolarmente dell'erudita architettura? Fan testimonianza tra le altre, sue cure, gli esatti, e grandiosi disegni, che Ella ha ordinato delle famose rovine della villa di Mecenate a Tivoli[...]il suo special gusto per l'ordine più antico di architettura[...]"

34 FERNÁNDEZ, J.: *Pedro José Márquez (1741-1820). Sobre lo bello en general y dos monumentos de arquitectura mexicana Tajín y Xochicalco*, Méjico, Universidad, 1972; MONTANER: *op. cit.*, pág. 267; Rodríguez 1986, pág. 21 y GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, pág. 18. Nos dan noticia de la existencia de tres manuscritos inéditos, entre los que destaca un proyecto de traducir el Vitruvio en italiano, en aquella época deseo de muchos arquitectos e intelectuales.

35 Márquez bajo la protección de la Accademia di Archeologia edita el trabajo que inició con Azara. Esta publicación contiene dibujos y planos de Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo y Antonio Celles. Tiene en cuenta la opinión crítica de nuestro ilustrado y agradece su iniciativa, colaboración e interés en llevar a cabo este proyecto que finalmente pudo realizarse: "... l'Azara non poté protare a termine il lavoro. Tuttavia il Marquez, sotto gli auspici dell'Accademia di Archeologia nel 1812, "per tributare un ossequio

finalmente su edición en 1812 se realizó bajo los auspicios de la Accademia di Archeologia.<sup>35</sup>

Silvestre Pérez arquitecto pensionado por la Real Academia de San Fernando en Roma (1791 a 1796) mereció el apoyo y la recomendación de Azara, por su valía y dedicación. Le introdujo en los círculos artísticos de más prestigio, como el del arquitecto Giuseppe Valadier (1762-1839).<sup>36</sup> Conoció y colaboró con Francesco Milizia<sup>37</sup> y se relacionó con los arquitectos pensionados en Roma por la Academia francesa, Percier y Fontaine.<sup>38</sup> Con Pedro Márquez, seguidor de la arquitectura vitruviana, viajará por los alrededores de Ostia para estudiar los restos arqueológicos de las villas romanas. Dibujó los planos de Villa Mecenate, en los que se aprecia una nueva manera de estudiar la antigüedad en los que prima entender el edificio y su espacio.<sup>39</sup> Gracias a estos contactos Pérez pudo entrar en el nuevo concepto de arquitectura que partía de la justificación de lo antiguo como base.<sup>40</sup> Formación que repercutirá en sus posteriores realizaciones, pero

---

*all'amicizia he lo aveva legato all'Azara, diede alle stampe i principali disegni con la dissertazione". CACCIOTTI: op. cit., pág. 18. "...Coi disegni a mia disposizione portatomi più volte a registrare ocularmente gli avanzi della fabbrica ed a confrontare l'uno, coll'altro, mi accinsi a distendere la descrizione di tutto l'edifizio: questa finita la lesse detto Signore (l'Azara), e mi palesò la sua risoluzione di pubblicare ogni cosa... La morte però...gli levò il tempo di mettere in esecuzione i suoi belli progetti, onde ne restò a me tutto il pensiero..." DUPRÉ, op. cit., pág. 9*

<sup>36</sup> En sus diseños intenta conceder la misma importancia a todas las partes y encontramos una predilección por las formas geométricas elementales. KAUFMANN, E.: *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pág. 133.

<sup>37</sup> La correspondencia de Pérez a Bosarte (secretario de la Real Academia de Madrid) describe la mediación de Azara y su relación con Milizia. RASF, armario 1, leg. 43; CORONA: op. cit., pág. 158; y SAMBRICIO: op. cit., pág. 264.

<sup>38</sup> La Embajada española sirvió de refugio de los artistas franceses, tras la sublevación del pueblo de Roma contra los franceses. CORONA: op. cit., pág. 158; SAMBRICIO: op. cit., pág. 269 recalca las "...constantes visitas de los españoles a la Academia de Francia como que, cuando el pueblo romano incendió la Academia de Francia, los artistas de este país se refugiaron en la española, resulta que los contactos superaron lo meramente cortés." Una vez más, la actuación de Azara consolidará unas relaciones que a la larga resultan beneficiosas para sus pensionados.

<sup>39</sup> Planteamiento en el que no se trata tanto de admirar las ruinas y levantar unos estudios perfectos y detallados sino comprender los edificios como tema y espacio. MONTANER: op. cit., pág. 261.

<sup>40</sup> Le interesa "...asimilar las ideas que pudieron crear la realidad previa a aquellas ruinas... proyectándolos hacia los usos de una época ... renuncia de manera concreta a supeditar el edificio a la función... lo importante ... empieza a ser el 'tema' y no el modelo...". SAMBRICIO: op. cit., pág. 220.

<sup>41</sup> «... con la atención puesta en los problemas urbanísticos, con una preocupación por integrar la arquitectura en la ciudad.» SAMBRICIO: op. cit., pág. 227.

<sup>42</sup> Ignasi March (residía en Barcelona entre los años 1783 y 1803), maestro de obras, muy culto, reunía un pequeño círculo amistades en el que se comentaban las teorías arquitectónicas del momento y al que acudían maestros y arquitectos: J. Renart i Closes, P. Serra i Bosch, J. Soler i Ferrer, hijo de Soler i Faneca y A. Ginesi, entre otros. Muere en 1811, sin ver publicada su traducción del *Arte de Saber ver en las Bellas Artes del diseño*, de Francisco Milizia, editada en 1823. MONTANER: op. cit., pág. 361



sobre todo influirá en la docencia de la Real Academia de San Fernando.<sup>41</sup> Entre sus alumnos estaba Antonio Celles.

En las últimas décadas del siglo XVIII la arquitectura catalana no tenía una Academia o Escuela que impartiera un título oficial de esta disciplina. La construcción estaba principalmente en manos de maestros de obras e ingenieros militares y eran muy pocos los que poseían el título de Académico. La preparación en Cataluña se iniciaba en algunos casos en el Colegio de Cordelles, donde se aprendía filosofía y matemáticas, en otros, la gran mayoría, acudían a la Academia Militar de Matemáticas de Barcelona. Muy pocos asistían a círculos de ilustrados o pequeñas academias, como la de Ignacio March<sup>42</sup> y la de Josep Renart i Closas,<sup>43</sup> aglutinadores de los más avezados que ponían todo su interés por mejorar y aportar el nuevo concepto de clasicidad a la arquitectura. Por tanto, era una necesidad para la Junta de Comerç que se enseñara arquitectura de una manera oficial, a semejanza de la Real Academia de San Fernando.

En 1797, la Junta prepara un informe que resultaría decisivo para elegir un profesor. Antonio Celles reunía todas las características para ejercer como profesor de *l'Escola*, era arquitecto académico, estudiaba entonces en Madrid, bajo la protección de Bernardo Iriarte, vice-protector de la Real Academia, y Silvestre Pérez, académico y profesor de arquitectura en la misma. Ambos recomendaron a Antonio Celles y Azcona (1775-1835) para ir a Roma para su mejor aprendizaje de la clasicidad.<sup>44</sup> Así, Antonio Celles se convierte en el primer pensionado de arquitectura por la Junta de Comerç, de 1803 a 1814, para ser profesor y traer las nuevas propuestas arquitectónicas a Cataluña.

En la Ciudad Eterna, Celles entra rápidamente en contacto con el ambiente neoclásico y forma parte del círculo de artistas españoles, gracias a la labor que pocos años antes realizó Azara al reunirlos, coincidiendo con muchos de los artistas y eruditos que tuvo su profesor Silvestre Pérez. En sus diseños, textos y obras se aprecia su inclinación estética hacia Francesco Milizia. Se relacionó con el arquitecto Valadier,<sup>45</sup> conoció los estudios de

<sup>43</sup> Josep Renart i Closas (1746-1824) hijo de Francesc Renart (1723-1791) maestro de obras. A los 15 años participa como peón en las obras del Colegio de Cirugía. Realiza todo tipo de obras: iglesias -Sant Agustí Nou, Santa Maria de Sants y la capilla del Beato Josep Oriol; edificios residenciales y en muchas obras de ingenieros militares. Intentará obtener el título de Académico en 1778 y no lo obtendrá, sí su hijo Francesc Renart i Arús, en 1830. Renart celebraba reuniones para comentar cuestiones de arquitectura. En sus memorias *Quincenario* se muestra un gran admirador de Milizia y de Palladio y comenta sus actividades: «... en las noches estudiaba y enseñaba arquitectura, cortes de cantería, geometría i aritmética, a más de treinta personas, de hijos de maestros de casas, mancebos o fadrins i aprenents... todo en balde ». MONTANER: *op. cit.*, pág. 362.

<sup>44</sup> Uno de los requisitos era: «... haya residido en Roma, Emporio de las Bellas Artes y que sea capaz de difundir en el Principado el fino gusto que haya adquirido » BC: AJC (Arxiu Junta de Comerç,) legajo 104, 6/3/1797; MONTANER, *op. cit.*, pág. 339.

<sup>45</sup> MONTANER, J.M.: "L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles, 1803-1815", en *L'Avenç*, núm. 120, 1988, págs. 16-24; MONTANER: *op. cit.*, págs. 664-665.

Piranesi, la escultura neoclásica de Cánova y Thorwaldsen y los trabajos arqueológicos del P. Márquez con quien colaboró.<sup>46</sup> Dentro del círculo de artistas españoles estaban pensionados por la Junta los escultores Damián Campeny y Antonio Solà y por la Real Academia de San Fernando los arquitectos Teodoro Custodio Moreno y Jorge Durán.

Desde Roma, Celles realizará diferentes envíos a la *Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona* conocida como la *Llotja*: diseños de un mausoleo, de baños públicos, de las Termas de Caracalla, del monumento a Carlos III y de Villa Mecenas. Entre las obras de mayor envergadura están el proyecto y dirección del Palacio de España (1805), y la restauración y estudio de Villa Mattei en Monte Celio (1806).

La llegada de Celles a Barcelona supone la introducción en Cataluña de una de las vías que ayudan a implantar el neoclasicismo en este país. Su rigurosa formación académica difiere de las construcciones realizadas por otros profesionales<sup>47</sup> como: la construcción dentro de la tradición clasicista francesa de Joan Soler i Faneca (1731-1794) en la nueva *Llotja*,<sup>48</sup> la arquitectura creativa y original de Antonio Ginesi (1791-1824),<sup>49</sup> admirador de la arquitectura egipcia y griega, en el Cementerio del Este;<sup>50</sup> y la vía neoclásica del maestro de obras municipal Josep Mas i Vila (?-1855),<sup>51</sup> que ilustra la pervivencia del mundo gremial y la asimilación de las nuevas ideas, en la nueva fachada para el Ayuntamiento de Barcelona.<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Gracias a la iniciativa de Azara de realizar excavaciones en Villa Mecenate, manteniendo la costumbre de valerse de los pensionados españoles, antes Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo y ahora cómo herencia del pasado a nuestro arquitecto catalán.

<sup>47</sup> Posturas algunas muy eclécticas en las que pervive la tradición arquitectónica catalana y el academismo francés junto a ideas más innovadoras que darán entrada al romanticismo, con la consiguiente revalorización del gótico.

<sup>48</sup> Formas puras y autonomía de las partes, austeridad que le une al gusto neoclásico. En la Nueva *Llotja* trabajaban, sobretudo, artesanos franceses. TRIADO, J.R.: "L'època del Barroc s.XVII-XVIII", en *Història de l'Art Català*, Barcelona, Edicions 62, 1983, págs. 226-228; «... en Soler predominava un saber més aviat pràctic...» MONTANER: *op. cit.* pág. 373.

<sup>49</sup> Publica en 1813 en Florencia *Nuovi corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, romani e italiani del cinquecento la teoria de l'ombra*, traducido por Serra i Bosch *Un tratado de sombras y otro de distribución o compartimento de casetones en todo género de arcos y bóvedas*, publicado en 1823 junto a la traducción de Ignasi March del libro de Milizia *El Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño*.

<sup>50</sup> Esta obra presenta un eclecticismo donde prima el gusto por lo neogipcio con un pórtico neoclásico de columnas dóricas y en la capilla elementos heterogéneos con aspectos neoetruscos, neogriegos y neogipcios, embrionario del romanticismo en Cataluña. La muerte prematura de Ginesi permitirá la intervención en el cementerio de los arquitectos que fueron alumnos de Celles: Joan Nolla i Cortés, Josep Oriol Mestre i Esplugas y Francesc Esplugas y del primer maestro de obras académico Josep Nolla i Anglada. Véase FONTBONA, F.: "Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888", en *Història de l'Art Català*, v.VI. Barcelona, Edicions 62, 1983, págs. 55-56. MONTANER: *op. cit.*, págs. 599-602.

<sup>51</sup> Maestro de obras municipal de Barcelona por herencia, en 1830 convalida su título en Madrid como arquitecto. MONTANER: *op. cit.*, pág. 606.

<sup>52</sup> FONTBONA: *op. cit.*, págs. 64-65. MONTANER: *op. cit.*, pág. 607.

Las clases de Celles estaban más cerca de la figura de un profesor académico que de la del nuevo tipo de profesor especializado. Seguramente, estuvo influido por el bajo nivel de sus alumnos. Debía preparar a artesanos y a artistas y optó por un tipo de enseñanza ilustrada, típica del modelo académico por la cual pudiera preparar a futuros arquitectos y maestros de obras para superar las pruebas de Madrid.<sup>53</sup> Enseñanza marcada por un proceder didáctico, de lenguaje sencillo que contempla la planta, la sección y el alzado, como única vía para conseguir la adecuada calificación y la estructura profesional que Cataluña necesitaba: consistente en separar las actividades de *paleta* y de arquitecto.<sup>54</sup> La docencia de Celles permitió la formación de una generación de arquitectos y maestros de obras suficientemente preparados para asumir el trazado y la construcción de la arquitectura del siglo XIX.<sup>55</sup> Celles da el primer paso y junto a la técnica utilitarista de su discípulo Josep Casademunt<sup>56</sup> (1804-1868) se llega a un neoclasicismo racional, seguidor de la propuesta de J.N.L.Durand (1760-1834) que se extiende por toda Europa.<sup>57</sup>

En la obra catalana de Celles<sup>58</sup> persiste, junto al lenguaje neoclásico, la utilización de formas barrocas, seguramente influenciado por el barroquismo romano que vivió en Roma y que tan bien conocía.

<sup>53</sup> MONTANER: *op.cit.*, págs. 559-560.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, págs. 561-562.

<sup>55</sup> «...l'aportació bàsica de Celles i el neoclassicisme a Catalunya fou una correcció estilística predominantment rigorosa en el disseny.» MONTANER: *op. cit.*, pág. 656

<sup>56</sup> Casademunt sucede a Celles como profesor de Arquitectura en Llotja e introduce el estudio técnico en la docencia, el cual permite la renovación urbana en el período 1835-1859. Aplica el saber de Monge y Durand. En 1839 redefine el Reglamento de la Escuela de Nobles Artes. Director de l'Acadèmia desde 1842 e interino desde 1835. Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia y arquitecto y agrimensor por la de San Fernando. MONTANER: *op. cit.*, pág. 697.

<sup>57</sup> Aporta los elementos básicos para la transformación urbana y preparada para la era industrial con nuevas necesidades constructivas: prisiones, hospitales, escuelas, mataderos, mercados, cementerios, etc. Jean Nicolas Louis Durand en el Curso de Arquitectura que imparte en l'École Polytechnique de París enfatiza la capacidad operativa de la arquitectura. KAUFMANN: *op. cit.*, págs. 245-250. MONTANER: *op. cit.*, págs. 674-679.

<sup>58</sup> La rehabilitación de una antigua iglesia en una cárcel en Lérida (1816). El Palacio de los Marqueses de Alós i Dou (1807-1818), predomina el gusto italiano, la centralidad y la jerarquía de los elementos y arqueológico; la iglesia de las Carmelitas descalzas (1830-1833), la iglesia de los Escolapios de Sabadell (1831-1832) la fachada nos recuerda el esquema serliano. Dirigió las obras del Canal de Urgell (1825), en equipo con otros arquitectos. El proyecto no realizado de la nueva Creu Coberta (1824). El proyecto de pabellones para el Sr. Daniel Kennett para edificar en los extremos de su casa en la calle Montserrat (1827), totalmente neoclásico, un testimonio del dibujo lineal y del lenguaje clásico divulgado por Cataluña. La propuesta de la fachada para el nuevo ayuntamiento de Barcelona (1823). El edificio para la casa de D<sup>a</sup> Eulalia Ginebreda en la calle Brasoli de Barcelona, en el que participa su alumno Casademunt. Y el edificio de la casa de vecinos para D<sup>a</sup> Maria Pera en la calle Montserrat, en el que práctica otro discípulo, Narcís Albrador, bajo su dirección, dentro de su programa de docencia.(1827). La iglesia en El Vilosell, Les Garrigues (1833), firmado por Celles, no se llegó a construir.

De las obras de Celles tienen un especial interés los proyectos del edificio de la calle Brasoli y del edificio de casa de vecinos para la calle Montserrat, porque en ellos practican sus discípulos José Casademunt y Narcís Albrador, ambos bajo su supervisión y dentro de su programa de docencia,<sup>59</sup> y porque recupera uno de los principios fundamentales del pensamiento pedagógico de Azara como es la implicación del estudiante en una obra real junto con los mejores de su especialidad.<sup>60</sup>

La Junta de Comerç encarga al arquitecto catalán el estudio arqueológico de las murallas romanas de la ciudad y el del templo de Hércules (1834). El primer estudio fue iniciado por Celles como director,<sup>61</sup> pero es continuada la labor arqueológica por sus alumnos, entre ellos Josep Casademunt. En el estudio del templo Celles hace participar a un gran número de colaboradores, tanto arquitectos, como futuros arquitectos y de otras disciplinas artísticas, para reconstruirlo.

El estudio arqueológico del templo permitió la extracción de diversos moldes de elementos arquitectónicos que sirvieron de modelos para las clases de la Llotja. Reproducir los testimonios antiguos y darles su publicidad era una práctica habitual en Roma. Una práctica ilustrada que Azara llevó a cabo en todas sus excavaciones, haciendo famosas muchas de las piezas de su colección.<sup>62</sup>

Como arqueólogo Celles muestra su dominio de la arquitectura greco-romana, siguiendo los pasos vitruvianos aprendidos en Roma, especialmente junto al Padre Márquez y en la rehabilitación de Villa Mattei. Su ideal era localizar las ruinas clásicas como foco de inspiración de la arquitectura neoclásica en Cataluña.<sup>63</sup>

De entre los alumnos de Celles, Josep Casademunt, profesor en la Llotja, continuará imprimiendo en la docencia el carácter académico de su

<sup>59</sup> Véase nota anterior y MONTANER: *op. cit.*, págs. 572-573 y il. págs. 584-585.

<sup>60</sup> Uno de los principios de Azara consistió en conceptuar que para ser un buen pintor, éste debía primero saber dibujar, después pintar, para más tarde pasar al fresco, el pensionado Javier Ramos pintó los frescos de su dormitorio en el Palacio de España; para ser un buen escultor, primero debía modelar en barro, para luego trabajar el yeso y culminar su aprendizaje esculpiendo el mármol, el pensionado Cortés realizó diversas esculturas en mármol que fueron colocadas en el Palacio. Y para perfeccionar la práctica del arquitecto pensionado Ignacio de Haan, le nombró director de las reformas en el Palacio de España. A.G.S.(Archivo General de Simancas) Estado, leg. 5001; AEES, leg.360, f.6; *GIORNALE delle Belle Arte*, 1786, núm.15, 15/4/1786, págs.113-114 i núm.16, 22/4/1786, págs. 121-122; JORDÁN: *op.cit.*, doc. 95, págs. 600-601; GARCÍA PORTUGUÉS: *op. cit.*, págs. 81, 93 y doc.núm.42, 50, 52 y 54.

<sup>61</sup> Planteado como un ejercicio neoclásico. MONTANER: *op.cit.*, pág. 566.

<sup>62</sup> GARCÍA PORTUGUÉS: *op.cit.*, págs. 63-68.

<sup>63</sup> Celles en la *Memoria sobre el colosal Templo de Hércules de Barcelona* (1835) describe detalladamente las características de las seis columnas y los entablamientos localizados, confirmando que corresponden a un Templo y no a un acueducto u otra arquitectura urbana, descarta otras posibilidades. BASSEGODA NONELL, J.: *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1974. MONTANER: *op.cit.*, pág. 565.

antecesor, pero introducirá las novedades técnicas de: estereotomía, descriptiva y matemáticas. Casademunt se convierte en una pieza clave en la evolución del neoclasicismo.<sup>64</sup>

Otras intervenciones de estudiantes de Celles en Barcelona son las de Josep Nolla i Cortés, continuador de las obras iniciadas por Ginesi en el Cementerio del Este; Francesc Daniel Molina, en la Plaza Real (1849), el Mercado y la Plaza de San José (1836-1840); Josep Buixareu Gallard en la Casa Xifré (1836), en el Mercado de Santa Caterina (1844) y en el Hospital Antiguo de Arenys (1849); y Antoni Rovira Riera en la Casa Collaso y el Pla del Palau (1839).

La sistematización de Celles por una técnica del dibujo lineal, junto a la codificación tipológica y la geometría descriptiva, aplicada por Casademunt, y unida a los elementos de la tradición constructiva catalana de Mas i Vila dieron pie a que la fachada del ayuntamiento de Barcelona se convirtiera en el prototipo de muchos ayuntamientos de Cataluña.<sup>65</sup> También se estableció un modelo de viviendas urbanas, patrón para propietarios y técnicos en la construcción, para ordenar las fachadas nuevas de la ciudad.

A mediados de siglo, muchos proyectos arquitectónicos y nuevos edificios de muchas ciudades y poblaciones catalanas continúan siendo neoclásicos, a pesar de que el romanticismo y el eclecticismo arquitectónico se extendían cada vez con más fuerza. Para las nuevas necesidades de la ciudad -casa de vecinos, fábricas, iglesias, teatros, mataderos, abertura de nuevas calles y trazado de plazas que dieran viabilidad, cementerios, mercados, ayuntamientos y estructuración de *eixamples*<sup>66</sup> etc.- se recurría a los patrones greco-romanos, cuya premisa era la simplicidad, la repetición y la homogeneidad. Esta vigencia o pervivencia neoclásica que se ha llamado tardo-neoclásico se mantendrá hasta finales del siglo XIX, especialmente en las ciudades catalanas más que en Barcelona, a través de los maestros de obras académicos y de los arquitectos académicos de origen gremial formados por Celles. También hallamos la influencia de Josep Mas i Vila<sup>67</sup> y Francesc Renart i Arús, arquitectos académicos de origen gremial, no formados por Celles, por-

---

<sup>64</sup> Dos años después de haber participado con Celles en los trabajos arqueológicos romanos, la Junta le encarga realizar un estudio del Convento de Santa Caterina, considerado un símbolo del interés por la arquitectura gótica catalana. MONTANER: *op. cit.*, pág. 697.

<sup>65</sup> FONTBONA: *op. cit.*, pág. 64-65; MONTANER: *op. cit.*, págs. 607-610.

<sup>66</sup> Creación de nuevos barrios, amplios que cubran las necesidades de sus habitantes tanto culturales como de sanidad. Estos magnos proyectos fueron posibles gracias al espacio libre que dejó el proceso de desamortización, las ordenanzas municipales y los proyectos de nuevas alineaciones.

<sup>67</sup> Las actuaciones en Barcelona como la Plaça Reial, modelo introvertido que no solventaba los problemas de nudo circulatorio, respondía al diseño de Josep Mas i Vila para la plaza de Sant Josep. Este patrón fue reiterativamente aplicado en diversas poblaciones catalanas: Agramunt, Olot, Girona, Vilanova i la Geltrú, entre otras.

qué se mantuvieron, en su obra y teoría, fieles a los patrones neoclásicos más próximos a la simplicidad.

La aportación de Azara a la arquitectura es suficientemente importante como para detallar algunas de sus actuaciones, cuya influencia se detecta en Cataluña:

Participó en la evolución arquitectónica al ayudar a los pensionados Silvestre Pérez e indirectamente a Antonio Celles a que bebieran de las fuentes del neoclasicismo que se imponían en Roma. Su buena relación con la Academia Francesa en Roma les facilitó la entrada en los círculos de los arquitectos Fontaine y Percier. La amistad de Azara con Milizia, Valadier y Márquez abrieron las puertas de estos y otros pensionados españoles a nutrirse de este nuevo pensamiento teórico que justificaba lo antiguo como base y que no consistía, sólo, en medir las ruinas y los templos, sino sobre todo en asimilar las ideas que dieron origen a aquella arquitectura, en definitiva comprender el edificio. Creó el clima adecuado a las expectativas de sus protegidos, para que tuvieran a su alcance lo mejor y lo último en arte.

Propició los vínculos de amistad entre los pensionados. El continuo contacto con los arquitectos pensionados franceses les permitió el acceso a las últimas tendencias arquitectónicas y de urbanismo, en las que se tenía en cuenta la función de los edificios, la valoración del espacio, la comprensión de formas y volúmenes y la relación del edificio versus la ciudad, todo ello concretado en la síntesis de un simple trazo.

Renovó el concepto del ornato e insistió en la idea del buen gusto sin adornos, promoviendo excavaciones para hallar la verdadera arquitectura griega, menos cargada y con menos órdenes y divisiones. Su ideal como ilustrado era desterrar el adorno barroco y sustituirlo por el ornato clasicista.

Promocionó aquellos libros que creía imprescindibles para la arquitectura, unas veces como protector de eruditos en la materia, otras como promotor de obras que consideraba esenciales y otras, sencillamente, actuó como mediador entre artistas y otros mecenas.

Promovió un sistema de aprendizaje para la arquitectura basado en la práctica *in situ* y consideró que el mejor estudio que se podía realizar era acercarse a la comprensión de los edificios, basado no sólo en copiarlos, dibujarlos y grabarlos, sino en una participación directa en el descubrimiento arqueológico y en la edificación. Celles, a través de Pérez y Márquez, así lo entendió y aplicó dicho método llevando a sus discípulos al estudio arqueológico y promoviendo su práctica en edificios reales.

Ofreció al estudiante una formación teórica que le permitiera responder y afrontar cualquier problema arquitectónico que se le presentase. Celles, al igual que Azara, pretendía que sus discípulos fueran capaces de asumir cualquier obra. Celles, aunque no estuvo bajo la protección de Azara, recibió el espíritu neoclásico, al recurrir a la clasicidad encontrada en las fuentes arqueológicas y no en la elaboración y repetición de formas clásicas. No obstante, como profesor de arquitectura en Barcelona se encontró que debía impartir docencia a alumnos poco preparados y tuvo que actuar de forma



académica para ofrecer un mínimo de pautas necesarias para desarrollar la arquitectura. Sus obras denotan la influencia del ambiente catalán, la pervivencia de formas barrocas y académicas y afloran en algunas ocasiones el neoclasicismo aprendido en Roma y Madrid.

Con la figura de Celles heredero de las ideas clasicistas de Azara y el aporte técnico racional francés del arquitecto Durand, recogido por su discípulo Casademunt, la arquitectura catalana entraba de lleno en la modernidad.

La arquitectura académica, justamente, dará el paso hacia la arquitectura neoclásica cuando se aplican de una manera racional las ideas ilustradas, entre ellas las de Azara, de transformar la ciudad. El nuevo concepto arquitectónico no se ciñó a su aspecto externo de ritmos y órdenes adecuados y en mostrar el buen gusto, sino que también tiene en cuenta el uso del suelo, las condiciones sanitarias, el trazado de sus calles, la habitabilidad, la altura de los edificios de acuerdo con la amplitud de la calle y la relación con otras casas de vecinos, el modelo de habitáculo repetitivo adecuado al espacio doméstico, etc. Arquitectura entendida como ciudad, como ordenación de una comunidad y no basada solamente en modificar la imagen o en aplicar un elemento clásico en las fachadas.

Como hemos podido apreciar la labor y la influencia del aragonés José Nicolás de Azara, Embajador de España, no se limitó a aquellos que estuvieron a su lado, sino que sus ideas y su forma de hacer perduraron durante mucho tiempo, creando una cadena cuyos eslabones se encuentran en el tardo-neoclasicismo de finales del siglo XIX en muchas de las pequeñas ciudades y poblaciones de Cataluña como: Agramunt, Tortosa, Reus, Tarragona, Figueres, Girona, Arenys de Mar y Vilanova i la Geltrú, entre otras.





## SANTIAGO SANGUINETTI GÓMEZ (1875-1930): BIOGRAFÍA DE UN ARQUITECTO

EMILIA GARRIDO OLIVER  
*Universidad de Granada*

La Tesis Doctoral sobre este arquitecto nacido en la ciudad de Ronda, inscrita en la Universidad de Granada y dirigida por los profesores D. Antonio Moreno Garrido y D. Salvador Gallego Aranda, tiene su base en la labor que desempeña, primero en su ciudad natal entre los años 1903 y 1910 como arquitecto municipal, y desde 1910 hasta 1930, año de su fallecimiento, en Ceuta, donde será el primer arquitecto civil que tiene la urbe.

En un principio, este trabajo se pensaba realizar sobre el estudio de edificios relevantes, tanto por su calidad artística como por la diversidad estilística, realizados en Ronda entre los años 1880 y 1925, años que coinciden con el despegue económico de la ciudad propiciado por la llegada del ferrocarril en 1875 y la salida de ese aislamiento, tan acentuado en esta zona por su peculiar situación geográfica. Se trata de una serie de actuaciones urbanísticas planificadas a final del XIX, consistentes fundamentalmente en el diseño de ensanches de calles que serán el marco idóneo para la realización de estas edificaciones en las que se advierten diferentes categorías estilísticas. Sus autores: Mariano Medarde, arquitecto municipal a finales de siglo, Pedro Alonso Gutiérrez, Santiago Sanguinetti, y José Gutiérrez.

A medida que avanzábamos en nuestro estudio comprobábamos la singularidad de algunas construcciones realizadas en la primera quincena de siglo XX, en general a requerimiento de una incipiente burguesía que comenzaba a tener protagonismo económico en la ciudad y que buscaba demostrar su nueva situación. Estas edificaciones tenían como común denominador un eclecticismo historicista de base fundamentalmente plateresca y mudéjar en los comienzos (Círculo de Artistas), para dar paso a otro, menos historicista, que introducía formas derivadas de la *Sezession* Viena (calle los Remedios nº 19) y finalmente, sin perder nunca la base ecléctica e historicista, introduciéndose formas más en la línea del modernismo organicista o Art Nouveau (calle Sevilla nº 9). Al igual que en otras ciudades andaluzas, en todas estas fases los elementos modernistas se van introduciendo, muy poco a poco, a veces pasando casi inadvertidos; sea por ejemplo, un simple tirador metálico

de una puerta añadido a un edificio de finales del XIX en la calle Alcolea nº 3, hasta llegar luego a una etapa final, donde una superestructura decorativa modernista, cambia totalmente el ambiente de un edificio académico, como ocurre en la calle Tenorio nº 1.

Ello nos hizo pensar en la necesidad de acotar nuestro trabajo y estudiar todas aquellas circunstancias que rodearon y, en definitiva, provocaron, la realización de estas obras. Ya que, como apuntaba Víctor Pérez Escolano en su ponencia sobre “La condición histórica de la arquitectura modernista en España”, presentada en el *Congreso Nacional de Arquitectura Modernista*, celebrado en Melilla en Abril de 1997, la revisión de la arquitectura modernista española encierra la necesaria consideración y el reconocimiento de una impresionante proyección de sus diversas modalidades a lo largo y ancho de todo su recorrido.

Y con respecto a la ciudad de Ronda, no son pocos los especialistas del tema que han alertado de la falta, de un estudio en profundidad del modernismo en esta ciudad. Ya Manuel García Martín en su obra *Los portales Modernistas*, editada en el año 1979 por Catalana de Gas y Electricidad, donde además de hacer un análisis de los portales catalanes, dedica un apartado al modernismo en Ronda, nos anotaba: “*Esta relación de nombres y la calidad y el mérito de sus trabajos, exige una revalorización y un estudio mas detallado del Modernismo en Ronda*”; esto, haciendo referencia no sólo a las obras del arquitecto Santiago Sanguinetti, sino a la famosa escuela de talla llamada “La Caridad”, que había originado un gran número de puertas y cancelas de gran calidad y belleza.

La primera cuestión que nos suscitaba el tema, era la búsqueda de las causas que habían motivado la introducción paulatina, primero, y el florecimiento definitivo, finalmente, de las formas modernistas en la ciudad de Ronda, siguiendo, en la mayoría de los casos, el mismo esquema que habían experimentado otras ciudades andaluzas, en los mismos años, los primeros del siglo XX.

Nuestro trabajo de investigación se orientará así en la búsqueda de las circunstancias que originaron la introducción del modernismo en Ronda, sobre todo aquellas que consideramos como particulares de esta ciudad y que, a su vez, afectaron igualmente al resto de las provincias andaluzas.

Asimismo, destacaremos la formación de nuestro arquitecto y las posibles influencias, tanto del plan de estudios de su promoción académica y profesorado como de otros arquitectos con los que pudo coincidir, apoyado por un análisis formal, estilístico e iconográfico de su producción en el contexto urbano y comparativo con otros modelos nacionales.

La obra de Sanguinetti quedará contextualizada dentro de la producción arquitectónica realizada por otros artífices en las dos ciudades principales en las que trabaja: Ronda y Ceuta. Para el primer caso, hay que destacar las trazas de Pedro Alonso Gutiérrez, arquitecto de la Real Academia de San Fernando, que llevaba trabajando en dicha ciudad desde, al menos, 1880 y al que se deben las obras historicistas primordialmente neoplatrescas realiza-



das a finales del siglo XIX. En el segundo, la producción arquitectónica de Gaspar Blein Zarazaga.

Si bien la arquitectura modernista fue un fenómeno, en su origen, fundamentalmente catalán, en el resto de la península muchos de los ejemplos se debieron, entre otros, a arquitectos formados en Cataluña. Este es el caso de Ronda, donde sobre edificios historicistas, aparecen elementos modernistas por la formación de Santiago Sanguinetti Gómez, cuya preparación académica se inicia en la Escuela de Arquitectura de Madrid y finaliza en la de Barcelona, como alumno libre, en el año 1906. Éste, comienza a trabajar en Ronda como arquitecto municipal en el año 1907, con lo cual la introducción de la estética modernista en la ciudad quedaría perfectamente explicada. Si bien, es evidente que reducir la presencia de este lenguaje estilístico en Ronda a esta apreciación resulta, cuando menos, poco convincente.

En el año 1905, Pedro Alonso firma dos proyectos, uno de ellos, el de calle los Remedios nº 19 y otro el de calle Tenorio nº 1, que son muy significativos, por la introducción en el primero de las formas del modernismo vienés y en el segundo, más en la línea del Art Nouveau; precisamente por ello, la autoría nos parece dudosa.

Pudiera ser que Sanguinetti, que estaba de nuevo en Ronda desde 1903, y aunque a falta de cuatro asignaturas para alcanzar el título de arquitecto, realizara los proyectos de estas construcciones, y las firmara Pedro Alonso que, como arquitecto asesor, tan solo venía a Ronda un vez al mes, y Sanguinetti comenzara a firmarlas a partir de 1907, ya obtenido el título. O bien que las adiciones decorativas modernistas sean posteriores, como el caso de la calle Tenorio nº 1, cuyo proyecto de 1905, firmado por Pedro Alonso, no ofrece ningún tipo de decoración, y en la obra definitiva todos los huecos de ventanas y puertas se decoran con paneles de yeso, adornados con temas florales, extendiéndose éstos también a las rejas.

O bien que las formas modernistas de Pedro Alonso, sobre todo las derivadas del *Sezessionismo* vienés, y que tan claramente expresó en la casa de la calle de los Remedios nº 19 "*donde al repertorio decorativo clásico de palmetas, cojinetes, mascarón, cartela, que había utilizado en tantas casas rondeñas de finales del XIX, se le unen las bandas, guirnaldas y círculos sezessionistas*" las aprendiera en Córdoba, ya fuera a través de catálogo, ya en las mismas construcciones.

En cuanto a las formas naturalistas, más en la línea del modernismo inglés y, a veces, del modernismo organicista del Art Nouveau, tenemos inevitablemente que hablar de la influencia inglesa en Ronda, que llega desde la construcción del Hotel Reina Victoria, en el año 1906, por los ingleses de Gibraltar cuando se inaugura la línea de ferrocarril Bobadilla-Algeciras y cuyo proyecto se debe a un arquitecto británico. Para entenderlo, solo hay que observar la decoración que se desarrolla en el tímpano de la puerta de entrada, sin dejar un solo espacio libre, y consistente en numerosas rosas en relieve. Esta predilección de los ingleses por Ronda, debido principalmente al clima y a su belleza singular, que les llevaría a pasar largas temporadas en la

ciudad, trajo como consecuencia la influencia del gusto inglés en la sociedad rondeña. Por lo que, con toda probabilidad, nuestros arquitectos tendrían la oportunidad de ver algunos libros e incluso algunas de sus famosas telas pintadas que tan del gusto modernista fueron.

La escuela de talla de “La Caridad”, de la cual apenas tenemos información actualmente, pudo llegar a ser con seguridad la mejor herramienta de difusión de las formas modernistas en la ciudad. No son pocas las puertas, ventanas, cancelas que nacieron en esta escuela, patrocinada por la duquesa de Parcent y regentada por el granadino Santiago Hernández, que hoy siguen adornando tantos edificios rondeños y donde tuvieron la facilidad de aprender no pocos artesanos.

Siendo el protagonista de la mayoría de las construcciones modernistas en Ronda, Santiago Sanguinetti Gómez, comenzamos a estudiar su biografía, y comprobamos que en el año 1910 se marcha a Ceuta, primero como arquitecto interino del municipio y en el 1913 como arquitecto municipal, ya obtenida la plaza.

Teniendo en cuenta que la realización de este trabajo está basada fundamentalmente en la captación de material inédito y que ya en el Archivo Municipal de Ronda habíamos recopilado, al menos, documentación suficiente para la estudio de las obras de Sanguinetti, continuamos la investigación en el Archivo Central de Ceuta, donde nos encontramos con todos los proyectos que Sanguinetti realizó en esta ciudad, tanto particulares como públicos, durante los 20 años que ejerció esta profesión. Aquí está trabajando en solitario hasta el año 1926, en que se crea una nueva plaza de Arquitecto Segundo Jefe de Oficinas Técnicas de Obras, y es ocupada por Gaspar Blein Zarazaga. Desde este año y hasta 1930, fecha de su fallecimiento, realizarían varios proyectos juntos. También Sanguinetti durante los años 1918 a 1923 aparece trabajando como oficial 2º de los registros fiscales Huelva; es decir que compaginó ambos trabajos. De ahí que, finalmente, ante tal información, decidiéramos dedicar por completo nuestro trabajo de investigación al legado arquitectónico de nuestro arquitecto rondeño.

En lo que se refiere a Ceuta, su llegada coincide con una de las épocas de mayor esplendor para la ciudad; tenemos la creación del protectorado, el comienzo de las obras del puerto y el incremento demográfico propiciado por la inmigración, que serían las principales causas de este auge económico que permiten acometer grandes reformas urbanísticas, que van a cambiar el aspecto de la ciudad. Sanguinetti, proyectaría barriadas, rasantes y alineación de calles, alcantarillado y saneamiento urbano, dos mercados y escuelas para niños pobres, entre otras muchas actuaciones públicas. Y en cuanto a sus realizaciones en el terreno de lo privado, por citar solo las más relevantes, signifiquemos el Teatro Apolo, el Teatro Cervantes, Hadu Cinema, y las casas de don José Ibañez, de don Victoriano Mena, y de don Luis de Mesa y León, donde nunca abandonó su carácter de arquitecto ecléctico e historicista, y donde las formas modernistas siempre aparecían de un modo u otro.



Para completar la labor de este arquitecto rondeño, con decisiva influencia en el modernismo de las ciudades en las que ejerció su profesión, actualmente estamos catalogando toda su obra, así como realizando su biografía.

La metodología de trabajo, ya esbozada, se centrará en primer lugar, en la revisión bibliográfica y estado de la cuestión del periodo a tratar; segundo, en la captación de material inédito procedente de Centros de Información y Documentación (archivos, hemerotecas, bibliotecas), públicos y privados que llevará inherente el manejo y análisis de dichos documentos, compilando los datos útiles para la finalidad del trabajo y elaborando un estudio específico de la obra del arquitecto, así como de los lenguajes estilísticos que empleó en la arquitectura y el urbanismo de las ciudades de Ronda, Ceuta y Huelva. Basándose, primordialmente, en la crítica histórico-artística de las aportaciones documentales, en el análisis formal, estilístico e iconográfico de lo que se produce en el contexto urbano, y en el estudio comparativo con el resto de la producción provincial, regional y nacional, así como en los modelos urbanos derivados, para centrarnos, finalmente, en la obra de sus artífices mas significativos.

En resumen que incidiremos:

-En el análisis de la vida y obra de los autores, estableciendo paralelismo con la trayectoria de otros, hasta encontrar similitudes en sus trabajos como arquitectos municipales.

-En el estudio de la influencia del Plan de Estudios de la Escuela Superior de Arquitectura, así como del profesorado en Santiago Sanguinetti y las posibles relaciones con otros arquitectos de su promoción o de su entorno catalán.

-En el análisis del contexto social-cultural y económico de Ronda y Ceuta a principios de siglo y del encaje familiar y profesional del arquitecto en este entorno.

-Finalmente en la elaboración de un Catálogo-Inventario de los proyectos arquitectónicos y urbanos de la ciudades de Ronda y Ceuta (principalmente de Sanguinetti) así como de las obras de los artífices más importantes.





# LA ARQUITECTURA DE LOS AÑOS CINCUENTA EN BADAJOZ\*

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ

*Universidad de Extremadura*

Extremadura venía necesitando investigaciones sobre la arquitectura en el periodo que media entre el final de la Guerra Civil y el nacimiento de la democracia (1939-1975). Con la perspectiva que nos proporciona el paso del tiempo, se hace más ineludible la revisión sobre esta etapa. Desde este punto de vista, hemos analizado la arquitectura de un periodo muy concreto, los años cincuenta, y de una ciudad muy específica: Badajoz.

La idea de indagar en los años cincuenta proviene del interés que por esta década existe entre los historiadores de la arquitectura del s. XX en España. Se ha señalado la fecha de 1956 como fecha clave en recientes encuentros sobre el tema<sup>1</sup> y son muchos los que han visto en esta década una segunda vanguardia en la arquitectura del pasado siglo o, al menos, una recuperación de la modernidad. Poco a poco la influencia de lo foráneo y el recuerdo a experiencias de preguerra (años 20 principalmente) dan lugar a la irrupción de formas innovadoras en nuestro territorio.

## **1. Concepción de la Arquitectura, cronología, Historia y Urbanismo**

La realidad arquitectónica de los cincuenta es poco conocida, aunque sus ejemplos se hallen todavía muy presentes en las ciudades españolas. Los estudios abordados a principios de los 70, y los posteriores acercamientos, han supuesto un conocimiento primigenio, más o menos completo según las regiones. Así, aunque desde Madrid y Barcelona partieron los primeros estudios sobre el tema, las imágenes de esta arquitectura pronto fueron consideradas en otros lugares<sup>2</sup>.

---

\* *La arquitectura de los años cincuenta en Badajoz*, es un reciente trabajo de Doctorado desarrollado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura durante el periodo de investigación tutelado. Director: Dr. D. Antonio Navareño Mateos; Tutor: Dra. D<sup>a</sup> Pilar Mogollón Cano-Cortés.

<sup>1</sup> VV. AA. *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Actas del Congreso celebrado en Granada en Febrero de 2000. Dos volúmenes. Universidad de Granada 2001.

<sup>2</sup> Entre otras regiones, destacar las interesantes publicaciones que se vienen realizando desde hace tiempo en Andalucía.

Hay dos posturas críticas sobre este periodo: las de aquellos que defienden el valor y la importancia de la arquitectura de posguerra como una arquitectura racionalista, aunque con elementos ornamentales historicistas e imperialistas (Sambricio, Solá-Morales y otros); y las de aquellos que ven en estas opiniones una revaloración excesiva de esta arquitectura (Llorens, Piñón y otros)<sup>3</sup>.

A pesar de que estructuralmente la concepción de la arquitectura no cambió prácticamente nada tras la guerra, y de que existió un cierto continuismo estético en un primer momento, hay que esperar hasta bien entrados los cincuenta para encontrar una vuelta a una modernidad que, sin duda alguna y según nuestros criterios, se había perdido por culpa de una exaltación nacionalista. Ahora bien, tampoco esto significa que se deba minusvalorar la arquitectura de los cuarenta; entre otras cosas porque, como consecuencia de su aislacionismo, es una expresión artística única en nuestro país.

En este sentido, la arquitectura de los primeros años de mandato del General Franco ha sido considerada por algunos como una arquitectura acia-ga y gris. Como cualquier generalización es discutible, ya que no solo está influida por la valoración de un determinado régimen político sino que obvia una serie de actuaciones de interés. La escasa fortuna de muchas otras realizaciones es producto de las circunstancias de pobreza que tuvo que soportar una población de posguerra.

En Badajoz dar una cronología general resulta difícil. En realidad, y adaptándonos al proceso español, la evolución arquitectónica de Badajoz podría definirse en cuatro etapas tras la Guerra Civil<sup>4</sup>: una primera etapa de transición (entre 1936 y 1944) donde la indefinición estilística es generalizada; o bien se mantienen algunas posturas de preguerra o bien se ensayan otras;

Una segunda etapa (entre 1944 y 1957) donde la llegada de dos nuevos arquitectos al Consistorio municipal les sitúa en una posición excepcional, dominante, al realizar la mayoría de las obras; se impone el llamado “estilo oficial”.

En la tercera etapa (1957-1963) se produce una evidente transición hacia el Estilo Internacional, aunque el modo de alcanzar la modernidad genera gran diversidad de posturas. Sin duda alguna, son los nuevos arquitectos jóvenes los que más ensayan en este sentido.

Entre 1963 y 1980 aproximadamente se desarrolla una última etapa que se caracteriza por el triunfo del Estilo Internacional más consumista y convencional. Al tiempo que aumenta la promoción y el número de bloques de vivienda, disminuye la calidad de éstos.

Pero antes de adentrarnos en el núcleo principal de esta comunicación no estaría de más situar al lector sobre el objeto de estudio. Badajoz había

<sup>3</sup> Cit. en URRUTIA, Ángel: *Arquitectura Española. Siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra 1997, págs. 353-354.

<sup>4</sup> El tema de la cronología es asunto complejo y está aún por definir con el rigor que nos proporcionará el estudio sistemático de todo este período.



sido siempre una ciudad amurallada, pendiente de la frontera portuguesa. Sus importantes defensas contenían un casco interior completamente colmatado. La ciudad, en cierto modo aprisionada, requería un crecimiento exterior desde finales del s. XIX, crecimiento facilitado por tiempos de paz, pero impedido por el Ejército ya que los terrenos exteriores eran de su propiedad.

Con la llegada de la II República se produjo un primer concurso de ideas que daría lugar a un anteproyecto municipal de ordenación urbana, que sería presentado en 1936. Pero este anteproyecto nunca vería la luz ya que la Guerra Civil cambió por completo las expectativas sobre el desarrollo urbanístico de la capital provincial.

No obstante, la necesidad de un nuevo plan de ensanche y reforma interior era prioritaria. Por este motivo, en 1941, se contrata al Catedrático César Cort Botí<sup>5</sup> al que se le encarga un nuevo plan. El denominado Plan Cort plantea un crecimiento ordenado en tres áreas, dos barrios periféricos preexistentes (San Fernando y San Roque) y una nueva zona que circunda el perímetro amurallado. El sistema se basa en la ordenación de manzanas de diferentes tamaños mediante una serie de viales radiales, con perspectivas de término en hitos sociales (iglesias, escuelas, mercados o plazas). También define las alturas permitidas, regula las ordenanzas constructivas y determina los tipos de manzana (mediante edificaciones en línea de manzana cerrada, manzanas americanas o abiertas y viviendas aisladas). Sin embargo, la ordenación era arbitraria y en algunos casos poco afortunada.

Badajoz va a crecer, ya desde la aprobación de su Plan de Ensanche (1943), de un modo anárquico y desordenado. Aunque en un primer momento las ocupaciones abrazaron los alrededores de las murallas, destruyendo buena parte del sistema defensivo, los solares disponibles eran frecuentes. Por otro lado, ya desde finales de los cincuenta, no se respetaron los tipos de manzana establecidos primando los bloques de gran altura.

Quizás lo mejor planificado fue el crecimiento de la Avda. de Huelva, llamada por entonces del General Varela, que con una serie de edificios institucionales y privados de calidad, urbaniza la calle dejando en el centro un amplio paseo ajardinado, que entronca con el típico boulevard del XIX europeo. Algo similar, pero en menor medida, se haría en la Avda. de Colón a

---

<sup>5</sup> El arquitecto alicantino César Cort era Catedrático de Urbanología de la Escuela de Arquitectura de Madrid, académico de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, y Marqués de Lozoya. Había sido discípulo de Josef Stübben y se reconocía monárquico. Así pues su ideología era claramente conservadora. Entre sus publicaciones destacar *Un ejemplo sencillo de trazado urbano* (1932) y *Campos urbanizados y ciudades ruralizadas* (1941). Son también conocidas sus actuaciones en Murcia y Valladolid: Véase NICOLÁS GÓMEZ, D.: "Arquitectura de la primera década del franquismo en Murcia ¿Patrimonio Histórico-Artístico futuro o demolición?", en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)* op. cit., págs. 569-586; y también, GIGOSOS PÉREZ, P. y SARABIA MADRIGAL, M.: *Arquitectura y Urbanismo de Valladolid en el s. XX*, Tomo II (1936-1979), Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1997.

mediados de los cincuenta, aunque el carácter de las viviendas sociales y de las militares contrastaría mucho con edificios oficiales y educativos implantados con posterioridad.

Las barriadas con actuaciones más importantes fueron Santa Marina y Pardaleras (Avda. de Huelva, Avda. de Santa Marina, Plaza de los Alféreces, Avda. del Pilar y Plaza del Pilar principalmente), con algunos ejemplos en el casco antiguo y en S. Fernando, y prácticamente ninguno de interés en S. Roque<sup>6</sup>.

Cabe añadir que en el crecimiento de la ciudad tuvieron enorme influencia los intereses de los propietarios particulares, más que de las constructoras o inmobiliarias, prácticamente inexistentes por estos años. Entre las constructoras pacenses más importantes, las empresas “José de Aguirre”, “Manuel de Aguirre”, “Aurelio Gridilla” y “Constructora Extremeña S.A.”. Las intervenciones oficiales, que sí se habían promovido durante los cuarenta, no aparecen hasta finales de los cincuenta.

## 2. Badajoz: características de la construcción

En los años cincuenta el sistema constructivo se basaba, generalmente, en: cimentación y zócalos de hormigón, muros de fábrica de ladrillo y pilares de hormigón armado, bloque de hormigón vibrado, armado o similar en los pisos, y terraza a la catalana o cubierta de teja árabe en cubierta-ático, con lavaderos y trasteros.

Los materiales eran los propios del país; tanto el ladrillo como los enfoscados y enlucidos exteriores predominan en los edificios que se erigen en esta época, sin olvidar la utilización puntual de piedra para determinados detalles (puerta de entrada y algunos elementos decorativos, siendo el placado característico en los edificios bancarios).

En cuanto al tamaño de las viviendas solía variar mucho dependiendo del poder adquisitivo de la familia que las ocupase. Mientras las promociones sociales dan poco más de 60 m<sup>2</sup>, las viviendas para clase media-alta rondan los 120-140 m<sup>2</sup>, cantidad más elevada en chalets y grandes propietarios.

Otro asunto relevante son las cantidades percibidas por los arquitectos. Estaban fijadas por el gobierno, tanto por la redacción del proyecto como por la dirección de la obra, así como las retribuciones de los aparejadores. Dependiendo del volumen de obra oscilaba entre un 2 % y un 5 % del presupuesto general. En cuanto a las rentas, la mayoría de la población vivía de alquiler. Las rentas se fijaban, también, según la calidad y los metros cuadrados que tuviera la vivienda. Las cantidades oscilaban entre las menos de

---

<sup>6</sup> S. Roque fue un barrio obrero desde sus inicios y mantuvo su fisonomía hasta bien entrados los ochenta. Era un barrio, y aún lo es en parte, de gran uniformidad, con casas sencillas de una o dos plantas realizadas en su mayor parte por el arquitecto Francisco Vaca Morales. La mayoría de la población contaba con pocos recursos; de hecho su avenida principal estuvo sin pavimentar hasta principios de los sesenta.



cien pesetas que se pagaban mensualmente en algunas casas baratas, a las dos mil que se pagaban en otros hogares. Tan sólo unos pocos podían comprar su vivienda, no teniendo que pagar la renta.

Entre las obras que determinan la imagen urbana sobresalen, sin ningún género de duda, los bloques de vivienda, los más numerosos y los que dan continuidad al desarrollo arquitectónico. En Badajoz van a ser estos bloques los que van a guiar nuestro discurso. En cuanto a la segunda vivienda, éste es uno de los temas más tratados en Badajoz. Son muchísimos los chalets que se construyen en la ciudad. Son edificios exentos, de una o dos plantas, decorados generalmente de un modo regional, y que suelen gozar de un amplio programa habitacional.

### **3. Badajoz: arquitecturas**

La arquitectura de la década de los cincuenta en Badajoz va a ser, como en el resto del cuadro peninsular, una arquitectura 'bisagra' entre dos periodos muy diferentes: la arquitectura de los cuarenta y la arquitectura 'post-movimiento moderno'. Mientras la primera es una arquitectura titubeante, indecisa y que ensaya distintas fórmulas hasta conseguir un modelo más o menos novedoso y nacional, la arquitectura "post-movimiento moderno" va a dejar ejemplos de técnica avanzados y va a buscar nuevos cánones creativos tras la crisis de los CIAM. Esto es producto de una cierta liberalización estética que, sin embargo, siembra uniformidad en el sector, sobre todo en el bloque de vivienda.

Badajoz desarrolla en esta década una gran variedad de actitudes arquitectónicas, consecuencia de los distintos artífices existentes, pero que a nivel general se pueden reducir a dos tendencias: una línea académica, oficial, de ecos historicistas y otra vía más avanzada, moderna, expresionista e influida por el estilo internacional. Hemos comprobado cómo la mayoría de los estudios especializados se detienen en esos ejemplos "avanzados", obviando que la mayoría de las construcciones tienen otro sentido y otra estética.

La innovación siempre ha sido fruto, en principio, de unas minorías: hacer inmuebles con estética Movimiento Moderno en España a mediados de los cincuenta es original, pero construir con esa misma estética diez años después no dice gran cosa. La actividad de los cincuenta va a mostrar una Badajoz activa, que crece en el ensanche de un modo importante aunque desorganizado, con actuaciones de arquitectos locales y foráneos. Son abundantes los proyectos que no pertenecen a los arquitectos asentados en la capital, y aunque sus obras son circunstanciales, nombres relevantes, fundamentalmente de Madrid, se distinguen debido a su calidad formal. Más de cien obras destacan como lo más representativo de esta etapa. De entre ellas, las mejores desde nuestro punto de vista son: la Casa de Vecindad de Luis Gutiérrez Soto en la Avda. Enrique Segura Otaño<sup>7</sup>, el Edificio 'La Cuca'<sup>8</sup> y el Chalet

<sup>7</sup> Licencia municipal nº 140, con fecha de 7-6-1954.

subvencionado<sup>9</sup> de Miguel Herrero Urgel, el Edificio de viviendas en la Avda. de Huelva c/v a la Avda. de Santa Marina<sup>10</sup> y el de La Vasco-Navarra<sup>11</sup> de Pedro Benito Watteler, los edificios de esquina de Eduardo Escudero Morcillo, los Bloques de clase media-alta de Martín Corral Aguirre y el Banco Vitalicio<sup>12</sup> de Lluís Bonet Garí.

La presencia de Luis Gutiérrez Soto<sup>13</sup> en Extremadura no es casual. Había ya trabajado en algunas obras cacereñas y ahora en Badajoz erige dos bloques de viviendas en la Avenida de Huelva, una de las arterias principales de la capital provincial. Su mejor ejemplo es la casa de vecindad entre dicha avenida y la actual de Enrique Segura Otaño, que continúa siendo, en la actualidad, motivo de admiración por parte de la mayoría de los arquitectos que trabajan en la capital pacense. El edificio tiene una presencia importante, da la impresión de cierta calidad de vida urbana, embelleciendo un espacio fundamental. El tono rojo del ladrillo, combinado con los recercados de ventanas en blanco y el verdor de las jardineras pobladas de plantas, se conjugan sabiamente para crear una atmósfera especial.

En este sentido, destaca también su extraordinaria y compleja composición de plantas. La distribución racional se establece mediante la combinación de tres espacios: de día, de noche y de servicio; distribución higiénica y jerárquica que habían ensayado otros antes sin conseguir unos resultados similares. Por otra parte, el tratamiento generalizado muchas veces de un ladrillo en masa, coincide con la preocupación que sobre este material se venía desarrollando en España, y sobre el que se celebró una sesión de crítica<sup>14</sup>. El bloque se cuida en todos sus frentes, creando una estética alternativa a la habitual de aquellos años. Por su calidad podría compararse con otros ejemplos madrileños del mismo autor como el inmueble de las calles Juan Bravo / Velázquez (1954).

---

<sup>8</sup> Licencia municipal nº 1199, con fecha de 8-3-1958.

<sup>9</sup> Licencia municipal nº 18, con fecha de 20-1-1959.

<sup>10</sup> Licencia municipal nº 4698, con fecha de 10-6-1953.

<sup>11</sup> Licencia municipal nº 924, con fecha de 18-4-1957.

<sup>12</sup> Licencia municipal nº 374, con fecha de 3-11-1959.

<sup>13</sup> 1900-1977. Titulado en 1923, en sus obras evoluciona de un historicismo inicial a un racionalismo personal, para acercarse en los cuarenta a los postulados estilísticos de nuestra posguerra, y posteriormente a ciertas características del Estilo Internacional. Se trata, pues, de un arquitecto pragmático, que sabe adaptarse a los tiempos y destacar en las más variadas estéticas. Sus edificios de viviendas para clase media son su mayor logro. Es uno de los arquitectos más estudiados de este periodo.

<sup>14</sup> Las denominadas como Sesiones de Crítica de Arquitectura fueron organizadas por el director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, Carlos de Miguel, que pretendía dar continuidad a otros debates celebrados anteriormente bajo la dirección de Pedro Bidagor, durante la Guerra, y de Alberto Acha, pocos años después. La primera sesión crítica se celebró en Octubre de 1950 y se debatió sobre el Edificio de la ONU. Se celebraron más de noventa sesiones sobre muy diversos temas. Muchas de estas sesiones fueron publicadas en la revista.



Miguel Herrero Urgel es, con seguridad, el arquitecto urbano más original y creativo de estos años. Es uno de los más jóvenes entre los residentes en Badajoz; sus primeras obras datan de 1957. Se trata de una figura por descubrir todavía, una figura que va más allá de un mero decorativismo, y el chalet es un ejemplo a la altura de las mejores obras españolas del momento. Con una revolucionaria planta y una novedosa fachada multiquebrada, juega con unas asimetrías muy alejadas de la estética de otros inmuebles pacenses. No es descartable la influencia de Coderch y Valls.

En el edificio de viviendas, *La Cuca*, ironiza sobre algunas de las características de la construcción del momento. Se trata de un edificio emblemático, su futura vivienda, en el que Herrero se vuelca plenamente con detalles de diseño desconocidos hasta entonces. Los planos son sorprendentes en algunos casos, no ya por las formas exteriores sino también por sus plantas. A Herrero le va muy bien la definición de J. A. Ramírez de “estilo surroidequebrado”. Su modernidad y originalidad es un hecho; incluso introduce motivos abstractos en los alzados de este proyecto. La marquesina de entrada, de raíz expresionista, es una exhibición técnica más que interesante.

Las dos obras de Pedro Benito Watteler<sup>15</sup> dan la medida del artífice madrileño residente en Badajoz. Por un lado, el ejemplo más prototípico de cierta arquitectura oficial-nacionalista, aunque bien rematada, armónica y equilibrada en sus formas. Por otro, un edificio que se sale de lo común, con un aspecto de fábrica maquinista, de buque incluso, estando influido por ciertos modelos racionalistas anteriores a la Guerra.

Los edificios de esquina del arquitecto municipal, Eduardo Escudero Morcillo<sup>16</sup>, han creado también pequeños hitos enriquecedores del ambiente urbano pacense. El chaflán de esquina, con leves cambios en sus diseños, se muestra eficaz en la resolución de este espacio. Escudero es el gran defensor de la plaqueta de ladrillo que emplea con profusión en sus obras. Por otra parte en la apertura de huecos se muestra riguroso, al igual que Watteler, acentuando las habituales características de simetría y composición.

Los bloques para clases medias-altas de Martín Corral Aguirre<sup>17</sup> pare-

---

<sup>15</sup> La llegada de Pedro Benito Watteler, arquitecto municipal del Ensanche, a Badajoz se produce sobre el año 1944. Había nacido en Madrid donde se titula en 1940, perteneciendo a la primera promoción tras la Guerra. Había sido Alférez Provisional durante la Guerra y viene como arquitecto del Parque de Ingenieros de Badajoz. En sus obras de los cuarenta denota inseguridad, basculando entre el academicismo clasicista, el historicismo o lo oficial. En los cincuenta, se va a mostrar como un arquitecto sólido en sus ideas y en sus formas, siendo el segundo arquitecto que más obra realiza en la capital.

<sup>16</sup> Autor prolífico, había nacido en Cádiz, aunque muy pronto su familia se dirige hacia Barcelona donde el joven Escudero se forma y decide estudiar Arquitectura. Tras obtener el título, consigue una plaza de arquitecto en el Servicio de Regiones Devastadas, concretamente se instala en Castuera, donde un gran equipo de trabajadores de toda clase y condición reconstruyen edificios heterogéneos en la zona de La Serena extremeña y alrededores. Sobre 1944 consigue la plaza de arquitecto municipal en la ciudad de Badajoz, lugar donde trabajará hasta su fallecimiento en los ochenta.

<sup>17</sup> Había nacido en Santander y se había titulado en Madrid en 1916 junto al arquitecto municipal Rodolfo Martínez. En un primer momento trabaja en Madrid y Valencia, viniéndose a Badajoz pocos años después.

cen provenir de tiempos anteriores; en concreto de principios de siglo. Las influencias se pueden rastrear en alguno de sus maestros y en Madrid. Su monumentalismo no tuvo seguidores. En nuestra ciudad ha dejado importantes ejemplos, de gran unidad formal y tipológica, con ese eco barroquizante en sus formas, y cierto recuerdo al academicismo francés y europeo.

Sobre la arquitectura bancaria ha habido ya algunos estudios a nivel estatal. En Extremadura existían, ya desde antes de la Guerra, edificios académicos, de importante decoración y cierto barroquismo. Pero mientras algunas sedes estaban definidas, otras buscaron ahora su establecimiento. Algunos bancos ocuparon tan sólo las plantas bajas de los inmuebles donde se asentaron, otros con mayor poder pudieron permitirse erigir nuevos edificios o transformar otros ya existentes. Éste es el caso del *Banco Vitalicio* de Lluís Bonet Garí<sup>18</sup> que nos parece, a pesar de la avanzada edad del arquitecto, una respuesta muy válida a los cambios que por entonces estaba experimentando el acontecer creativo en España. Un lenguaje moderno, que al orientarse hacia modos más técnicos y profesionales, es muy bien aceptado por las entidades bancarias y que al ordenar exteriormente los vanos, mira hacia el extranjero con optimismo vitalista, pero al mismo tiempo es crítico con él.

En cuanto a la arquitectura industrial, la capital bajoextremeña experimenta dos fases en los cincuenta. La primera es aquella en la que la mayoría de las fábricas y talleres se instalan en naves sencillas, diáfanas en su mayoría, de estructura metálica o de hormigón armado y con unas fachadas austeras, con grandes vanos. En la segunda fase parece producirse un cambio, pues aunque algunos proyectos siguen manteniendo la nave elemental, otros apuestan por complejos más técnicos. El cambio se produce en torno a 1955. Destacar las obras: *Fábrica de Ladrillos* que se sitúa en la Finca "Palomas" del madrileño José M. Barenlián y el *Almacén de granos en la Ctra. de S. Vicente s/n*, para la Harinera Extremeña de Luis Morcillo Villar<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> El catalán Lluís Bonet Garí (1893-1993) había construido en Barcelona dos de los edificios más importantes de la capital catalana: el Instituto Nacional de Previsión (1945) y el Banco Vitalicio (1937-1946). En su obra, se caracteriza por una acusada racionalidad estructural que nos remite en un principio a Sullivan y a Perret. La valoración de la escala urbana es primordial.

<sup>19</sup> Nacido en 1902 en la capital bajoextremeña y formado en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde se titula en 1927, colabora con su hermano José María, titulado dos años antes, en sus primeras obras. A pesar de sus comienzos racionalistas, Luis va a retomar tras la Guerra posturas academicistas. El suyo es un academicismo personal, sosegado y silencioso, que ha demostrado ser muy válido en sus actuaciones en el casco histórico.



# MONASTERIOS BENEDICTINOS EN ARAGÓN DURANTE LA EDAD MODERNA (SIGLOS XVII-XVIII). HISTORIA, ARQUITECTURA Y ARTE

NATALIA JUAN GARCÍA  
*Universidad de Zaragoza*

El trabajo de investigación que queremos abordar en nuestra tesis doctoral lleva por título **Monasterios benedictinos en Aragón durante la Edad Moderna (siglos XVII-XVIII). Historia, arquitectura y arte**. Está dirigido por la profesora titular la Dra. Elena Barlés Báguena del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza<sup>1</sup> y se está realizando gracias a la financiación de una ayuda a la investigación otorgada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Tradicionalmente los estudios realizados sobre los monasterios benedictinos en Aragón se han centrado en época medieval, periodo en el que tuvo lugar su fundación y en el que se acometió el grueso de su construcción y dotación artística. Sin embargo, la historiografía ha desatendido el estudio de la evolución arquitectónica y artística de estos cenobios durante la Edad Moderna. En este período muchos de ellos fueron ampliados, reformados o incluso levantados de nueva planta, e incrementaron ostensiblemente su patrimonio artístico.

Estas reformas, ampliaciones o reconstrucciones y la renovación de su patrimonio artístico mueble fueron realizadas de acuerdo a las nuevas necesidades de sus comunidades que por entonces formaban parte de la llamada Congregación Tarraconense y Cesaraugustana, también llamada Claustral y de acuerdo con las nuevas tendencias propuestas por la propia Iglesia Católica en materia de Arte. Por ello los citados monasterios recogieron en sus obras arquitectónicas y adquisiciones artísticas no solo un nuevo vocabulario formal, sino también un nuevo sentido ideológico. En el caso concreto de la arquitectura, los monasterios respondieron a nuevos planteamientos de distribución y organización de sus dependencias y espacios.

---

<sup>1</sup> El trabajo forma parte de un proyecto de investigación de dicho departamento, titulado: *Monasterios y conventos en Aragón: recuperación de un patrimonio*.

Teniendo en cuenta lo señalado, nuestra tesis doctoral pretende dos **objetivos generales**. El primero analizar y estudiar todas las obras de reforma y ampliación que se realizaron en dicha época en todos los cenobios benedictinos de antigua fundación así como de todos los conjuntos que se levantaron de nueva planta durante estos siglos, indagando el porqué de sus formas y distribuciones y estableciendo sus relaciones con otros conjuntos monásticos tanto aragoneses como de fuera de la Comunidad.

El segundo, reconstruir y estudiar el patrimonio artístico mueble (pintura, retablos, escultura, mobiliario, etc.) de estas fundaciones, en especial aquellas obras que fueron adquiridas y ejecutadas en el periodo señalado.

Las fundaciones benedictinas de Aragón que pertenecieron a la Congregación Claustral Tarraconense que vamos a estudiar son las siguientes:

**El monasterio alto o moderno de San Juan de la Peña [1].** Se halla ubicado en el término municipal de Botaya, al noroeste de la provincia de Huesca. La leyenda de fundación más antigua data del siglo VIII, con el suceso ocurrido a los hermanos Voto y Félix. Los datos históricos más antiguos de la fundación del Monasterio de San Juan de la Peña se remontan al siglo X, y la construcción del mismo se desarrolló a lo largo de los siglos XI y XII. El periodo más intenso del cenobio pinatense se prolongó durante toda la Edad Media, hasta que en el año 1675, el conjunto sufrió un grave incendio. Es a partir de esta fecha cuando se decidió construir de nueva planta y en un terreno mucho más extenso el nuevo monasterio de San Juan de la Peña. Su construcción se prolongó a lo largo de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX. El estado de conservación en el que se encuentra este cenobio en la actualidad es de ruina progresiva, es por esto por lo que el Gobierno de Aragón va a acometer muy pronto su restauración dotando al conjunto de diferentes usos turísticos, hotelero en las antiguas celdas monacales, un Centro de interpretación en la iglesia y una galería de retratos de reyes aragoneses en el claustro.

**El monasterio de San Victorián de Asán [2],** conjunto situado en el Pueyo de Araguás, población al noreste de la provincia de Huesca. Su fundación data del siglo XI. Además de la Edad Media, su momento de esplendor fueron los siglos XVII y XVIII, momento en el cual se construyó la iglesia de nueva planta. A partir de 1737, año de consagración de la nueva iglesia, se reconstruyeron y reformaron otras dependencias monásticas. En la actualidad, el conjunto está abandonado y la vegetación cubre todas las dependencias monacales. Sin embargo, en ocasiones, en la iglesia se celebra culto religioso.

**El monasterio de Santa María de Alaón,** monasterio situado en la localidad de Sopeira, al Este de la provincia de Huesca, en la margen izquierda del río Noguera-Ribagorzana. Fundado en el año 835 por Vandregisilo fue destruido en el 974 y reconstruido nuevamente en 1078, estableciéndose una comunidad de monjes procedentes del Monasterio de San Victorián. Sin embargo, la consagración de su iglesia no tuvo lugar hasta el año 1123. Se



1. Vista desde el lado sudeste del Monasterio Alto de San Juan de la Peña.

sabe que la Regla de San Benito se introdujo en el Monasterio de Alaón en el año 954, permaneciendo los monjes de la orden en dicha fundación monástica hasta la desamortización de Mendizabal, en el año 1835. El período de máxima estabilidad del monasterio se prolongó durante los siglos XVII y XVIII, dando como resultado reformas y ampliaciones del conjunto arquitectónico y nuevos programas pictóricos en el interior de la iglesia de los que ya no quedan restos. El conjunto, declarado Monumento Nacional el 3 de junio de 1.931, no cuenta todavía con estudios sobre el mismo. En la actualidad, de todo el monasterio no queda más que la iglesia en no muy buen estado de conservación y se utiliza como parroquial para el pueblo de Sopeira. Adosada a esta existen una serie de edificaciones en mal estado y cubiertas de vegetación, excepto la sala capitular que en la restauración de 1.979 fue transformada en sacristía para la iglesia<sup>2</sup>.

**Santa María de Obarra**, monasterio situado en el Valle de Isábena, en el valle pirenaico oscense de la Ribagorza. Su fundación data del siglo IX, y durante el siglo X alcanzó un gran desarrollo. Sin embargo, ya en el siglo XI fue anexionado, por orden de Sancho Ramírez, al monasterio de San Victorián con categoría de priorato. El siglo XIII fue un momento de esplendor para el monasterio, al igual que el siglo XVI. Actualmente se con-

---

<sup>2</sup> En el año 1.977 había habido ya una restauración en el monasterio de Alaón (Sopeira) y posteriormente en el año 1.982 se acometió otra, todas ellas fueron llevadas a cabo por el arquitecto Antonio Almagro, funcionario eventual del Ministerio de Cultura, por encargo de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid pertenecientes. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (A.G.A.) Sección Cultura, Caja nº 99 1975; *Ibidem.*, Caja 1164, Monasterio de Alaón, 1.979; *Ibidem.*, Caja 1497, Monasterio de Alaón, 1.984.



2. Monasterio de San Victorián de Asán, provincia de Huesca.

servan en buen estado la basílica de Santa María de Obarra, la casa abacial y la ermita de San Pablo, mientras que las dependencias monásticas se encuentran en estado de ruina e invadidas de vegetación<sup>3</sup>.

**San Pedro el Viejo de Huesca**, es un conjunto monástico que se sitúa en el centro histórico de la ciudad de Huesca. Su origen se remonta a una construcción de época visigoda. Sin embargo, después de la reconquista de la ciudad fue otorgado al Monasterio de San Ponce de Tomeras, perteneciente a la orden de los benedictinos, desde donde fueron enviados una serie de monjes para que se instalaran en aquel lugar. Es una edificación que ha sufrido un gran número de reformas con el paso de los siglos. Uno de los momentos de mayor esplendor del conjunto es el periodo correspondiente a la Edad Moderna. Actualmente se encuentra en muy buen estado de conservación actual ya que a lo largo del siglo XX se llevaron a cabo diferentes restauraciones que dotaron en el conjunto<sup>4</sup>.

**El monasterio de San Benito de Calatayud** situado dentro del casco histórico de la ciudad de Calatayud. Según la tradición, su origen se remonta a la época de la dominación musulmana, aunque las primeras citas documentales referentes a su existencia aparecen en torno a 1148, situándolo en un barrio mozárabe de la ciudad. Tuvo varios momentos de apogeo, como los

<sup>3</sup> En 1.964 el arquitecto restaurador de monumentos de la llamada zona tercera Manuel Llorente Junquera llevó a cabo un proyecto de restauración que atendía fundamentalmente a las cubiertas del tramo de los pies de la iglesia de Santa María de Obarra. A.G.A., Sección Cultura, Caja 389, 1.964.

<sup>4</sup> El arquitecto Patricio Bolomboru realizó en 1888 su proyecto de intervención en el monasterio de San Pedro el Viejo por encargo del Ministerio de Fomento, A.G.A., Sección Educación, Caja 8060; Ricardo Magdalena llevó a cabo su proyecto de restauración en 1890-1897; A.G.A., Sección Educación, Caja 4855; Teodoro Ríos Usón llevó a cabo un proyecto de restauración de Huesca en 1932. A.G.A., Sección Educación, Caja 4855.



siglos XIII y XIV y la Edad Moderna. A comienzos del siglo XVI pasó a depender de la ciudad, transformándose en monasterio femenino perteneciente a la orden de San Benito. A partir de este momento sufrió una transformación notable, siendo reconstruido casi por completo a lo largo de los siglos posteriores y sufriendo varias intervenciones durante la Edad Moderna y diferentes restauraciones a lo largo de toso el siglo XX<sup>5</sup>.

Los **objetivos concretos** que pretende alcanzar esta investigación son los siguientes:

Elaborar una **historia de cada una de las citadas fundaciones**, desde sus orígenes hasta la Desamortización del XIX (haciendo especial hincapié en la época moderna), a partir de la bibliografía y de los documentos inéditos consultados. También se dedicará un breve apartado a su historia posterior desde el abandono de los monasterios hasta la actualidad.

Efectuar la **historia constructiva de cada monumento**, donde se explicará, a la luz de la documentación encontrada y del estudio *in situ* de cada conjunto, las fases cronológicas de las fábricas de ampliación, reformas o reconstrucciones, la autoría de las mismas, las rehabilitaciones o reconstrucciones y el actual estado de conservación.

Realizar una **detallada descripción y análisis de las ampliaciones, reformas o reconstrucciones globales de cada uno de los conjuntos monumentales** que irá acompañado de las correspondientes planimetrías y fotografías. En el caso de los conjuntos o dependencias arruinadas se intentará realizar una hipotética reconstrucción a la luz de los documentos encontrados mediante descripciones, planos, fotografías antiguas y testimonios materiales conservados.

Efectuar un **profundo estudio de las plantas de las ampliaciones, reformas y reconstrucciones globales**, en el que se explicará sus singulares características y el porqué de dichas características. Asimismo se intentará poner en contexto toda esta serie de obras, señalando sus posibles relaciones con otras tipologías de plantas de otros monasterios tanto de Aragón como de fuera de esta Comunidad.

Realizar una **valoración estilística de las obras objeto de estudio**, encuadrándolas en el contexto de la época estableciendo relaciones con otros monumentos contemporáneos.

Elaborar un **catálogo ilustrado con los objetos artísticos muebles** que tuvieron dichas fundaciones que en la actualidad se encuentran en cada uno de los monasterios. En el caso, bastante frecuente, de pérdidas o dispersión de obras artísticas se intentará hacer un rastreo de las mismas.

Llegar a unas **conclusiones generales** en las que se resalten las aportaciones básicas del trabajo. En ellas se intentará dar una panorámica de lo

---

<sup>5</sup> A.G.A., Sección Cultura, Antonio Abasolo y José de Antonio, Monasterio de San Benito de Calatayud, 1.981.

que fue la actividad constructiva y artística en los monasterios benedictinos aragoneses en la Edad Moderna y se explicarán las causas y el sentido de dicha actividad.

Para la realización de este trabajo de investigación será necesario seguir la siguiente **metodología de trabajo**:

**Búsqueda, lectura y estudio de toda la bibliografía relativa a nuestro tema de estudio.** Para poder comprender, valorar e inscribir dentro de su contexto los monasterios objeto de estudio será necesario conocer con profundidad las características, especificidades y evolución de la arquitectura de los monasterios regidos por la Regla de San Benito y en particular de la arquitectura de los monasterios de la Congregación Claustral.

Por ello será imprescindible proceder a la lectura de todas las obras que traten sobre esta materia así como de todas aquellas otras que puedan ilustrarnos sobre el modo de vida, espiritualidad de las comunidades benedictinas y de su evolución a lo largo de los siglos, ya que son factores determinantes de la arquitectura monástica. También fundamental será acometer la lectura de todos los textos de carácter legislativo de las comunidades benedictinas particularmente de la Congregación Claustral y de otras fuentes literarias que hagan mención directa o indirecta al arte y arquitectura que nos ocupan.

Asimismo, para valorar desde el punto de vista estilístico la arquitectura de los monasterios que vamos a estudiar será necesario proceder a la lectura y estudio de aquellos ensayos que traten sobre la arquitectura contemporánea a los mismos. Por último será necesario, para elaborar los preceptivos estados de la cuestión, recopilar y estudiar todas las publicaciones que mencionen y analicen cualquier aspecto (histórico, artístico, arquitectónico, etc.) de los monasterios de nuestro estudio.

**Búsqueda, transcripción y análisis de la documentación.** Será necesario consultar todos aquellos archivos a los que hayan ido a parar los documentos pertenecientes a los archivos monásticos de cada fundación tras la desamortización, como aquellos otros en los que se registren variadas notas relacionadas con los monasterios. También será necesario consultar los archivos propios de monasterios benedictinos habitados así como diversos archivos fotográficos. Asimismo, con el fin de encontrar noticias de la historia reciente de todos los monumentos, será necesario realizar consultas en distintas hemerotecas.

**Realización del trabajo de campo** en lo que se refiere a la arquitectura básicamente consistirá en la ejecución de las siguientes tareas: Elaboración *in situ* de la descripción de cada conjunto, atenta observación de las dependencias en ruinas y de cualquier resto conservado para poder realizar las necesarias reconstituciones. Elaboración de los informes del estado de conservación, ejecución de los croquis previos para la toma de medidas, toma de medidas, levantamiento de planos y alzados y la realización de un exhaustivo reportaje fotográfico. En lo que a la reconstrucción del patrimonio de



obras artísticas muebles se llevarán a cabo las siguientes labores; búsqueda de las obras artísticas dispersas de los monasterios objeto de estudio, toma de datos de cada obra y realización del reportaje fotográfico de cada una de ellas. Y por último **la redacción del trabajo** y presentación de los anexos documentales, del anexo fotográfico y del anexo de planimetrías.

El **interés de este trabajo de investigación** se centra en cuatro puntos fundamentales:

**1) La importancia y carácter inédito del trabajo.** Hoy por hoy, la arquitectura monástica o conventual de la Edad Moderna en España constituye todavía un tema por estudiar en toda su profundidad. Como se ha señalado, A pesar de que se han realizado numerosos estudios sobre los monasterios medievales, tan apenas existen investigaciones sobre la arquitectura monástica durante los siglos XVII y XVIII. Esta falta de estudio es incomprensible dado que la arquitectura monástica de la Edad Moderna es enormemente atractiva ya que por entonces las tipologías de los conventos y monasterios evolucionaron, ejecutándose unos planos muchos más perfectos y funcionales para las necesidades de sus moradores y acordes con los nuevos modos de vida de las comunidades que fueron producto, a su vez, de los cambios producidos en la sociedad.

A esto hay que sumar que la arquitectura monástica benedictina en Aragón durante la Edad Moderna constituye un tema inédito, ya que a excepción de algunos estudios parciales de investigación, no existe un trabajo de conjunto.

**2) La relevancia histórica en el contexto aragonés de los monasterios objeto de estudio.** En efecto, hemos de considerar que los cenobios objeto de estudio constituyeron centros importantísimos desarrollando un papel primordial en la historia y cultura de Aragón. Tuvieron un notable peso e importancia en el panorama monástico de nuestra región por sus extensas propiedades y por sus monumentales monasterios.

Dentro de sus muros profesaron o residieron monjes que destacaron por su alta cuna, monjes que alcanzaron puestos de responsabilidad dentro de la Congregación Claustral Tarraconense, como Fray Manuel Abad y Lasierra que llegó a ser visitador general de la Congregación logrando dejar su impronta en elcurrir histórico. También ingresaron monjes que destacaron por sus dotes intelectuales, literarias o artísticas como fue el caso del Juan Briz Martínez que fue canónigo de la Seo de Zaragoza, profesó como benedictino en el Monasterio de Alaón para llegar a ocupar más tarde su abadía y posteriormente la de San Juan de la Peña, este monje fue el autor entre otras obras de la conocida *Historia de la Fundación y antigüedades de San Juan de la Peña* en 1620. Estos monasterios fueron visitados por importantes dignatarios y contaron el apoyo de ilustres y nobles benefactores.

Además, todos estos monasterios dejaron su particular huella en la zona donde se emplazaron. Sus monjes como señores de distintas localidades, recogían en estos impuestos, daban trabajo a sus habitantes e influían

en su vida política. Este es el caso del monasterio de San Juan de la Peña que por el llamado Voto de San Indalecio recogía anualmente en el mes de junio décimas y primicias de los pueblos de la zona. También se implicaron en los problemas de los vecinos de su lugar de ubicación desarrollando una función benefactora cotidiana mediante el dispendio de limosnas y acogiendo vecinos en el monasterio en momentos críticos.

**3) El valor artístico de los monasterios objeto de estudio.** Por todos es sabido el enorme interés artístico de los monumentos objeto de estudio, alguno de los cuales, a pesar de su deteriorado estado de conservación son Bienes de Interés Cultural y emblemáticos conjuntos de nuestra comunidad. Aunque alguno de ellos ha sido parcialmente estudiado en su parte medieval, nadie ha abordado el análisis de su época moderna y en caso de ruina, nadie ha intentado reconstruir lo que fue esta en el pasado.

Este es el caso el Monasterio Alto de San Juan de la Peña, que fue totalmente levantado de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII. Este conjunto ofrece un gran interés en el contexto de la arquitectura benedictina en España ya que constituye un ejemplo del estado más evolucionado y perfecto al que llegaron los monasterios benedictinos en la península. Dicho monasterio refleja la renovación que la arquitectura monástica en general experimentó en la Edad Moderna con la incorporación de un tipo de planta funcional, la introducción del concepto de la simetría, la ortogonalidad, la regularidad, la multiplicación de claustros y la unión orgánica de todas las dependencias del monasterio. También destaca en el contexto de la arquitectura monástica en Aragón durante los siglos XVII y XVIII ya que el Monasterio Alto de San Juan de la Peña es de los pocos monasterios aragoneses pertenecientes a una orden de clausura monástica, que se construyó de nueva planta en los siglos XVI- XVIII, época en la que fue inusual la construcción de este tipo de cenobios en esta Comunidad Autónoma. En este sentido se encuentra al mismo nivel de importancia que otros casos señeros como es el caso del monasterio cisterciense de Santa Fe (Cadrete) y las cartujas de Aula Dei (Zaragoza), Nuestra Señora de las Fuentes (Sariñena) y la Inmaculada Concepción (Barrio de la Cartuja Baja de Zaragoza).

**4) La importancia de este estudio para la protección, conservación y reutilización de los conjuntos monumentales.** Nuestro trabajo servirá para poner en evidencia la urgente necesidad de acometer la restauración de alguno de estos monumentos, cuyo actual estado de conservación es realmente lamentable. Desde que los monjes tuvieron que abandonar los conjuntos en los años 1835-36, los monumentos fueron experimentando un proceso de progresiva degradación que ha conducido a la ruina, cuando no a la desaparición, de algunas de sus dependencias. Afortunadamente existen casos en los que se va a acometer su restauración. Esta es la circunstancia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña, cuya restauración debe partir de un profundo estudio histórico artístico previo que proporcionaría nuestro trabajo.



# ARQUITECTURA CONVENTUAL EN CUENCA EN EL MEDIEVO

M<sup>a</sup> JOSÉ LÓPEZ RUBIO

*Universidad de Castilla- La Mancha*

Con esta comunicación pretendo presentar al XIV Congreso del CEHA un pequeño avance de la investigación que estoy realizando a propósito de la tesis doctoral: “Espacio y funcionalidad de la Arquitectura Medieval Conquense”, sobre todo, resaltando aquellos aspectos que no han sido abordados, hasta la fecha, por otros investigadores, como son la arquitectura conventual y civil en la provincia.

Los trabajos publicados hasta este momento se han centrado, fundamentalmente, en la catedral y la iglesia parroquial debido a la escasez de restos de otros organismos arquitectónicos, pero considero que éstos junto con algunas fuentes literarias y documentales, son suficientes para establecer algunas conclusiones sobre otras tipologías arquitectónicas.

Aquí, ante la falta material de espacio, me voy a limitar a describir lo más brevemente posible el proceso de implantación de las órdenes religiosas en la provincia, así como los restos arquitectónicos de sus respectivos cenobios.

## Introducción

La vida monástica en Cuenca no va a ser algo novedoso a partir de la segunda mitad del siglo XII, pues ya en los siglos altomedievales tenemos noticias de la existencia de un monasterio en la antigua ciudad romana y sede episcopal visigoda de Ercávica. En este lugar se ha venido ubicando desde antiguo el monasterio “Servitano” del abad Donato, procedente del norte de Africa, y que mencionan las fuentes visigodas, pero no siempre ha habido unanimidad sobre este emplazamiento, pues hay historiadores que lo han situado en la diócesis de Saetabis, pero ya Pérez de Urbel lo ubicó en el despoblado de Cabeza de Griego en Ercávica, sin embargo, este lugar no perteneció a esta ciudad, sino a la también ciudad romano- visgoda de Segóbriga, en la misma provincia<sup>1</sup>. Esto fue debido a la confusión que hubo durante

---

<sup>1</sup> PUERTAS TRICAS, R.: *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*, Madrid, 1.975, págs. 28- 29.

mucho tiempo sobre el emplazamiento de estas dos urbes, confundiéndose ambas en muchas ocasiones. Pero las diferentes campañas de excavaciones que se han venido sucediendo en estos dos sitios han dejado suficientemente claro la existencia de éstas, así como su situación en el mapa provincial.

En las campañas arqueológicas que se vienen realizando en Ercávica desde 1.974, dirigidas sucesivamente por Manuel Osuna Ruíz y Carlos García Moncó, en el lugar conocido como “Valle del Obispo” o “El Ejido”, correspondiente al asentamiento medieval de Ercávica, se han hallado restos de un eremitorio, una necrópolis, un pocillo que han interpretado como un baptisterio y un gran edificio construido con sillares dispuestos a hueso, sistema constructivo propio de los visigodo, así como restos de un cancel y una pila bautismal. El edificio es una gran estructura rectangular con tres zonas bien diferenciadas, una de oratorio, otra como cilla o almacén y finalmente una serie de pequeñas estancias cuadradas que se han interpretado como celdas de los monjes. A todo ello se le ha dado una cronología que iría del siglo VI al IX, momento en que se produce un abandono rápido y violento del lugar, con dos niveles de ocupación, uno visigodo y otro mozárabe<sup>2</sup>. Todo esto, junto a las fuentes literarias de la época, ha llevado a historiadores como Ricardo Izquierdo Benito a no dudar sobre el emplazamiento en la Diócesis visigoda de Ercávica del monasterio servitano fundado por el abad Donato, procedente del norte de África<sup>3</sup>.

Con la invasión musulmana este incipiente movimiento monacal quedará interrumpido hasta el año 1.167, fecha de la primera noticia cierta sobre el monasterio cisterciense de Monsalud. Este pertenecía al arcedianato de Huete, cuyo alfoz junto con el de Uclés, situados en la parte más occidental de la provincia, serán conquistados por los reyes cristianos con anterioridad a la propia ciudad de Cuenca pasando a formar parte del arzobispado de Toledo hasta que se crea la nueva sede episcopal conquense en 1.182, pero tras la última demarcación provincial, Monsalud, ya no se encuentra enclavado en el territorio conquense, sino en el de Guadalajara. Por este motivo, unido al hecho de que recientemente se han publicado algunos trabajos sobre éste<sup>4</sup>, no se va a abordar aquí su estudio, limitándome al actual territorio provincial.

---

<sup>2</sup> BARROSO CABRERA, R. y MORÍN DE PABLOS, J.: “La ciudad de Ercávica y la fundación del monasterio Servitano”, *Hispania sacra*, nº 97, vol. 48, 1.996, págs. 149- 196. GARCÍA MONCÓ, C. y JIMÉNEZ, A.: “Las estelas discoideas del Ejido-Santaver y de la iglesia de San Pedro de Huete. Cuenca”, *III Congreso de Arqueología Medieval Española*, Oviedo, 1.989, vol. II, págs.534- 544.

<sup>3</sup> IZQUIERDO BENITO, R., *Castilla-La Mancha en la Edad Media*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha, 1.985, pág. 8.

<sup>4</sup> ABAD CASTRO, C.: “Monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, Universidad Autónoma de Madrid, 1.990, págs. 47- 73. DÍAZ IBÁÑEZ, J.: “Santa María de Monsalud. Reconstrucción histórica de un cenobio cisterciense. Siglos XIII-XVI”, *Cistercium*, año XLVII, Universidad Complutense de Madrid, 1.995, págs. 361- 474.

<sup>5</sup> ROKISKI LÁZARO, M<sup>a</sup>. L.: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1.985, pág. 120.

La primera orden religiosa que se establece en la provincia de Cuenca no es una orden religiosa como tal, sino que será la Orden Militar de Santiago que se va a establecer en 1.174 en la fortaleza de Uclés. Edificando aquí su convento-fortaleza que pasará a ser la casa maestra de la orden en Castilla, y contribuirá, en gran medida, en el proceso repoblador, sobre todo, en el sector de la Mancha. Esta va a ser una de las causas de la escasa o nula implantación de otras órdenes religiosas hasta la segunda mitad del siglo XIII, salvo los cistercienses, como ya hemos visto, en el sector de la Alcarria. Además, todo esto coincide con la decadencia de benedictinos y cistercienses, y habrá que esperar a que las órdenes mendicantes entren en escena y el proceso de organización del territorio quede totalmente consolidado para ver actuar a éstas en las dos entidades de población más importantes, Cuenca y Huete.

### **Ordenes militares**

De la fortaleza-convento medieval santiaguista se conservan unos pocos restos góticos en los sótanos del monasterio actual, que se empezó a reconstruir sobre la fábrica primitiva en 1.529<sup>5</sup>. Estos son góticos y consisten en un arco ojival, una escalera de caracol y dos ménsulas con dos perros esculpidos. Al ser restos dispersos y no haberse realizado una excavación sistemática es muy difícil o imposible establecer ningún tipo de conclusión sobre ellos.

En cualquier caso es a través de los Libros de Visita de la Orden de Santiago, conservados en el Archivo Histórico Nacional, de donde M<sup>a</sup> Luz Rokiski extrajo algunos datos, como que la iglesia era de una nave, cubierta con bóveda y el coro a los pies; la Capilla Mayor se cerraba con una reja de madera y en el centro estaba el sepulcro de alabastro de don Rodrigo Manrique. La nave estaba dividida en cuatro tramos, y en el lado del evangelio había cuatro capillas, las tres primeras cubiertas con bóveda de crucería y la cuarta de madera. En ésta se abría la puerta de ingreso al templo desde el pueblo. Junto a la cabecera estaba la sacristía y el tesoro, y en el lado meridional de la iglesia estaba el claustro y en torno a él se disponían las distintas estancias: el refectorio, cocina, cilla y cárcel. En la primera planta estaban las habitaciones del prior, la botica, la enfermería y el ropero, y en la segunda las celdas de los frailes y el dormitorio de los novicios. Junto al claustro y en torno a un patio llamado de Los Caballeros estaban la hospedería y aposentos para criados y caballeros. De este patio se entraba a otro donde había una caballeriza, horno, bodega y refectorio de los pobres<sup>6</sup>.

En 1.494 se hizo un proyecto de reconstrucción de la fortaleza que no sabemos si se llegó a llevar a cabo, y en el intervinieron maestros, como Cid Man, morisco, Diego de Espina, Pedro Navarro, y el vizcaino Pedro Ochoa<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 215.

<sup>7</sup> RIVERA GARRETAS, M.: "El Castillo- fortaleza de Uclés. Datos histórico- arqueológicos", en *Cuenca*, nº 17, Cuenca, 1.980, pág. 43.



1. Uclés: restos de una ménsula medieval.

En definitiva, por lo expuesto, se puede decir que la estructura y la disposición de las diferentes estancias debió de ser compleja, y de diferentes momentos estilísticos, desde el último cuarto del siglo XII hasta las dos primeras décadas del siglo XVI.

Dentro de las órdenes militares es obligado citar a mercedarios y trinitarios, pues ambas surgieron como órdenes de caballería con el fin de realizar obras de misericordia y

caridad, y la redención de cautivos. Se rigieron por la orden de San Agustín y constituciones propias.

Conventos de mercedarios hubo en Huete y Cuenca, de ninguno de los dos tenemos fecha de fundación. La primera noticia documentada del primero es de 1.333, pues en ese año el cabildo de clérigos de Huete se unió en hermandad con la orden de Santa Olalla de Barcelona y la Orden de la Merced, pero según Jorge Díaz Ibáñez esta fecha hay que tomarla con reservas, pues el documento no hace mención explícita a la existencia del monasterio, sin embargo, hay una bula de 1.393 promulgada por Clemente VII, concediendo cuarenta días de indulgencias a todas las personas que en ciertas fiestas visitasen la iglesia del monasterio y otórgasen limosna para su reparación<sup>8</sup>. Los únicos datos con que contamos sobre el edificio medieval, pues la fábrica actual es barroca, es que estaba en el arrabal donde antes había habido una ermita dedicada a Santa Quiteria y un hospital de peregrinos, así como que en 1.438 se reedificó<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> DÍAZ IBÁÑEZ, J.: *El clero y la vida religiosa en Huete durante la Edad Media*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1.996, págs. 40 y 42.

<sup>9</sup> AMOR CALZAS, J. J.: *Curiosidades Históricas de la Ciudad de Huete*, Madrid, 1.904, pág. 63.



2. Uclés: escalera de caracol gótica.

De los mercedarios conquenses sabemos que en 1.427 ya estaban en la ciudad, pues en este año moría don Sancho de Jarava que fue inhumado en la capilla mayor de la iglesia de este convento, que había dotado y edificado unos años antes<sup>10</sup>. Estaba extramuros en el paraje de la Fuensanta y en la centuria siguiente se realizaron en él algunas obras. Del edificio medieval sólo contamos con la imagen que de él nos ofrece Roger Van de Wyngaerde en las vistas que pintó de Cuenca en 1.565, concretamente en la tomada desde el oeste, donde se aprecia una iglesia de tres naves con torre en la cabecera y entorno a ella las diferentes dependencias monacales<sup>11</sup>. Estos religiosos en 1.684 se trasladaron al palacio de los Marqueses de Cañete en el interior de la ciudad.

El convento de la Trinidad, en Cuenca, se fundó en 1.385<sup>12</sup> en el lugar donde anteriormente había habido una ermita a la advocación de San Jorge y hoy concido como Jardín de La Trinidad. Fue reconstruido a mediados del siglo XVIII, y en el siglo XX demolido para ensanchar la carretera de Madrid.

### Benedictinos

Monasterios benedictinos hubo en Huete y Cuenca, el primero, según la historiografía tradicional, ya estaba en 1.298<sup>13</sup>, pero Jorge Díaz Ibáñez

<sup>10</sup> LÓPEZ, Mateo: *Memorias Históricas de Cuenca y su obispado*, C.S.I.C y Ayuntamiento de Cuenca, 1.949, Vol. I, págs. 324-325.

<sup>11</sup> MARTÍNEZ IBÁÑEZ, P. M.: *Pintura Conquense del siglo XVI*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1.993, T. I., pág. 45.

<sup>12</sup> LÓPEZ, Mateo: *op. cit.*, págs. 321- 326.

<sup>13</sup> *Ibidem*, págs. 321-326.



3. Cuenca: Roger Van de Wyngaerde. Detalle del Monasterio de La Merced.

dice que la primera mención en un documento es de 1.367, y que además podía ser el mismo que otro denominado de San Julián que se cita en un documento de 1.338, extramuros de la ciudad, y del que ya no volvemos a tener más noticias. En principio fue femenino, y en una fecha entre 1.439 y 1.459 pasó a ser ocupado por monjes del Monasterio de Silos, que en el siglo XVIII aún lo habitaban<sup>14</sup>. Con la Desamortización de mendizabal, en 1.835, pasó a manos privadas y a tener un uso industrial, pues fue transformado en vivienda y molino de aceite. Hoy en día del edificio no queda nada, salvo parte del solar que ocupó en la calle de su nombre.

El convento de Benedictinas de Cuenca fue fundado en 1.446, en lo que anteriormente había sido casa de beatas<sup>15</sup>. Del edificio medieval sólo quedan los muros perimetrales de mampostería, recrecidos en altura en época posterior, posiblemente en las reformas que se le hicieron durante el siglo XVI y posteriores. En el interior lo más antiguo es la bóveda de crucería que cubre la cabecera de la iglesia.

### Franciscanos y dominicos

A principios del siglo XIII nacen las órdenes mendicantes, los franciscanos en 1.209, fundada por San Francisco de Asís, y los dominicos en 1.216 por Santo Domingo de Guzmán.

Los franciscanos a finales del siglo XIV contaban en Castilla con ocho custodias y cuarenta y cuatro conventos, y es en estos momentos cuando empiezan a surgir dentro de la orden movimientos de reforma que recibirán

<sup>14</sup> DÍAZ IBÁÑEZ, J.: *op. cit.*, págs. 37 y 38.

<sup>15</sup> LÓPEZ, Mateo: *op. cit.*, págs. 321- 326.

4. Huete: muro y ventana góticos del convento de Santo Domingo.

el nombre de “Observancias”, y que se irán desarrollando a lo largo de las dos centurias siguientes.

En Cuenca, exceptuando a la Orden de Santiago será la más temprana en llegar a estas tierras, y además con el tiempo será la que tendrá mayor número de establecimientos junto a los dominicos.

Se ha venido diciendo que cuando llegaran a las ciudades buscan como ubicación de sus casas el interior de éstas, pero esto tanto en Cuenca como en Huete

no va a ser así, pues se establecen extramuros.

A este respecto, Marta Cuadrado Sánchez apunta que en los primeros momentos, de llegada a una ciudad, se establecen siempre fuera de los muros y próximas a una capilla u oratorio, y que será en una segunda fase cuando se integren en los núcleos urbanos<sup>16</sup>. Tanto en Huete como en Cuenca mantendrán hasta su extinción en el siglo XIX el enclave primitivo.

En cuanto a la disposición de las dependencias claustrales de la arquitectura mendicante, lo único que variará con respecto a las casas benedictinas y cistercienses es que suprimirán algunas estancias al tener la orden un espíritu totalmente distinto, es decir, se dedicarán al apostolado y evangelización lo que requiere un contacto continuo con el exterior, y en cuanto a los aspectos formales y estilísticos adoptarán las formas góticas una vez superada la primera etapa de asentamiento.

El monasterio de franciscanos de Cuenca aparece en un documento por primera vez en 1.273<sup>17</sup>, aunque la historiografía tradicional venía dando



<sup>16</sup> CUADRADO SÁNCHEZ, M.: “Arquitectura Franciscana en España (Siglos XIII- XIV)”, *Archivo-Iberoamericano*, vol. LI, nº 201- 202, 1.991, págs.15 70.

<sup>17</sup> DÍAZ IBÁÑEZ, J: “ Monasterios franciscanos en la diócesis de Cuenca durante la edad Media”, *Archivo- Iberoamericano*, vol. LVIII, nº 230, 1.998, págs. 311- 316.



5. Castillo de Garcimuñoz: restos del ábside gótico del monasterio de San Agustín.

la fecha de 1.313 como año de fundación, momento en el que según ésta habrían ocupado la encomienda que los templarios tenían en la ciudad, pero esto no tiene ninguna apoyatura documental, pues ni siquiera está comprobada la presencia de éstos. Los Cabrera, importante familia de la nobleza conquense, tuvieron en él su capilla funeraria.

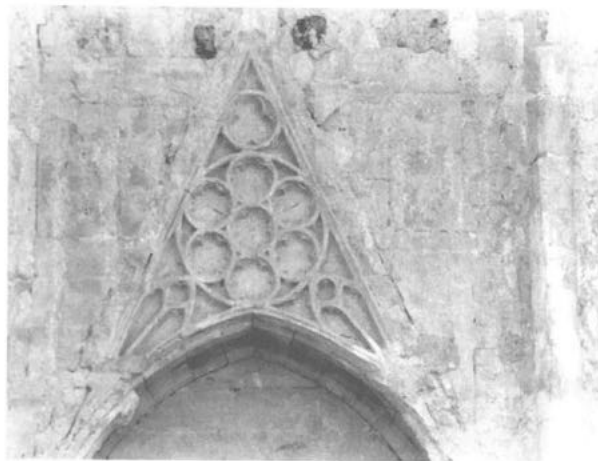
Estaba situado extramuros, como ya hemos visto, en el lugar conocido como “Campo de San Francisco”. De la arquitectura medieval y de períodos posteriores nada queda; en el siglo XVI se hicieron en él importantes reformas, en el XIX desaparecieron las dependencias monacales y en su solar se edificaron residencias privadas, y finalmente la iglesia en la década de los sesenta del siglo XX fue transformada en una parroquia de arquitectura contemporánea.

La única imagen que tenemos de él nos la ofrece una vista de Cuenca pintada en 1.773 por Juan Llanes, donde se vislumbra la iglesia de una nave y la torre de ésta, así como una serie de dependencias adosadas con un campanil sobre una de las cubiertas<sup>18</sup>.

Del monasterio de franciscanos de Huete no tenemos ninguna referencia documental hasta 1.396 en que Sancha López deja en su testamento una cantidad de dinero para los frailes de San Francisco<sup>19</sup>, aunque lo más probable es que su fundación venga de años anteriores. En él tuvieron capillas funerarias los Sandoval, importante linaje optense, varios de sus miembros ostentaron el cargo de guarda mayor de la fortaleza de esta ciudad; los

<sup>18</sup> JIMÉNEZ MONTESERÍN, M.: *Asomarse al pasado. La ciudad de Cuenca en 1.773*, Cuenca, 1.983.

<sup>19</sup> DÍAZ IBÁÑEZ, J.: *El clero y la vida religiosa en Huete durante la Edad Media*, op. cit., págs. 43 y 44.



6. Detalle del anterior.

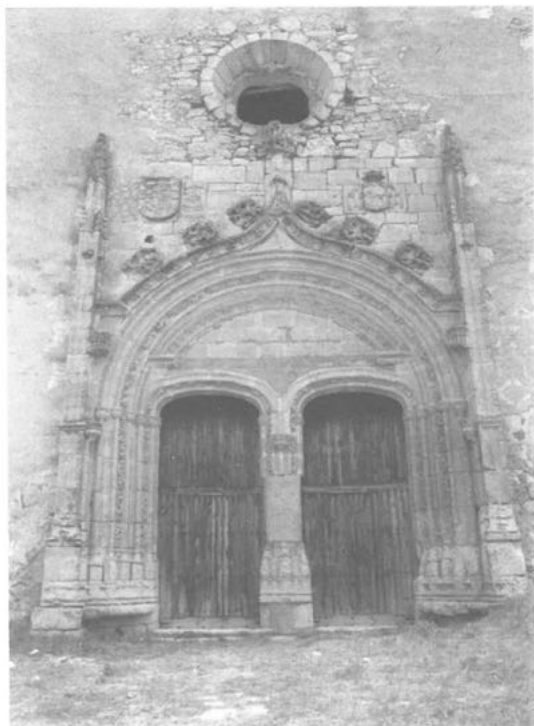
Montesino y Alonso Díaz de Montalvo<sup>20</sup>, importante jurista del siglo XV. La lápida sepulcral de éste último, procedente de este convento, se conserva en la Real Academia de la Historia, es una estatua yacente vestida con toga sobre hábito de San Francisco.

Del edificio quedan restos de la iglesia y del muro de la crujía meridional del claustro. De la primera han desaparecido totalmente las cubiertas y sólo quedan parte de los paramentos, es de una nave y cabecera de tres ábsides semicirculares por el interior y rectos al exterior, los laterales están dispuestos perpendicularmente al central, lo que resulta atípico en obras de este tipo. En el románico encontramos este tipo de cabecera, aunque no es muy frecuente, y no se suelen cerrar con muros rectos exteriormente. De hecho en la provincia contamos con dos ermitas románicas que presentan esta forma, la del despoblado de Llanes y la de Nuestra Señora de La Cuesta en Huelves. Por esta razón y por los materiales utilizados, mampostería muy pobre, creo que se trata de una cabecera de origen medieval, y de la primera fábrica del edificio. En éste se llevaron a cabo reformas importantes en el siglo XVII, y a ellas responde lo que queda de la nave.

Además contamos con un plano aportado por Fermín Caballero en el siglo XIX<sup>21</sup>, en el que vemos una iglesia de una nave con coro en alto en el

<sup>20</sup> IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Aproximación Histórico- Artística a las Hermandades e Imágenes de Jesús Nazareno en la ciudad de Cuenca", *Cuadernos de Semana Santa*, Cuenca, 2.001, págs. 54 y 55. ALVAREZ DE TOLEDO, J. M<sup>a</sup>.: "Los Sandoval, vecinos de Huete parroquianos y patronos de una capilla en Santa M<sup>a</sup> de Atienza", *Esplendores de la devoción en San Nicolás el Real*, Exposición conmemorativa del tercer centenario de la Hermandad de Nuestra Señora de Loreto, Huete, 2.002. Págs. 65-69; CABALLERO, Fermín: *Conquenses Ilustres. Doctor Montalvo*, Madrid, 1.873, pág. 67.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 76.



7. Carboneras de Guadazaón: portada tardogótica del monasterio dominico.

muro occidental, dos capillas, una dedicada a San Antolín en el lado del evangelio próxima a la cabecera, y otra a los pies, paralela a la nave, en el lado de la epístola, con ábside y una corta nave, dedicada a San Francisco.

También hubo algunos monasterios Franciscanos localizados en Belmonte. San Clemente, el primero, lo fundó en 1.463 Don Juan Pacheco, Marqués de Villena<sup>22</sup>, y parece ser que se edificó al mismo tiempo que la Colegiata; de ésta primitiva fábrica solamente queda la porta-

da. El segundo es ya fundación de 1.503 y mantiene la portada tardogótica de la iglesia. En 1.425 se fundó un convento de dominicos en Huete<sup>23</sup>, en el mismo lugar donde anteriormente había habido unas religiosas llamadas de San Ginés, se rehizo totalmente en el siglo XVII y de la fábrica medieval solamente conserva un muro en la cabecera con una ventana gótica. En las Relaciones Topográficas de Felipe II en el capítulo de Carrascosa del Campo se menciona a Andrés González de Monterroso, personaje que murió en 1.484, y del que cuenta que está enterrado en un sepulcro cerca del altar mayor de la iglesia de este monasterio, el cual tenía una inscripción en la que se decía que fue éste el que edificó el coro mayor<sup>24</sup>. Hasta hace pocos años estaba la escultura yacente de este personaje en la primera capilla de la nave en el lado de la epístola.

En las dos primeras décadas del siglo XVI se fundan varias casas de dominicos, tanto en su rama masculina como femenina, en la provincia y en la

<sup>22</sup> LÓPEZ, M.: *op. cit.*, págs. 334- 335.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 334.

<sup>24</sup> ZARCO CUEVAS, J.: *Relación de pueblos del Obispado de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1.983, (1.927 1ª ed.), pág. 216.



misma ciudad de Cuenca. El más antiguo es el de dominicas de Belmonte, fundado en 1.499, aunque Mateo López dice que fue fundado en La Alberca por don Juan Manuel en el siglo XIV, y que 1.499 es la fecha en que las monjas se trasladan a Belmonte cuando les cede su antiguo palacio don Diego López Pacheco<sup>25</sup>. Actualmente se está restaurando y la arquitectura es del siglo XVI.

En 1.504 se funda el de Carboneras de Guadazaón por Andrés de Cabrera y Beatriz de Bobadilla, primeros Marqueses de Moya. Está situado extramuros en la misma carretera de Cuenca a Teruel, es de una nave y cabecera recta que no sobresale en planta, el interior fue reformado en el siglo XVIII, pero mantiene algunas bóvedas de crucería de la obra primitiva. La portada es tardogótica, y está formada por un arco conopial que cobija dos escarzanos y otro de medio punto con arquivoltas que descansan en delgadas columnillas, entre éstas hay una decoración muy naturalista con motivos vegetales y animales.

En Cuenca se funda en 1.526 el de San Pablo en la Hoz del Huécar por el canónigo de la catedral Juan del Pozo, y aunque es de una cronología muy tardía se realiza con criterios totalmente góticos. La iglesia responde al mismo esquema que la del convento anterior y sus arquitectos fueron Juan y Pedro Alviz<sup>26</sup>, en el siglo XVIII se le hizo una nueva portada que reemplazó a la tardogótica anterior, pero la conocemos por una de las vistas que hizo Roger Van de Wyngaerde en 1.565, y que ya hemos citado anteriormente a propósito del convento de La Merced, es muy similar a la de Carboneras.

### Orden de San Agustín

La Orden de San Agustín tiene dos estadios en su historia, la institución monástica de San Agustín en el siglo V y su transformación en orden mendicante al estilo moderno en 1.256.

El primer lugar de la provincia donde fundan casa es en Castillo de Garcimuñoz y la primera referencia documental es de 1.326, los fundadores fueron don Juan Manuel de Lara y su mujer doña Costanza<sup>27</sup>. Hasta hace pocos años no se tenía noticia del lugar en que había estado emplazado ni de la existencia de restos, pero en una casa particular al final de la calle Corredera surgieron éstos bajo un palomar en el patio de la vivienda. Lo que allí se encontró es un ábside poligonal de tres lados y dos tramos rectos que forman el presbiterio o capilla mayor, en el cuerpo inferior de los tres segmentos que forman el ábside se abren tres arcos ojivales ciegos rematados por gabletes decorados con tracería gótica, y que apoyan sobre dos colum-

<sup>25</sup> LÓPEZ, M.: *op. cit.*, pág. 339.

<sup>26</sup> ROKISKI LÁZARO, M<sup>a</sup>. L.: *Arquitecturas de Cuenca*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1.995, Tomo II, págs. 119- 130.

<sup>27</sup> VIÑAS ROMÁN, T.: *Agustinos en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1.998, págs. 47 y 48.

nillas muy delgadas con capiteles con ornamentación de hojas, en el intradós de los vanos hay restos de haber tenido decoración de cairel. Sin lugar a dudas, son arcosolios por la ubicación y disposición que tienen en los muros inferiores, no pudiendo haber tenido otra función que la funeraria y haber sido diseñados para cobijar sarcófagos, seguramente de algunos miembros de la familia fundadora. En la parte superior hay un segundo orden de huecos o ventanas que debieron ser también ojivales como es normal en este tipo de cabeceras.

Por el exterior una de las ventanas conserva fragmentos de una cinta con decoración de puntas de diamante, motivo ornamental muy frecuente en la arquitectura desde el románico hasta el siglo XIV, pues en la centuria siguiente su uso es infrecuente aunque no insólito.

En cuanto a la cubierta debió ser de crucería por los plintos que hay en los ángulos del polígono, en los que descansan columnas de las que arrancan tres nervios, hoy seccionados que formarían una bóveda de crucería con un diseño más o menos complicado.

Adosado al flanco recto del lado sur hay un pequeño recinto con fragmentos de una bóveda de crucería, y en el mismo lugar en el lado opuesto hay indicios de haber habido una estancia parecida, puede tratarse de dos capillas adosadas a la cabecera. De hecho en las Relaciones Topográficas de Felipe II se dice:

*“..... Hay en el claustro de dicho monesterio capillas principales, e que denotan grandisima antigüedad, especialmente hay dos: la una que fundaron los Castillos, tesoreros del rey don Juan II, y la otra de los Bailetes, criados de los reyes de Aragón; y en la una y en la otra hay entierros y bulas e armas de su antigüedad”<sup>28</sup>.*

Estos dos espacios se comunican con la cabecera por dos puertas hoy cegadas, y sin ningún tipo de decoración, sobre ellas había dos escudos de los que solamente queda in-situ el meridional. Este parece de un obispo, aunque falta el capelo, pero quedan huellas en la parte superior de haberlo tenido. Las demás figuras son un corazón ardiente atravesado por dos flechas en lugar de una, como suele ser el emblema de la Orden de San Agustín, una mano alada que es el símbolo de la familia fundadora y una calavera que puede ser una alusión al carácter funerario de la capilla.

Para concluir hay que señalar la importancia de estas ruinas para el estudio de la arquitectura bajomedieval conquense, ante la escasez de restos arquitectónicos de los siglos XIV y XV.

También hubo en Castillo de Garcimuñoz un monasterio femenino de esta orden, fundado por Catalina López en 1.430, y que tuvo que ser reedificado en 1.500 por el mal estado en que se encontraba<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> ZARCO CUEVAS, J.: *op. cit.*, págs. 229- 239.



Para terminar, es evidente que, como hemos visto, las órdenes religiosas hacen su aparición en Cuenca en un momento muy tardío y su presencia se irá acrecentando muy lentamente. Será a partir de los años finales del siglo XV y primeras décadas del XVI cuando empiece a haber un mayor número de fundaciones.

El estudio de esta arquitectura es difícil por no decir imposible, pues la mayoría de estos cenobios se reedificaron en siglos posteriores, sobre todo en el XVII, otros con la Desamortización de Méndizabal en 1.835 pasaron a manos privadas y a tener otros usos, sobre todo agrícolas e industriales, y otros desaparecieron por el ensanche de la ciudad, como es el caso de San Francisco y La Trinidad en Cuenca.





## LAS BIBLIAS DE RIPOLL Y RODES: UN CORPUS DE LA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA ALTO-MEDIEVAL (PB1998-1212) \*

CARLES MANCHO,  
MILAGROS GUARDIA,  
MANUEL CASTIÑERIRAS,  
INMACULADA LORÉS  
Y JORDI CAMPS  
*Universitat de Barcelona*

A lo largo de nuestra formación como historiadores del Arte, y por lejos que nos quede ya el arte medieval, los manuscritos lat. 5729 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, conocido actualmente como Biblia de Ripoll, y lat. 6 de la Bibliothèque Nationale de France, conocido como Biblia de Rodes, han aparecido en un momento u otro como Segismundos a los que obligadamente debíamos prestar –breve– atención. Siempre desde la vertiente artística, nos hallamos, pues, ante dos de las obras más citadas a la par que desconocidas.

No vamos a demorarnos en presentaciones innecesarias. En esta comunicación, de carácter eminentemente informativo, nos limitaremos a recordar que, seguramente, ambos códices son los dos ejemplos más excepcionales del empeño y promoción artística y cultural que se manifestó en el monasterio de Ripoll durante la época en que fue gobernado por el abad Oliba, a lo largo del siglo XI. Ambas obras, continuadas con éxito desigual tras la muerte de Oliba, se fundamentan en una amplia red de contactos e intercambios por él establecidos, o aumentados, con los principales centros artísticos de su momento. Este pilar, básico para la comprensión de la época de Oliba, sin duda apoya también en los múltiples materiales que a lo largo de las centurias novena y décima habían ido sedimentando en la biblioteca del cenobio. La complejidad de ambas recensiones bíblicas es excepcional en el contexto del arte altomedieval europeo. Sin los dos puntos de apoyo difícilmente podemos explicar y digerir ambas *bibliothecas*.

---

\* Esta presentación se debe a Milagros Guardia, Jordi Camps, Manuel Castiñeiras, Sonia Fernández, Immaculada Lorés y Carles Mancho miembros del grupo de investigación financiado con el proyecto PB1998-1212.

En el caso que nos ocupa, el problema de llegar a aprehender tal ingente cantidad de información –nos referimos, por supuesto, a la iconografía– se complica por lo poco que sabemos de las fuentes de donde surge esa información. Sumémosle a esto el hecho de que aún se discute sobre cuestiones cronológicas de la ilustración respecto al texto, o el que nadie haya hecho, aún, un análisis formal completo. El resultado es que en la actualidad los únicos estudios monográficos y de un cierto rigor siguen siendo los de Pijoan –“Les miniatures de l’Octateuch a les Bibles romàniques catalanes”– publicado en 1912 en el *Anuari del Institut d’Estudis Catalans*, y Neuss –*Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*– del 1922. El resto, y la bibliografía es descomunal, son o estudios puntuales sobre tal o cual aspecto, o simples alusiones.

Hasta el momento actual se ha ido eludiendo el problema como se ha podido. Hay que ser conscientes de que, sin duda, estamos ante un verdadero problema. Sin que pretendamos convertir la Biblia en la piedra filosofal, mucho de lo que sucede en Cataluña antes y después de su realización mantiene vinculaciones con su ejecución, pero sobre todo con la posibilidad de su ejecución.

Tras una primera subvención en el año 1995 que sirvió para estudiar la iconografía del Libro de Daniel, de manera general, y para probar la viabilidad del trabajo en equipo, se vio que ésta era la herramienta para afrontar el reto de las Biblias. El equipo actual está dirigido por la Dra. Milagros Guardia (U. de Barcelona) e integrado por el Dr. Manuel Castiñeiras (U. de Santiago), la Dra. Inmaculada Lorés (U. de Lleida), el Sr. Jordi Camps (MNAC), la Sra. Sonia Fernández (U. de Santiago) y el profesor Carles Mancho (U. de Barcelona). Del núcleo inicial debemos lamentar, profundamente, la desaparición de M. E. Ibarburu quien tan bien conocía el *scriptorium* de Ripoll.

Afrontar el estudio de las Biblias es complejo. El primer trabajo realizado, y no por obvio menos importante, ha sido el análisis *in situ* de los manuscritos así como la recopilación de la abundante bibliografía. El primer aspecto, aún siendo imprescindible, es poco cuantificable; el segundo nos sitúa cerca de las cuatrocientas referencias bibliográficas que citan, opinan o se extienden a propósito de cualquier tema relativo directamente a ambas obras. El mérito principal de este esfuerzo se debe a I. Lorés. Esta *collecta* bibliográfica verá la luz próximamente en compañía del estudio codicológico realizado por A. M. Mundó sobre las Biblias en la colección *Studi e Testi* de la Biblioteca Apostólica Vaticana. La inminente aparición de esta obra supondrá, por el carácter de la misma, una buena herramienta de trabajo. Nacida por iniciativa del rector de Santa Maria de Ripoll, Sr. Ramón Tuneu (†), en ella se reproducen a manera de facsímil los folios de la Biblia de Ripoll: la comunidad científica tendrá acceso, por primera vez, a la ilustración completa del manuscrito. Respecto a la bibliografía, prácticamente no hay sorpresas. A las obras citadas de Pijoan y Neuss, cabe añadir algunos trabajos de Klein –sobre los orígenes y génesis de ambos manuscritos–, de Ibarburu y Castiñeiras –sobre el conjunto de la producción ripollesa y obras afines–, así como los



estudios codicológicos de Mundó y de Díaz y Díaz sobre el ambiente cultural del monasterio. Por otro lado, I. Lorés publicará en su próxima monografía sobre el monasterio de Rodes (*El monestir de Sant Pere de Rodes*, Lleida, Ed. UDL-Universitat Catalana, 2002) algunas de las observaciones iconográficas y formales realizadas en su periplo bibliográfico en París y el Vaticano.

Una vez realizadas las observaciones directas y recopilada la bibliografía, y dadas las múltiples facetas que nos ofrecen ambos manuscritos, también el enfoque debía ser múltiple. Abordar el análisis de la rica acumulación de modelos y tradiciones antiguas que en ellos se recoge, y que en muchos casos constituyen verdaderos *hapax* en el contexto europeo, no es labor que pueda ser resuelta en tiempo breve ni de manera sencilla. Durante los trabajos preparatorios en que ha consistido el primer proyecto subvencionado hemos constatado que la complejidad es muy superior a la esperada. Si estamos, como parece, ante un resumen o *summa* de tradiciones y modelos europeos anteriores, hay que detectar los elementos directores que particularizan ambos manuscritos bien partiendo de ellos hacia otras obras, bien llegando a ellos desde otras obras y no necesariamente desde el mundo de la miniatura. La estrategia del equipo para abordar esta aproximación múltiple ha consistido y consistirá en el análisis simultáneo de temas que surgiendo de las biblias nos llevan fuera de ellas y, lo contrario, mediante temas externos que nos conducen a las Biblias. En paralelo, y como es lógico, se ha analizado el contexto cultural que propicia la consolidación de Ripoll como centro de referencia. Todo ello se concreta en tres temas marco como son: el ciclo del Génesis, el elemento decorativo y las Biblias en relación a la pintura y la escultura.

Respecto a los temas definidos desde las propias Biblias, y por lo que al Génesis se refiere, se está trabajando en el estudio de los frontispicios de ambas Biblias por parte de M. Castiñeiras. El fruto más reciente es el artículo "From Chaos to Cosmos: the Creation Iconography in the Catalan Romanesque Bibles" presentado en el 30th Congress of History of Art (Londres) y que verá la luz próximamente en la revista *Arte Medievale*, centrado en aspectos entorno a la erudición de determinadas imágenes presentes en estos frontispicios como la cuestión del primer día de la creación. I. Lorés, por su parte, y enlazando con sus estudios sobre la escultura de los claustros catalanes prepara un trabajo centrado en las figuras de Adán y Eva. Por otra parte, M. Guardia y M. Castiñeiras, han iniciado el estudio conjunto de los temas arquitectónicos en ambos manuscritos, temas que pueden aportar numerosas informaciones en cuanto a modelos, fases de ejecución y vínculos con otras obras.

Por lo que al estudio de los temas, en principio, ajenos o exteriores a ambos manuscritos pero que permiten precisiones a propósito de ellos, M. Guardia, ya ha publicado un primer análisis sobre las escenas de juglaría. Este primer estudio, "Ioculatores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí", publicado en la revista *Locus Amoenus* (1998-1999) nos permite explicar algunas particularidades a propósito de las escenas del Libro



de Daniel en la Biblia de Ripoll. De igual manera, M. Guardia presenta en breve el artículo “Gerusalemme in Catalonia prima delle Crociate”, en el Congreso Internacional que tendrá lugar en la ciudad de Bari a fines del 2002. En este trabajo, y desde un enfoque exterior, en principio, a las Biblias, se llegan a precisar aspectos diversos sobre la imagen de Jerusalén en la ilustración de ambos manuscritos. De su parte, C. Mancho desde el estudio de la pintura mural ha llegado a precisiones notables sobre el trabajo de alguno de los ilustradores, de una parte, y sobre la presencia de determinados modelos en la biblioteca de Ripoll, de otra. Respecto al primer aspecto, su aportación en este congreso “Miniaturas en las paredes. La pintura mural en Sant Pere de Rodes y su *scriptorium*”, así como sus dos trabajos publicados en el *Congrés Internacional Gerbert d’Orlhac*, celebrado en Vic en 2000 –“Les pintures del claustre inferior de Sant Pere de Rodes: la crucifixió– y, próximamente, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXXIV, 2003 –“La peinture au cloître: l’exemple de Sant Pere de Rodes”– nos permiten aventurar con ciertas garantías la presencia de ilustradores en el *scriptorium* de Rodes que conocen las fuentes ripollesas y gerundenses y se atreven, también, con la decoración mural del claustro. Respecto al segundo aspecto, los análisis efectuados en su tesis doctoral a propósito del conjunto desaparecido de Campdevàrol, le permiten demostrar la relación entre esta decoración del siglo X y los frontispicios del Génesis de las Biblias de Tours a través de Ripoll.

Respecto a la contextualización de las obras, al ambiente cultural que genera o permite generar ambas biblias destacaremos solamente dos trabajos en los que el grupo de investigación ha estado profundamente implicado. De una parte, es obligado mencionar el trabajo de coordinación realizado por M. Guardia en la obra dirigida por P. de Palol: *Del Romà al Romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona, Enc. Catalana, 1999, en que destacan los trabajos de M. Castiñeiras (“Ripoll i les relacions culturals i artístiques de la Catalunya altmedieval”), A. Vidal (“La recepció dels manuscrits altmedievals hispànics”) o J. Alturo (“La cultura literària”). De otra parte, debemos hablar del comisariado de J. Camps en la importante exposición *Catalunya a l’època carolingia. Art i cultura abans del romànic (segles IX i X)*, en cuyo catálogo destacan los artículos de M. Guardia (“Funcions i usos de les imatges en la ‘Catalunya’ carolingia”), I. Lóres (“Els promotors en l’art català del segle X”) i de S. Vidal (“Les arts de l’objecte a Catalunya de la fi del regne visigot al romànic (segles VIII-X)”<sup>1</sup>).

Como se podrá comprobar a lo largo de las distintas aportaciones hemos iniciado un trabajo de deconstrucción, incidiendo en algunos de los puntos críticos que se han ido detectando en las Biblias a lo largo del tiempo. Las previsiones de continuidad del proyecto nos permiten plantear nue-

<sup>1</sup>. Todo este material, alguno ya publicado, otro todavía inédito, así como los progresos del Equipo de Investigación, podrá ser consultado, en breve, a través de la página Web



vamente tres temas marco a partir de los cuales estructurar la investigación: retomar y replantear la relación entre los frontispicios del Génesis y las portaladas de Ripoll y Rodas, es decir, las Biblias como base iconográfica de una parte de la producción escultórica; la revisión de las visiones teofánicas en los libros proféticos de las Biblias en relación a lo conservado en la pintura mural; finalmente, el análisis de los esquemas compositivos y de las figuras, su reiteración y polivalencia, con el fin de restituir los probables libros de modelos en uso en los *scriptoria* altomedievales.

Todo esto puede ser estudiado en las Biblias ripollesas, y mucho más. El trabajo debe partir de constatar la imposibilidad de abarcarlo todo. Sólo de esta manera llegaremos, tal vez, a diseccionar completamente ambos monumentos para llenar, de una vez, el vacío que generan en la historiografía.





## ESCRITURA Y MODELO DE REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE ANTONIONI

ANA MELENDO CRUZ

*Universidad de Córdoba*

### Introducción

Pensar históricamente la emergencia, a partir de los años cuarenta, de toda una serie de escrituras filmicas -la de Antonioni, entre ellas- radicalmente divergentes del sistema de representación clásico de Hollywood, es una tarea que exige una revisión en profundidad de las categorías tradicionales de la historiografía cinematográfica.

Para ello ha sido necesario aclarar el equívoco planteado por la noción de lenguaje cinematográfico que llevó a los historiadores clásicos -Sadoul, Jacobs, ...- a identificarlo con el canon del relato filmico de Hollywood, erigido a su vez en el desenlace inevitable de una historia del cine concebida al modo teleológico.

El análisis textual de los filmes clásicos Hollywoodienses ha permitido reconocer en ellos la presencia de un modelo de representación sólido y sofisticado, pero en ningún caso único ni superior a cualquier otro. Se hace imposible, por tanto, cualquier enfoque autárquico de la historia del cine. Ningún modelo de representación es esencial por la sencilla razón de que no hay tales esencias del cinematógrafo. Y es que el film, cada film, es un espacio donde el lenguaje trabaja conformando una escritura -Barthes, Kristeva, Lacan... - que es huella de mil conexiones y de mil violencias con respecto a un intertexto definido por la totalidad de los universos culturales que lo arrojan. De ahí la necesidad de analizar los conceptos y los esquemas aparentemente obvios de los que se ha alimentado la antigua historiografía filmica. Es preciso estudiar aquellos grandes ámbitos textuales que hasta hoy han sido pensados de manera mecánica como meros precedentes o consecuentes, más o menos defectuosos, de ese canon clásico identificado como la apoteosis del lenguaje cinematográfico.

La revisión de uno de estos ámbitos textuales, el cine de Antonioni, es el objetivo de nuestro trabajo.



1. Gente del Po (1943).

### Antonioni: una nueva vía a la modernidad cinematográfica

Antonioni inicia su formación cinematográfica vinculado al movimiento denominado *Neorrealismo Italiano*, que se desarrolla en la Italia de la posguerra, (1945), de la mano de cineastas como Rossellini y De Sica, considerados por el propio Antonioni como los narradores de una época donde la relación entre el individuo y la sociedad era la única cosa que contaba.

Su primera experiencia neorrealista se traduce en algunos documentales, entre los que destaca "*Gente del Po*" de 1943 [1], donde se nos muestran imágenes durísimas de la vida de las gentes que vivían en la desembocadura de este río.

Sin embargo, en ningún caso, su obra de plenitud puede ser considerada neorrealista. Antonioni siente la necesidad de superar la realidad mostrada por el neorrealismo para crear una realidad propia. Le parece más interesante, después de que el cine italiano hubiera analizado a los personajes en sus relaciones con la sociedad, dirigir el neorrealismo al interior de los individuos. Es lo que los críticos franceses han definido como "neorrealismo interior"<sup>1</sup>. Así, en su primer largometraje, "*Crónica de un amor*" de (1950), Antonioni rompe ya con los modelos de representación canónicos, abriendo nuevas vías a la modernidad cinematográfica.

El cineasta es consciente del agotamiento de una forma histórica de hacer cine, y así lo ha señalado en numerosos escritos:

*"Las películas que veo me producen casi siempre una sensación de insatisfacción. Siento —como tantos otros— que el cine debe cambiar, y busco fatigosamente el camino justo"*<sup>2</sup>.



2. Crónica de un amor (1950).

Pensado en relación al modelo de Hollywood, el film antonioniano ha sido caracterizado únicamente en base a las rupturas que, mediante sus famosos campos vacíos, ha introducido en el predominio de la acción. Sin embargo, este cine, como tantos otros, especialmente europeos, de los años cincuenta, no puede ser concebido mecánicamente como una simple deconstrucción del modelo clásico americano, sino que debe ser analizado a partir del análisis textual. Cada una de sus películas se caracteriza por la búsqueda de un estilo y de un lenguaje personal y formal muy alejado de los textos convencionales.

### **Campo y fuera de campo en “Crónica de un amor”**

Una de las cuestiones que ya hemos señalado brevemente es el hastío del cineasta con respecto a los modelos de representación del cine tradicional americano, llegando incluso a afirmar a propósito de su film “Crónica de un amor” que “sólo quería romper con cierta *sintaxis que sentía ya superada y cansina. El juego entre campo y contracampo, para entendernos, hacía tiempo que se me había hecho insoportable*”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> En ANTONIONI, M.: *Para mí hacer una película es vivir*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, págs. 57 y 211.

<sup>2</sup> Recogido en el prólogo de ANTONIONI, M.: *op. cit.*, pág. 16.

<sup>3</sup> Así es señalado por el cineasta en una entrevista realizada por Michele Gandin. *Ídem*.



3. Crónica de un amor (1950).

Este film refleja algunos de los problemas espirituales y morales propios de la alta burguesía milanesa, alejándose así de los temas característicos del movimiento cinematográfico que le precede<sup>4</sup>. Pero sobre todo, comenzamos a distinguir en él un cambio radical en el uso de los recursos cinematográficos utilizados, luego perfeccionados por el cineasta a lo largo de toda su filmografía. Pongamos como ejemplo la forma en que en su cine se interrelaciona el campo y el fuera de campo.

*“Todo plano define un campo, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre”*<sup>5</sup>. Y según Deleuze *“El encuadre se presenta como los límites del campo, es decir, como la determinación de un sistema cerrado o relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen”*<sup>6</sup>.

Atendiendo a la afirmación anterior, el “fuera de campo” podríamos definirlo como el espacio imaginario que permanece fuera de los límites del encuadre y que no se encuentra presente en la presente imagen.

---

<sup>4</sup> “El cuidado con el que usted trata la época no es el de un historiador, un político o un moralista, sino más bien el de un utopista que procura percibir el mundo nuevo en unos puntos precisos, porque tiene ganas de ese mundo y ya quiere formar parte de él. La vigilancia del artista, que es la suya, es una vigilancia amorosa, una vigilancia del deseo”. En “Querido Antonioni...”: BARTHES, R.: *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001, pág. 178.

<sup>5</sup> CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid. Ed. Cátedra., 2000, pág. 99.

<sup>6</sup> Recogido en CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto fílmico*, pág. 99.



4. Crónica de un amor (1950).

Desde el comienzo del cine narrativo, estos dos espacios, el campo y el fuera de campo, han estado íntimamente relacionados. Los personajes entran en el encuadre desde algún lugar y cuando salen de éste se marchan a otra zona. Pero la relación entre estos dos espacios varía dependiendo del contexto histórico.

En el modelo clásico de Hollywood estos dos espacios se articulan en base a la narratividad, que en definitiva es la que impera en este modelo cinematográfico. Es decir, *“el cine de Hollywood elige subordinar el espacio. El estilo clásico convierte el espacio puramente gráfico de la imagen filmica en un vehículo para la narración”*<sup>7</sup>. En el cine de Antonioni, la relación entre el campo y el fuera de campo no necesariamente encuentra esta justificación. Así, el cineasta introduce algunos planos no necesarios desde el punto de vista narrativo, que, formal y visualmente, convierten su cine en un modelo de representación diferente.

En una de las secuencias de *“Crónica de un amor”*, un encadenado da paso a un plano donde se hace inminente la presencia de dos individuos [2]. Uno de ellos, más joven, lanza una pelota de tenis hacia una pared de ladrillo. Un hombre de avanzada edad aparece de espaldas al espectador y de cara hacia esa misma pared a la que el joven lanza la pelota. El encuadre permanece, el anciano toma la palabra y se gira. La cámara lo recoge en un plano medio y lo sigue en un movimiento que panoramiza hacia la derecha. En este nuevo plano se reú-

<sup>7</sup> BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 55.



5. Casablanca (1942).

nen el viejo y otro personaje de la película. Se trata del detective que realiza la investigación en la historia que nos ocupa. De esta forma el joven que anteriormente se encontraba dentro del campo, ahora permanece fuera de él. Pero hay dos elementos que siguen uniendo ambos espacios: la voz del joven, que también va dirigida a este tercer hombre que ha aparecido en escena, y la pelota de tenis que sigue rebotando en la pared y que aparece y desaparece del campo como único elemento dinámico del mismo [3].

Como vemos, un elemento proveniente del fuera de campo entre y sale del campo sin que esto altere en medida alguna el desarrollo de la historia, y sin embargo, estos dos espacios quedan unidos así visualmente.

Un nuevo encadenado da paso a la siguiente secuencia. Ubicada en una calle, la cámara acompaña en panorámica al detective hasta que éste entrando en un edificio, sale de cuadro. Entonces, aparece un campo vacío, sin personajes; la calle, mediante el uso de la perspectiva lineal, se pierde en el infinito.

Un corte da paso a lo que sigue, el interior del edificio, donde la cámara permanece estática al pie de la escalera. El detective aparece entonces por la parte inferior del encuadre y asciende por la misma. El encuadre permanece y el corte tarda en llegar. Finalmente el detective llama a la puerta y se produce la consecuente apertura de la misma. La cámara se sitúa en el interior de la habitación, y lleva consigo la llegada del corte. Comienza ahora un baile entre ésta y el movimiento de los personajes. Así lo define Noël Burch cuando dice que *"Antonioni ha compuesto, entre sus personajes que hablan y su cámara que les mira hablar, un tipo de relación que no sabríamos calificar"*



6. Casablanca (1942).

*de otra manera que con la palabra ballet*"<sup>8</sup>.

El movimiento de éstos justificará el de la cámara, así ésta no se hará notar.

Bordwell afirma que *"los planos de seguimiento pueden llegar a ser bastante complicados"*, y que *"Crónica de un amor contiene muchas escenas en las que están presentes varios personajes. Por lo general, la cámara sigue a una figura que se mueve para encontrarse con otra, luego sigue el movimiento del segundo personaje hasta otro lugar donde se encuentra con algún otro, luego sigue el movimiento del tercer personaje y así sucesivamente"*<sup>9</sup>.

Se produce así un juego entre ambas partes. Un juego en el que tiene lugar casi una persecución por parte de la cámara que sigue incesantemente a los personajes que desarrollan la acción. Se inicia ahora un diálogo entre los dos personajes que no se articula en base al corte y al campo contra-campo. A veces aparecen los dos individuos dentro del encuadre y otras veces la cámara acompaña a uno y deja al otro en el espacio fuera de campo. Nuevamente, la conexión entre estos dos espacios se realizará de forma "poco ortodoxa" desde el punto de vista del modelo clásico. Esta unión se ve favorecida por un elemento que se convierte en protagonista de la secuencia. Éste no es otro que las propias sombras provenientes del fuera de campo.

El personaje que ha quedado dentro del campo lleva su mirada

<sup>8</sup> BURCH, N.: *Praxis del cine*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985, pág. 83.

<sup>9</sup> BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, pág. 224.

hacia el fuera de campo, y éste se hace presente gracias a la sombra del detective que ha quedado fuera y que en estos momentos toma la palabra [4].

El personaje que se encuentra en el campo es acompañado ahora por la cámara, hasta que los dos hombres se reúnen en un nuevo encuadre y vuelven a aparecer en el campo. Así, se juega con tres variantes: el movimiento de los personajes, las sombras de estos mismos personajes, y la palabra. Sin embargo, una de estas tres variantes, la sombra, funciona de forma muy diferente en el cine clásico de Hollywood, así es señalado en la película *"Casablanca"*, dirigida en 1942 por el cineasta Michael Curtiz, perteneciente a este modelo cinematográfico.

Ilsa, la protagonista del film, es mostrada en un plano cercano dirigiendo una mirada discreta hacia el fuera de campo, de esta forma avisa a Laszlo, su marido, de un peligro próximo<sup>10</sup>. Este peligro es visualizado en el campo a través de la sombra de un personaje que se proyecta en la pared y que proviene del fuera de campo [5]. Sin embargo, esta secuencia, al contrario de lo que sucedía en la analizada anteriormente, sí se estructura en base al corte. Así, tras el plano anterior, un corte introduce un nuevo plano más alejado en el que aparece la pareja acompañada por otro personaje perteneciente a la resistencia francesa [6]. La sombra sigue estando presente en este nuevo plano, y ahora se hace aún más patente. De esta forma se produce un mal *raccord* con la doble visualización de la sombra. Sin embargo, con esta aparición doble, sólo se pone de manifiesto la importancia de ésta como introductora de un peligro. Es decir, la sombra se convierte aquí en un elemento significativo de la historia.

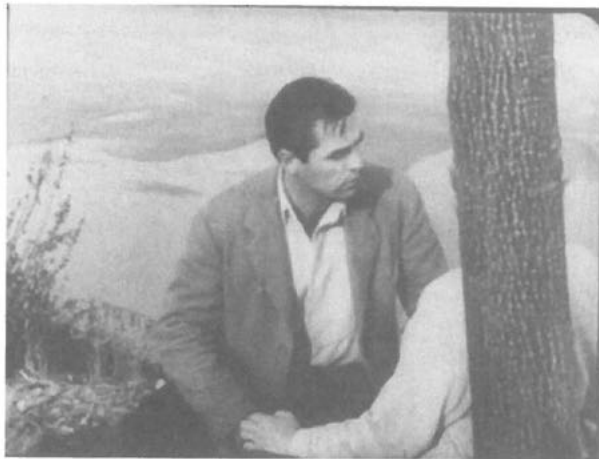
Ya hemos visto como en los dos casos el fuera de campo se hace presente en la acción a través de las sombras que se proyectan en la pared. Sin embargo, este recurso, no aparece en *"Crónica de un amor"* al servicio de la historia, mientras que en *"Casablanca"* se ve justificado a través de la misma.

### **"La forma" en el cine de Antonioni**

En un cine, el de Antonioni, donde la puesta en escena y los aspectos formales adquieren tanto o más protagonismo que la propia historia, elementos como la perspectiva o profundidad de campo, la asimetría y la disposición de los personajes en el encuadre no pueden

---

<sup>10</sup> "Una manera de definir el espacio-fuera-de-campo es mediante la mirada off... Primer plano o plano cercano de un personaje que se dirige a otro fuera de campo... A veces la mirada es tan intensa, tan esencial, que ese personaje fuera de campo toma tanta o más importancia que el personaje del encuadre y el espacio del campo". En BURCH, N.: *op. cit.*, pág. 29.



7. El grito (1957).

ser atribuidos al azar. Sin embargo, hemos de seguir insistiendo en que ninguno de ellos se subordina a la historia.

No sucede lo mismo en el modelo clásico de Hollywood, donde todos los aspectos de la película se subyugan a la narratividad como causa dominante de la misma.

Bordwell pone de manifiesto el hecho de que *“el estilo compositivo de Hollywood perpetúe algunas tradiciones muy antiguas en las artes visuales. Un ejemplo destacable es el interés de este cine por las composiciones centradas. La cinematografía clásica, por tanto, considera que la composición descentrada es tabú”*<sup>11</sup>.

En el lenguaje antonioniano sucede todo lo contrario. La asimetría predomina en un cine donde los objetos, que contribuyen a enfatizar estos aspectos, cobran en la puesta en escena tanto o más protagonismo que los propios personajes. Tomemos como ejemplo un fotograma de *“El grito”*, realizada en 1957 por el cineasta [7]. El protagonista masculino aparece en el centro del encuadre y la mujer ha sido desplazada a la derecha del mismo. La asimetría y la inestabilidad son introducidas a través de la vertical inesperada de ese tronco de árbol que hace que la composición se vea descompensada en la zona izquierda. A la vez que contribuye a que la imagen aparezca mucho más densa en la parte izquierda que en la derecha de dicho encuadre.

Con la profundidad de campo sucederá algo parecido. Mientras que *“la importancia de los planos y los volúmenes a la hora de definir la profundidad escenográfica clásica hace que la perspectiva académica-*

<sup>11</sup> BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K.: *op. cit.*, págs. 55-56.



8. La noche (1961).

ca sea más bien excepcional, y las imágenes de Hollywood rara vez exhiben el punto de fuga central, suelos rayados, cuadros, o una recepción regular de planos característica de lo que Francastel denomina *cubo del Quattrocento*"<sup>12</sup>, en el cine de Antonioni aparecen grandes espacios en perspectiva. El cineasta utiliza los mismos elementos a los que los pintores renacentistas recurrían: grandes diagonales que confluyen en un punto de fuga, suelos en damero y ventanas abiertas para obtener la sensación de infinitud espacial. En un fotograma de "*La noche*" de 1961 [8], podemos observar a Valentina que juega en el suelo lanzando una pitillera. El suelo en damero contribuye a crear ese espacio en profundidad del que venimos hablando, que además se ve reforzado por el ligero contrapicado que ha adoptado la cámara. Este plano podría ser analizado en este aspecto a la manera de un cuadro renacentista. El autor ha colocado al fondo un paisaje abierto, dentro de un espacio cerrado para crear esa sensación de infinitud a la que anteriormente nos hemos referido. Dentro de ese paisaje hay algo que distorsiona en cierta medida este espacio, esto es, el árbol que en el centro de la composición divide el paisaje en dos y acorta el espacio en profundidad. Pero a la vez, éste nos indica, que lo que hay en esa pared de la habitación es un lienzo y que se continúa con el espacio real donde se encuentra Valentina.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 58.

<sup>13</sup> BORDWELL, D., THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico*. Barcelona. Paidós. 1995, pág. 172.



9. Crónica de un amor (1950).

Continuando con el último punto que mencionamos anteriormente, la disposición de los personajes dentro del encuadre, el cine de Antonioni nos propone situaciones tan “inusuales”, teniendo en cuenta el modelo clásico, como que éstos aparezcan y conversen de espaldas al espectador.

Para reclamar la atención del mismo sobre algún personaje concreto, en el cine se suele utilizar la “frontalidad”. Bordwell ha señalado que: *“la atención del espectador, así, normalmente pasará por alto a las figuras que están de espaldas y se fijará en las figuras en posición frontal”*<sup>13</sup>. Sin embargo en este plano de “Crónica de un amor”, [9] el detective y el viejo jardinero aparecen en primer término, conversando y de espaldas a la cámara, en un espacio donde los dos personajes junto a las vallas que se sitúan en primer término crean una especie de barrera entre el propio espectador y el paisaje infinito que se extiende en segundo término.

### En resumen

Profundizar en estos y otros aspectos formales del cine de Antonioni, así como en la formulación de un modelo antonioniano decididamente historizado, son algunos de los propósitos que nos han inducido a comenzar el estudio de un cine que sin duda, marca un punto de inflexión en la historiografía cinematográfica.





# ESTUDIO SOBRE EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA FAMILIA NOBLE CATALANA SAUDÍN (1628-1814)

CONXITA MOLLFULLEDA VIÑALLONGA  
*Universitat de Barcelona*

Los quince inventarios *post-mortem* que analizaremos a continuación corresponden al fondo Saudín, depositados por los marqueses de Saudín desde 1935 hasta 1958 en la Biblioteca de Catalunya. La cronología de los mismos abarca desde el inventario de Lluís Puig de 1628 hasta el inventario de Francesc Sans i de Sala del 1814<sup>1</sup>. El fondo Saudín lleva el nombre de sus donantes finales pero, los núcleos familiares más importantes que configuran este archivo son los linajes Sans y Sala, seguidos de los Mont-rodón, de los Alemany y de los Barutell.

Nuestro propósito es desvelar tanto la sensibilidad artística de sus poseedores, como intentar observar las pautas de funcionamiento del mercado artístico y de la consiguiente recepción social.

Como pioneros en este campo hemos de citar a los investigadores del mercado artístico holandés: John Michael Montias, junto con sus seguidores Hans J. Van Miegroet y Neil de Marchi y los americanos Marcus B. Burke y Peter Cherry con sus valiosas aportaciones sobre inventarios de coleccionistas españoles en Madrid. En nuestro país, destacan entre otros, Miguel Morán, Javier Portús, María de los Santos García Felguera, Marià Carbonell e Immaculada Socías.

## **Análisis de los documentos inventariales**

El origen de la estirpe Saudín está formado por mercaderes y terratenientes que, a partir de los siglos XVI y XVII y gracias a la política matrimonial seguida por los Sans y los Sala, lograron mantener y mejorar el poder familiar.

---

<sup>1</sup> Véase tabla 1, pág.11.

La posición social de los Saudín, la encontramos reflejada en los inventarios *post-mortem* tanto en la posesión de objetos artísticos, como en la gran cantidad de joyas, vajillas y cubertería de materiales preciosos. Destacable es el inventario de Francesc Oller con un total de 123 cuadros<sup>2</sup>, pero en los restantes inventarios afloran un número más bien escaso de pinturas.

Aunque es precipitado sacar conclusiones debido al reducido número de inventarios analizados, sorprende que esta familia perteneciente a la nobleza catalana, disponga de tan pocas pinturas. Este resultado contrasta con la extensa costumbre en la España de la época de «*visitar la casa*», donde, el mostrar pinturas era un indicador claro de la posición social. Este fenómeno, tal como nos indica Morán Turina, no sólo afectaba a las familias oligárquicas sino también a las clases más populares que pretendían emularlas<sup>3</sup>, reflejándose también este comportamiento en la literatura tal como ha estudiado Javier Portús<sup>4</sup>.

Como es preceptivo en este tipo de inventarios, el tipo de información que nos facilitan es: el estado de conservación, la técnica -no siempre descrita- y el emplazamiento de los objetos.

En cuanto al estado de conservación de las pinturas, se sigue la práctica habitual con el uso de epítetos como «*usat*», «*molt usat*», «*vell*», «*molt vell*» (usado, muy usado, viejo, muy viejo) para hablar del estado de un cuadro, «*bo*» o «*dolents*» (bueno o malo) para la calidad, calificativos que nos remiten al juicio de valor. En ocasiones se indica la técnica (temple, óleo) y solo esporádicamente la superficie (tabla de madera o tela). Por otra parte y en cuanto a la descripción del objeto artístico, no debemos olvidar la relatividad de criterio aplicado por el notario o su escribiente.

El emplazamiento de los objetos es otra de las informaciones valiosas que nos facilitan los inventarios. Éstos se concentran principalmente en el estudio y en la sala de la casa, en una proporción de siete a tres a favor de la primera estancia. En nuestro análisis, los casos más evidentes son los inventarios de Francesc Oller de 1655<sup>5</sup> con 84 de sus 123 cuadros localizados en su estudio y el inventario de Miquel de Mont-rodón de 1672<sup>6</sup> con 37 de sus 46 pinturas concentradas en la misma estancia, fenómeno también observado por Marià Carbonell<sup>7</sup>, hecho que no tiene nada de extraño, pues el estudio y

<sup>2</sup> Véase tabla 1.

<sup>3</sup> MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Humanes (Madrid), Ed. Istmo, 1997, págs. 96 y ss.

<sup>4</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía de la España del Siglo de Oro* (Tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 1991, en MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *op. cit.*

<sup>5</sup> Inventari de l'heretat i béns de Francesc Oller, 1655. (16 f), BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. 8° 7.4.

<sup>6</sup> Inventari dels béns de Miquel de Mont-rodón, 1672. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. 8° 178-II-19.

<sup>7</sup> CARBONELL i BUADES, Marià: «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins». En

la sala son los espacios de recepción de visitantes, por tanto, el lugar donde ha de notarse el ‘*estatus*’ social del linaje familiar.

Otras informaciones valiosísimas, pero que la gran mayoría de inventarios no nos proporcionan, son las referentes a las autorías, cronología, valor y procedencia de los objetos artísticos. Aunque en nuestro estudio, tal como es habitual, no aparezca el nombre de los artistas, este anonimato nos permite especular y suponer que se trataba de autores desconocidos o quizá pinturas fruto de una producción hecha “à la douzaine”, serializada. Esta práctica, documentada por Socías en su artículo sobre el comercio artístico catalán parece ser que era moneda de uso corriente en la Cataluña del siglo XVII<sup>8</sup>. Actualmente hablamos de originales y de copias como de categorías epistemológicas muy distintas, pero éste no es el caso en la cronología que abarca nuestro estudio. De todas maneras, no podemos olvidar que la práctica de la “copia”, es un hecho sobradamente documentado en la historia del arte. Desde los aprendices de pintor que deben pasar por un periodo de copia para ejercitarse en su destreza, a aquellos artistas que copian las obras de sus maestros preferidos intentando emularlos y dilucidar el porqué de su ciencia, sin olvidar la copia a partir del grabado de reproducción<sup>9</sup> y cómo no, las reproducciones a partir de las ya descritas prácticas serializadas.

Esta práctica comercial no es exclusiva de Cataluña, realizándose tanto en el resto de la Península<sup>10</sup> como más allá de nuestras fronteras. Por ejemplo, nos consta que en el siglo XVII, muchos talleres holandeses optan de manera deliberada por la producción serializada de cuadros aprovechando el momento de alta demanda de producción pictórica. En ese mercado por un lado tendremos las “copias” de taller a partir de un original reconocido<sup>11</sup> y por otro las prácticas argumentadas por Miegroet de que negociantes como Van Immerseel o Piccard en París percibían los cuadros originales como producto “*principal*”, como un activo para producir rentas, entrando con ello dentro de una categoría económica en la que el cuadro original pasa a ser el

---

*Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, nº 13, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 1995, pág. 140.

<sup>8</sup> SOCÍAS BATET, Immaculada: “El món del comerç artístic a Catalunya al segle XVII: Els contractes entre els pintors Joan Arnau Moret i Josep Vives amb el negociant Pere Miquel Pomar”, *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, nº 18, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 2000, pág. 274.

<sup>9</sup> A destacar la importante presencia de cuadernos de grabado en los inventarios de artistas españoles de la época. Por otra parte e intentando explicar el desconocimiento de la pintura española allende nuestras fronteras, el tratadista Jusepe Martínez en su obra *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. 1988, pág. 255, manifiesta por ejemplo que la percepción italiana de la ineptitud de los artistas españoles proviene de la ausencia de grabados de reproducción de sus pinturas.

<sup>10</sup> MORÁN TURINA, Miguel y PORTÚS PÉREZ, Javier: *op. cit.*, pág. 114.

<sup>11</sup> Miegroet da el ejemplo de cuadros de Jan Brueghel II, nieto de Pieter Brueghel, el viejo, el cual se dedicó a explotar la reputación que le daba su nombre, imitando las producciones de su padre, Jan Brueghel I (de Velours) en obras florales, alegóricas y representaciones de los cuatro elementos. MAR-CHI, Neil de y MIEGROET, Hans J. Van: “Art, value and Market Practices in the Netherlands in the 17<sup>th</sup> Century”, en *The Art Bulletin*, Volume LXXVI, n. 3, September 1994, pág. 456.

capital de una inversión, que ha de ser mantenido e incrementado. Esta inversión tiene su rentabilidad en las denominadas “*copia-fantasma*”, esto es, en la producción y venta de cuadros originales copiados a partir de originales “inexistentes” en el mercado ya que éstos están guardados en el almacén del marchante de arte hasta que éste cree haber “*amortizado*” suficientemente su inversión<sup>12</sup>. En esta coyuntura de mercado podemos ver como serán pues los marchantes de arte, los representantes mejor informados de los gustos y preferencias de la demanda, quienes a través de sus redes comerciales dictaminarán la producción artística de la época.

En cuanto a la cronología de las pinturas que aparece en el fondo Saudín, podemos hacer dos hipótesis. La primera sería pensar en la contemporaneidad de los cuadros, -siglos XVII y XVIII-, debido a la presencia mayoritaria de pintura de temática religiosa<sup>13</sup> y porque como dice Marià Carbonell, a pesar de observar el incremento de pintura profana durante el siglo XVII «*hay dos hechos que en primera instancia no necesitan demostración, esto es, la falta de decoración pictórica en la mayoría de las casas catalanas a finales del siglo XVII y el predominio, en términos absolutos, de la iconografía religiosa*»<sup>14</sup>. La otra hipótesis sería la exacta identificación y posterior datación de los retratos de familia como el «*retrato de mi senyora la Comtessa de or esmaltat de blau*» del inventario del conde Josep Fontanella<sup>15</sup> y los retratos de efigies de los reyes Felipe III<sup>16</sup> y Carlos III<sup>17</sup>. Estas pinturas de personajes de la realeza debemos considerarlas, sin ningún género de duda, como pertenecientes al preexistente patrimonio artístico familiar, pues ambos aparecen inventariados muchos años después del reinado de ambos monarcas.

Lamentablemente, a excepción de las dos almonedas de nuestro estudio -la del conde Josep Fontanella de 1680<sup>18</sup> y el de Bonaventura Sans de 1774<sup>19</sup>-, no podemos saber el valor de los objetos artísticos inventariados. De los documentos, tan sólo podemos extraer el juicio cualitativo “*bo*” o “*molt bo*” (bueno o muy bueno) y los bajos precios pagados en la primera almoneda por la venta de de «*deu quadros paysos venuts a Baltesar Andreu*

<sup>12</sup> MIEGROET, Hans J. Van: “Identité locale et marché international: Les “negotiants culturels” entre le Pays-Bas, la France, l’Espagne et le Nouveau Monde”, en *Commerce des tableaux aux XVII et XVIII siècles*, París, Médiathèque du Musée du Louvre, 2001.

<sup>13</sup> Véase tabla 1.

<sup>14</sup> CARBONELL i BUADES, Marià. “Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins”. *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*. n° 13, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 1995, pág. 140.

<sup>15</sup> Inventari dels béns del comte Josep Fontanella, 1680. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 101.3, fol. 3r.

<sup>16</sup> Inventari dels béns de Bonaventura Sans i de Barutell, 1792. *Ibidem.*, Saudín, Leg. Fol. 101.4. fol. 4v.

<sup>17</sup> Inventari dels béns de Francesc Sans i de Sala, 1814. *Ibidem.*, Fondo Saudín, Leg. 8° 149-I. fol. 3r.

<sup>18</sup> Inventari i encants dels béns de Josep Fontanella, Comte, 1680. *Ibidem.*, Fondo Saudín, Leg. Fol. 101.3.

<sup>19</sup> Inventari i encants dels béns de Bonaventura Sans, 1774. *Ibidem.*, Fondo Saudín, Leg. Fol. 2.38.

per pendre..... 8 lliuras, 4 sous, 8 diners»<sup>20</sup>, o sea al precio promedio resultante inferior a una libra, coste que en la misma almoneda alcanzaron «Item tres coxins.....»<sup>21</sup> o, en el encante de los bienes de Bonaventura Sans, la baja cotización en la venta a «Jph Albert Creus una partida de mapas y quadros per una lliura deu sous»<sup>22</sup> comparable al precio pagado por «una vanoba» (una colcha). La baja valoración de las pinturas de esta época en Cataluña es un dato también señalado, en estudios inventariales precedentes de Carbonell y Socías. Aunque más adelante nos ocuparemos de este tema, anunciamos aquí como contraste, el notable precio de 39 libras alcanzado en la venta de una tapicería de raso en la almoneda del conde Josep Fontanella de 1680 «Item una tapissaria de draps de ras.....39 lliures, 3 sous i 4 diners»<sup>23</sup>.

Otro vacío informativo importante es aquel que tiene relación con la procedencia de las obras de arte. Llegados a este punto, como ya hemos apuntado al hablar de las autorías del fondo analizado, nos hace pensar en primera instancia en la producción serializada de pintores locales. No obstante, y pensando en la descrita dinámica del mercado artístico de la época, quisiéramos establecer la hipótesis de la posible filiación flamenca de algunos de estos cuadros, pues, y con todas las salvedades pertinentes, la considerable presencia de telas de raso en los inventarios Saudín<sup>24</sup>, nos da un leve indicio que nos permitiría abonar esta teoría. Obvia decir que de todos es conocida la habitual presencia de cuadros y telas de procedencia flamenca por tierras hispánicas desde los siglos XV y XVI. Por otra parte, la tela de raso, como comenta Marià Carbonell, es casi siempre considerada sinónimo de tapiz historiado y su denominación vendría a ser una adaptación de «drap d'Arràs» (tela de Arrás<sup>25</sup>) y por tanto, «hemos de suponer que, en general, eran de procedencia flamenca»<sup>26</sup>. Otro fenómeno que confluye en el siglo XVII, según Miegroet, es que los pintores flamencos ante el declive de las ventas en los Países Bajos, se plantearon la exportación de sus cuadros a través de las redes

<sup>20</sup> Inventari i encants dels béns de Josep Fontanella, Comte, 1680. *Ibidem.*, Fondo Saudín, Leg. Fol. 101.3, fol. 22r.

<sup>21</sup> Inventari i encants dels béns de Josep Fontanella, Comte, 1680. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Lligal Fol. 101.3.

<sup>22</sup> Inventari i encants dels béns de Bonaventura Sans, 1774. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 2.38, fol. 1r.

<sup>23</sup> Inventari i encants dels béns de Josep Fontanella, Comte, 1680. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 101.3.

<sup>24</sup> Véase tabla 4, pág. 12.

<sup>25</sup> Arrás, ciudad francesa capital actual del departamento de Pas de Calais que en la Edad Media fue un importante centro comercial, financiero y industrial (paños y tapices). Bajo dominio español de 1492 hasta 1659 (Tratado de los Pirineos).

<sup>26</sup> CARBONELL i BUADES, Marià: «Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*. n° 13, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 1995, pág. 144.

internacionales de distribución de los antiguos negociantes de telas, ahora reconvertidos en negociantes de arte<sup>27</sup>. Es muy verosímil pues que los miembros del linaje Saudín que se proveen de tapices –de posible origen flamenco–, sean ahora los mismos que se proveen de pinturas en casa del mismo mercader. Por otra parte, el estudio de Burke y Cherry confirma también el flujo importador de lienzos de Flandes e Italia, el cual se incrementó considerablemente durante el siglo XVII<sup>28</sup>.

Otro factor a tener en cuenta es el gusto en la España del siglo XVII. Debido a la alta estima que en aquel entonces se tiene por las pinturas procedentes de Flandes e Italia, junto con el menosprecio por la pintura autóctona, hace que en España los comitentes prefieran un cuadro al estilo de Rubens, Van Dyck, Tiziano o Rafael, antes que un lienzo de propia invención de un pintor español<sup>29</sup>. Salvo honrosas excepciones, sus encargos pictóricos se limitarán a cuadros al modo de tal o cual reputado maestro flamenco o italiano. Ante este gusto por la pintura extranjera se rebelarán los tratadistas (y pintores) del siglo XVII español como Antonio Acisclo Palomino, Jusepe Martínez y Vicente Carducho, reclamando la nobleza del arte pictórico, de sus artífices y a su vez la instauración de una escuela nacional de bellas artes.

### Temas y géneros pictóricos

Como podemos observar en la tabla 1, en los inventarios Saudín la pintura religiosa ocupa globalmente el primer lugar con un 42%, la pintura profana un 27% y la pintura no identificada alcanza un valor del 31%. El buen conocimiento de la temática religiosa que se tiene en la época, hace que podamos considerar que este 31% de pintura no identificada pueda tratarse en gran parte de pintura profana, pues de haber sido religiosa hubiera sido descrita como tal. Si estableciéramos una línea divisoria en el análisis de los objetos artísticos del fondo Saudín entre los siglos XVII y XVIII, observaríamos dos tendencias distintas. Por una parte y, sin olvidar que los datos de nuestro estudio son escasos como para poder deducir una estadística fiable, sí que corroborarían la tesis de Carbonell<sup>30</sup> en cuanto a la presen-

---

<sup>27</sup> MIEGROET, Hans J. Van: "Identité locale et marché international: Les "negotiants culturels" entre le Pays-Bas, la France, l'Espagne et le Nouveau Monde", *Commerce des tableaux aux XVII et XVIII siècles*, París, Médiathèque du Musée du Louvre, 2001.

<sup>28</sup> BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter: *Collections of paintings in Madrid 1601-1755. Spanish inventories*, Los Angeles (California), Provenance Index of the Getty Information Institute y Torino, Fondazione dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino per la cultura, la scienza e l'arte, 1997, págs. 4-5.

<sup>29</sup> *Ibidem*, págs. 6 y 9.

<sup>30</sup> CARBONELL i BUADES, Marià: *op. cit.*, págs. 155, 175 y 186-187. Carbonell se basa en sus observaciones en los estudios de H. Kamen y M. Peña publicados en las actas del "Primer Congrès d'Història de l'Església Catalana des dels orígens fins ara" del año 1993.

cia predominante en el siglo XVII de pintura profana -en las casas de la élite catalana- (fenómeno no extensible al resto de la sociedad) y por otra parte, la tendencia afirmada por Juan Ramón Triadó de que a pesar que en el siglo XVIII la tendencia europea deriva hacia un arte más civil que religioso, en Cataluña, por el contrario, esta tendencia se invierte<sup>31</sup>.

Para poder ver la clasificación temática de la pintura religiosa, profana y no identificada nos remitimos a la tabla 2. A mencionar la presencia de un único cuadro de temática mitológica. Se trata del «*Item un quadro pintada la pintura de una venus*» del inventario de Josep Fontanella<sup>32</sup>. De todas maneras, y el resultado de los inventarios Saudín lo confirma, la poca presencia de pintura mitológica es un denominador común en casi toda la sociedad española de la época, signo externo de la poco refinada formación cultural de ciertas élites.

Uno de los temas que nos hace pensar en la circulatoria de la cultura y que cabe destacar por su singularidad temática y de soporte (lienzo), es la partida que aparece en el inventario de Francesc Oller: «*Item un quadro sens guarnir de un abreloyo*»<sup>33</sup>. En este tipo de iconografía del «*Abre-El Oio*», que, sin duda, nos remite al tema de la xilografía popular del seiscientos, suele aparecer la figura de un hombre con un ojo bien abierto y rodeado de refranes tales como «*El hombre que a hombre fia, queda qual ciego sin guia*»<sup>34</sup>. El hecho de encontrar inventariado en una casa noble un cuadro con iconología popular como en este caso, desmiente en cierta manera la diferenciación categórica entre los objetos artísticos poseídos por las clases altas y las clases populares y en este nuestro caso, nos confirma que también las clases hegemónicas estaban interesadas en temas populares como el descrito. La diferencia en este caso estriba en el soporte: mientras los poderosos pueden permitirse tanto una pintura como un grabado, las clases menos privilegiadas debían conformarse con un grabado xilográfico de bajo coste.

### La cultura gráfica

Aunque en menor número en relación con las pinturas, en las casas de los nobles, el grabado, tanto calcográfico como xilográfico, ocupa un lugar importante. En los inventarios del fondo Saudín analizados, nos encontramos con un total de 54 ejemplares detallados temáticamente en la tabla 3 con predominio de la temática profana. En ningún caso se ha descrito la técnica,

<sup>31</sup> TRIADÓ TUR, J. R.: *Arte en Catalunya*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, pág. 6.

<sup>32</sup> Inventari i encants dels béns de Josep Fontanella. Comte, Perpinyà, 1680. BIBLIOTECA DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 101. 3, f. 9r. (Único cuadro mitológico del estudio).

<sup>33</sup> Inventari de l'heretat i béns de Francesc Oller (16 f) 1655. *Ibidem.*, Fondo Saudín, Leg. 8º. 7.4, fol. 11r.

<sup>34</sup> SOCIAS BATET, I.: «Una panoràmica sobre el gravat català del Sis-cents», en *D'Art*, nº 20, Barcelona, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1994, págs. 286 y 288.

ni tampoco hemos encontrado la palabra grabado<sup>35</sup> sino “estampa”, lámina o “papel”, como es habitual en la época. Aunque mayormente éste suele ser sobre papel, también se hallan grabados sobre pergamino<sup>36</sup> o, como en los inventarios Saudín, sobre seda: “*Otro si una estampa deseda de Nra. Sra. de la Soledad con guarnición de madera jaspeada de azul*”<sup>37</sup>. Las indicaciones tales como “*a modo de quadro*”, denotan una consideración de categoría inferior de éstos frente a la pintura que pretenden emular.

### Otros objetos artísticos

En el fondo Saudín podemos reseñar 43 o 44 objetos escultóricos inventariados<sup>38</sup> - frente a las 411 pinturas-, destacando los tres retablos del inventario de Lluís Puig de 1628<sup>39</sup>. En su mayoría se trata de imágenes de palmo o palmo y medio de altura, normalmente destinadas a la devoción privada y hechos de mármol, bronce, cobre y madera. A pesar de su escasez, la presencia de objetos de mármol y bronce denotan no solamente el poder adquisitivo de sus poseedores sino posiblemente también su espíritu refinado.

Otro de los objetos importantes, como ya hemos mencionado anteriormente son los tapices<sup>40</sup>, a veces historiados<sup>41</sup>, designados como “*portales*” o colgaduras en castellano y los “*draps de ras*” (telas de raso), artículos de lujo muy apreciados como podemos observar en la alta cotización de las telas de raso (39 libras, 3 sueldos y 4 dinares) alcanzada en la almoneda de los bienes de Josep Fontanella<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> Según Joan Corominas, la palabra “grabado”, “grabar” aparece escrita por primera vez el año 1588 como derivado del término francesa *graver*. COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1994 (1961 1ª ed.), pág. 301.

<sup>36</sup> SOCIAS BATET, Immaculada: “Algunas noticias en torno al mercado artístico tarraconense: análisis de unos inventarios de finales del siglo XVII”, *Alonso Cano y su época*, Granada, Universidad de Granada, Junta de Andalucía, 2002, págs. 781-786.

<sup>37</sup> *Inventari dels béns de Bonaventura Sans i de Barutell*, 1792. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín Leg. Fol. 101. 4, fol. 5r.

<sup>38</sup> Véase tabla 4, pág. 12. El hecho de no precisar un número exacto es debido a la falta de exactitud en el número de la partida «*Quatre figures petites enteras de pedra mabra, y tres, o quatre de rompudas*» *Inventari dels béns de Bonaventura Sans de Barutell*, 1791. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. 101.5, fol. 2v.

<sup>39</sup> *Inventari de Lluís Puig*, 1628. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. 8º 92, f. 23v. Un retablo de San Jerónimo, otro de Nuestro Señor y un tercero de Nuestra Señora de los Ángeles.

<sup>40</sup> Véase tabla 4.

<sup>41</sup> «*Primo sis draps de ras de diffarents historias molt usats*». *Inventari de Lluís Puig*, 1628. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. 8º 92 fol. 20r.

<sup>42</sup> *Inventari i encants dels béns de Josep Fontanella*, Comte, 1680. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 101.3



Esta alta valoración, (recordemos que los cuadros eran vendidos a un precio promedio de 1 libra), confirma la persistencia de las preferencias artísticas ya detectadas en Cataluña desde el siglo XVI, en el que «*los miembros de la élite preferían tapices y otros objetos decorativos en vez de cuadros*»<sup>43</sup>.

Otros objetos de lujo que nos dan idea de la posición de la familia Saudín son las bolas de jaspe, las cajas de nogal de Génova o incluso el arpa<sup>44</sup>, los libros<sup>45</sup> y los mapas<sup>46</sup>.

### Conclusión

Siendo conscientes de que, a nuestros propósitos, el fondo Saudín no es muy rico, hemos de señalar, no obstante, que estudios de este tipo nos hacen avanzar un paso más en el conocimiento del mapa artístico de la Cataluña de los siglos XVII y XVIII. Nuestras hipótesis deberán ser pues contrastadas a medida que se vayan exhumando nuevos documentos inventariales representativos de los distintos sectores de la sociedad catalana de la época. Cuando se disponga de este volumen de información, cuantitativa y cualitativamente significativo, se podrá hacer una valoración más ajustada y fehaciente de los fenómenos que incidieron en ese periodo en las colecciones privadas en concreto y en el mercado artístico en general.

---

<sup>43</sup> CARBONELL i BUADES, Marià: "Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins", *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*. n° 13, Barcelona, Col·legi de Notaris de Catalunya, 1995, pág. 139.

<sup>44</sup> Inventari de l'heretat i béns de Francesc Oller, 1655 BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. 8° 7.4

<sup>45</sup> Inventari dels béns de Bonaventura de Sans i de Gregorio, 99 fol. 1806. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 2. 40, fol. 33r., 40r., 40v. y 41r.

<sup>46</sup> Venta a Josep Albert Creus de «una partida de mapes y quadros per una lliura deu sous». Bonaventura Sans. Inventari i encants dels seus béns, 1774. BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUNYA, Fondo Saudín, Leg. Fol. 2.38. fol. 1r.

**Tabla 1. Contenido de los inventarios Saudin (pinturas)**

Año	Inventario de	Pintura religiosa	Pintura profana	Pintura no identificada	Total pinturas
1628	Lluís Puig, doncel	11	0	16	27
1655	Francesc Oller	18	62	43	123
1664	Hug de Barutell	9	4	32	45
1672	Miquel de Mont-rodon	43	2	1	46
1676	Francesc Sala Alemany	4	12	0	16
1680	Josep Fontanella, conde	6	19	0	25
1709	Joseph de Sala	1	0	0	1
1751	Joan Casas-Domingo sala	11	0	0	11
1773	Bonaventura Sans	18	0	0	18
1777	M. Fca. Sans y de Sala	0	0	4	4
1791	Francisco de Sans	1	0	0	1
1791	Bonaventura Sans Barutell	2	0	0	2
1792	Bonaventura Sans Barutell	32	13	9	54
1806	Bonaventura Sans Gregorio	15	0	20	35
1814	Francesc Sans i de Sala	2	1	0	3
Totales		173	113	125	411
Porcentajes		42%	27%	31%	100%



**Tabla 2. Pintura. Clasificación temática detallada inventarios Saudín.**

<b>Pintura religiosa</b>		
<i>Temas</i>	<i>Pinturas</i>	<i>Porcentajes</i>
Hagiográficos	72	41,62%
Cristológicos	18	10,40%
Mariológicos	60	34,68%
Antiguo Testamento	16	9,25%
Apostolado	3	1,73%
Varios	4	2,31%
Totales	173	99,99%

<b>Pintura profana</b>		
<i>Temas</i>	<i>Pinturas</i>	<i>Porcentajes</i>
Naturalezas muertas	31	27,43%
Paisajes	70	61,94%
Retratos	11	9,73%
Mitológicos	1	0,88%
Totales	113	99,98%

<b>Pintura no identificada</b>		
<i>Temas</i>	<i>Pinturas</i>	<i>Porcentajes</i>
Con figuras, efigies o imágenes	45	36,00%
Sin descripción	80	64,00%
Totales	125	100%

**Tabla 3. Grabado. Clasificación temática detallada inventarios Saudín.**

Grabado religioso		
<i>Temas</i>	<i>Grabados</i>	<i>Porcentajes</i>
Hagiográficos	2	11,11%
Cristológicos	0	0,00%
Mariológicos	4	22,22%
Apostolado	12	66,66%
Totales	18	99,99%

Grabado profano		
<i>Temas</i>	<i>Grabados</i>	<i>Porcentajes</i>
Naturalezas muertas	10	35,71%
Paisajes	18	64,29%
Totales	28	100%

Grabado no identificado		
<i>Temas</i>	<i>Grabados</i>	<i>Porcentajes</i>
Con figuras, efigies o imágenes	4	50,00%
Sin descripción	4	50,00%
Totales	8	100%



**Tabla 4. Clasificación otros objetos artísticos de los inventarios Saudín.**

Tapices		
<i>Tipología</i>	<i>historiados</i>	<i>Sin especificar</i>
Antepuertas	1	10
Telas de raso	17	6
Colgaduras	0	6
Totales	18	22

Escultura	43/44 objetos escultóricos
Bolas de jaspe	6 ejemplares





## APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL GADITANA DEL SIGLO XIX

ANA M<sup>a</sup> MORALES PARTIDA

La palabra anglosajona *factory* es la reducción del término *manufactoría* que ya aparece en el siglo XVIII, sin embargo no será hasta 1803 cuando *factoría* tome un sentido más comercial y se defina como lugar de almacenaje, venta al por mayor y de residencia, siendo por tanto similar a la palabra *fondaco*. No debe extrañar que la primera factoría moderna surgiese en Inglaterra ( Fábrica Sederá, fundada en 1702 por Thomas Cotchett en Derby) ya que no olvidemos que fue allí donde se pusieron los cimientos del progreso industrial, y por tanto, el primer lugar donde se hizo necesaria una arquitectura específica para la producción. Si bien hay que señalar que en un principio la arquitectura industrial tomará las formas de la arquitectura convencional, es decir, de tipologías ya existentes como casas, palacios, hospitales,... pero progresivamente irá creando un lenguaje nuevo, adaptado a sus peculiares necesidades y condiciones. Realmente más que un código estilístico surgirá un nuevo modo de organizar el espacio con distintos materiales. La adaptación inicial de otros tipos de arquitectura se materializa especialmente en el aspecto exterior, es decir, en lo que se refiere a la ordenación de fachada y al estilo, ya que el interior responde a los criterios que la actividad fabril requiera.

La arquitectura industrial como nueva tipología surgida de la industrialización persigue ante todo un fin utilitario, y dos condiciones a cumplir dentro de su espacio, la funcionalidad y el control de los trabajadores<sup>1</sup>. Estos objetivos vendrán a justificar la creación de un edificio donde prima ante todo la adecuada distribución espacial, para lo que no se escatima en materiales y técnicas que lo hagan lo más amplio y organizado posible. La mirada estará puesta en la estructura del edificio, que irá variando con los años y en función

---

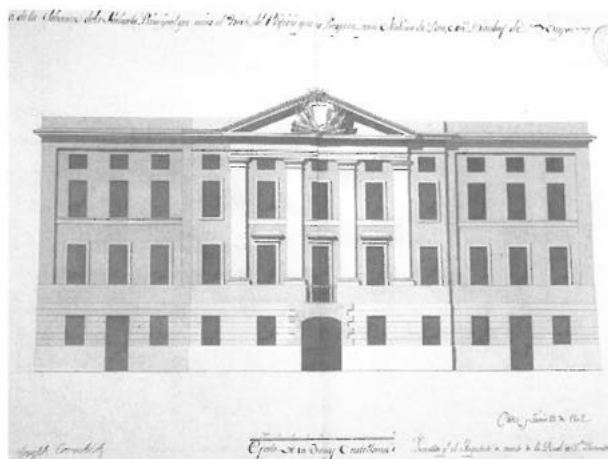
<sup>1</sup> HERNANDO, J.: *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 353-355.

1. Documento de la fábrica de harinas del Marqués de Casa Irujo (1807). Realizado por Torcuato Benjumeda.

de la rama industrial a la que se dedique. Así podemos destacar tres tipos de fábricas dentro de esta tipología general: la fábrica de pisos, la fábrica-nave y la nave tipo *shed*. Las dos primeras son las que más nos interesan ya que son las más utilizadas en el siglo XIX. La última será sin embargo uno de los prototipos surgidos en el siglo XX y que más utilizó la industria de esta centuria.

El modelo de pisos, tiene su origen en la arquitectura doméstica, e irá evolucionando conforme al tamaño y requerimientos técnicos de la industria. Aunque ya se utilizaba en el siglo XVIII en Inglaterra, en España no comenzó a extenderse hasta bien entrado el ochocientos. El sector harinero y textil fueron los que más lo demandaron, pero también otros ramos industriales vieron en él el prototipo de edificio que necesitaban. Su apariencia robusta se la proporcionaban los muros de ladrillo o piedra que cercaban la fábrica que alternaban con numerosos vanos, facilitando así una buena iluminación, uno de los fines perseguidos por este modelo. La robustez exterior contrastaba con la diafanidad interior conseguida gracias a su planta normalmente rectangular, alargada y estrecha, y a la distribución de arcadas y columnas que busca ganar espacio y luz. Por otro lado en la planta superior se utilizan vigas de madera sobre las que se asienta un tejado a dos aguas, condición ésta que no se cumple en todos los casos. La gran transformación vendrá de la mano de nuevos materiales como el hierro, cuyo empleo en vigas y columnas facilitará espacios más libres, mayor iluminación y ventilación, a la vez que una superior seguridad. La fábrica-nave sería el segundo tipo de edificio fabril al que más se recurrió en el siglo XIX, a pesar de que su uso se circunscribió apenas al sector metalúrgico, y en el caso de Cádiz al sector vinatero. De planta rectangular, y cubierta de vertientes, irá evolucionando igual que el





2. Alzado de la fachada lateral del Molino de Pan (1807).

modelo de pisos para conseguir una mayor iluminación y ventilación. Sobrino apunta que sus muros suelen ser de fábrica, la cubierta de madera y posteriormente de metal, aunque ésta tardará en asentarse, debido al mayoritario uso de la madera en fábricas más pequeñas<sup>2</sup>. En este tipo nave se cumplen dos requisitos imprescindibles, ejercer “el control de los trabajadores y máxima racionalización del proceso productivo”.<sup>3</sup>

En general, en toda la arquitectura industrial, encontramos un debate subyacente que permanece hasta nuestro presente y no está exento de controversias. Se trata del siempre polémico problema de la existencia o no de una preocupación estética o artística en la arquitectura industrial, que también alcanza a otro tipo de construcciones públicas como los mercados, estaciones, o pabellones, aunque en este caso nos centraremos sólo en el debate en torno a la primera tipología. Durante el período decimonónico la preocupación por encontrar un nuevo estilo hizo que se le concediera una importancia inusitada, lo cual se trasladó también a otros géneros arquitectónicos menos acostumbrados a estas diatribas. Así la arquitectura industrial del siglo XIX salvó el problema igual que el resto, dejando probar nuevas fórmulas y, eso sí, concediendo conforme acababa el siglo una mayor importancia a la imagen del edificio, pero no por la adecuación a un canon estilístico, sino por la necesidad de mostrar una buena imagen comercial.

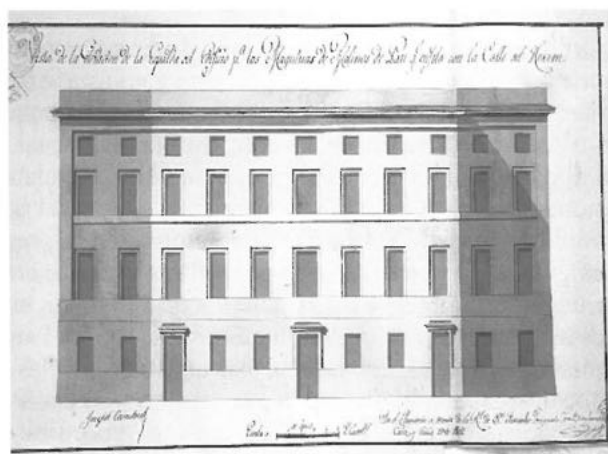
Como respuesta a esta cuestión Oriol Bohigas nos propone la identificación de un *estilo codificado* común a estas primeras construcciones indus-

<sup>2</sup> SOBRINO, J.: *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 74-75.

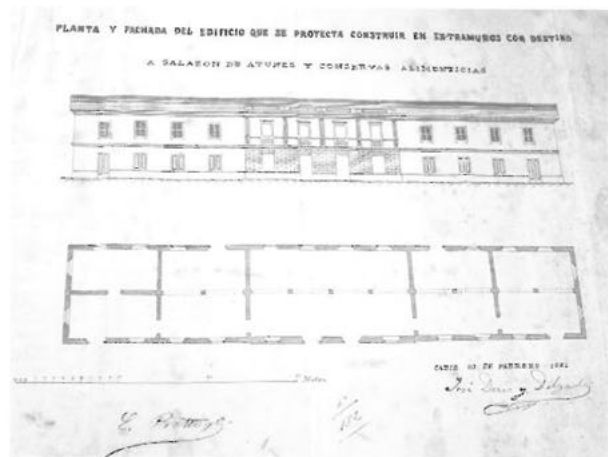
<sup>3</sup> HERNANDO, J.: *op. cit.*, págs. 355-357.



3. Fachada lateral del Molino de Pan (1807).



4. Fachada del Molino de Pan.

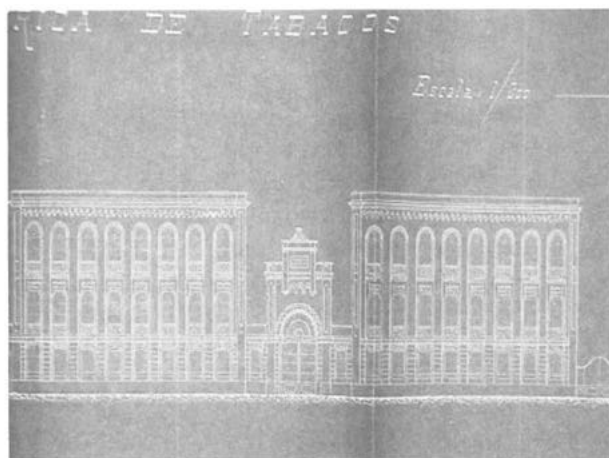


5. Fábrica de Salazón.

triales y cuyas características principales, muros de ladrillo, piedra y cerámica, ventanas bíforas, vanos grandes, arcos rebajados, subrayados lineales, recorte plano, remates y una ornamentación sencilla, vendrían a servir de oposición frente al imperante eclecticismo de la época. Este estilo es fruto de la conjunción del trabajo de arquitectos, maestros de obras e ingenieros que tomaron los elementos de la arquitectura tradicional y lo trasladaron a estas obras de distinta forma. Materiales como el ladrillo, son elegidos para estas construcciones seriadas por su despoje de matices personales y su impronta de racionalidad.

Centrándonos en la industria española hay que señalar que sus antecedentes más inmediatos fueron las Reales Fábricas puestas en marcha por los Borbones españoles en el siglo XVIII, entre las que destacan las de la Granja y el Retiro o la de Alcora. Sin embargo, estas fábricas, que fueron puestas en marcha más como ambición personal de los monarcas que como proyecto industrial a largo plazo, obstaculizaron las iniciativas privadas, fracasando muchas de ellas. No podemos obviar que algunas de esas Fábricas fueron auténticos referentes para la posterior industrialización del siglo XIX, manteniendo además un elevado número de trabajadores. Dos casos destacados son la Real Fábrica de Tabacos de Cádiz, creada en 1741 durante el reinado de Felipe V pero administrada a partir de 1828 por el Estado, y otra, las Reales Fábricas de Artillería de Jimena de la Frontera (Cádiz) creadas durante el reinado de Carlos III para abastecer la creciente demanda de armamento de esa época, lo que, sin embargo, no bastó para mantenerla más allá de 1800<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Jornadas Europeas de Patrimonio 2001, "El Patrimonio industrial en Andalucía", Junta de Andalucía, 2001.

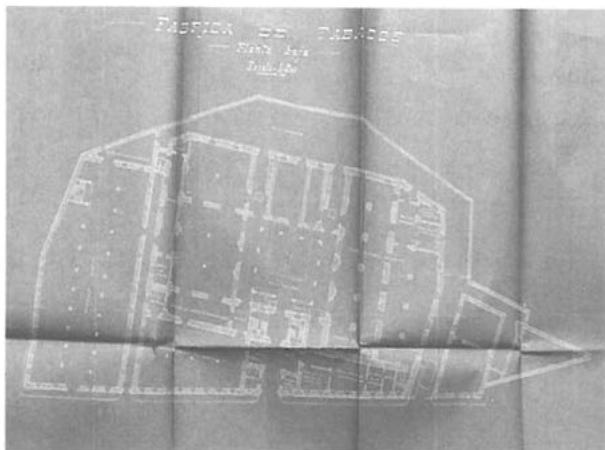


6. Fábrica de Tabacos.

Ya a finales del siglo XVIII nos encontramos en España con las primeras fábricas de pisos, la Panadería del Pontón en Bilbao(1794) y la Fabrica de Indianas de Segismundo Mir en Barcelona, también finales de siglo. Principalmente serán el sector textil y harinero los que comiencen a avanzar más deprisa en cuanto al perfeccionamiento de sus instalaciones ya que estas ramas de la industria necesitaban “un motor único capaz de mover, por medio de distintos tipos de transmisiones mecánicas, las diversas máquinas instaladas” requerían así un edificio apto para estas características, y así fueron los primeros en adoptar el modelo de pisos. Otros sectores como el metalúrgico también comenzarán rápidamente a demandar instalaciones fabriles más modernas, y, de este modo, poco a poco, la nueva arquitectura industrial se irá extendiendo por todo el país.

El caso de la provincia gaditana es significativo ya que se conservan escasos restos de este patrimonio ya que la necesidad de espacio para construir ha precipitado la destrucción de muchas fábricas que en su día fueron importante testimonio de esta arquitectura industrial del siglo XIX incluso del XX. Sin embargo recientemente se han llevado a cabo proyectos interesantes para su difusión, como los estudios acerca de la arquitectura bodeguera en el Puerto de Santa María, Chiclana y Jerez, o la formación del Museo del Taller Litográfico de Cádiz, o el Museo del Dique de Puerto Real. Otro exponente de recuperación importante, esta vez con dotación de nuevo uso, es la Fabrica de Tabacos de Cádiz, propiedad del Ayuntamiento y reconvertida en Palacio de Congresos hace unos años. A pesar de estas iniciativas aún queda mucho por hacer a nivel provincial y de Andalucía en general, al menos así lo evidencian la todavía escasa bibliografía sobre el tema.

Por ello la arquitectura industrial del siglo XIX en Cádiz es bastante difícil de estudiar debido a la ausencia de estudios, de restos de fábricas o de



7. Planta de la Fábrica de Tabacos.

información acerca de las empresas, los arquitectos o la ubicación. Esto ocurre sobre todo en las fábricas de la primera mitad de siglo, ya que conforme la industria se va asentando en la ciudad parece que comienza a ser algo más valorada. Se trató, sin embargo, de una industria que no logró despegar ni en el siglo XIX ni en el XX, debido a múltiples causas como la falta de apoyo monetario, de iniciativa empresarial por parte de la burguesía o la crisis económica que sumerge a la ciudad desde la primera mitad de siglo en una situación desesperada y caótica, sin solución aparente: “*Cádiz y su provincia han sido muy sensibles a los grandes ciclos económicos de su entorno y ha aprovechado peor que otros territorios las oportunidades que ha brindado (...) la empresa industrial*”<sup>5</sup>.

A pesar de sus deficiencias la industria gaditana decimonónica creó ejemplos fabriles significativos, en los que podemos encontrar una serie de características constructivas comunes, como la dominación de las fábricas de pisos, excepto para el sector bodeguero que utilizaría la tipología de nave; el uso mayoritario del hierro para la construcción de estructuras, puentes o ventanas; sencilla organización del espacio interior, que presenta una gran amplitud y diafanidad, sólo interrumpida por la alternancia de pilares o columnas; uso del ladrillo para el recubrimiento exterior; escasa presencia de detalles ornamentales así como de elementos de gusto historicista<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Catálogo de la exposición: *Paisaje urbano y memoria. La ciudad de Cádiz en el siglo XX*, Cádiz, 2002, pág. 55.

<sup>6</sup> Como excepción a esta ausencia de concesiones al lenguaje historicista podemos señalar la fábrica de Tabacos, donde el uso del ladrillo y cierto elementos decorativos de su fachada nos recuerdan al emergente gusto mudéjar. También la fábrica de Harinas Castro, por descripciones de la época, parece que presentaba cierto resabio historicista.



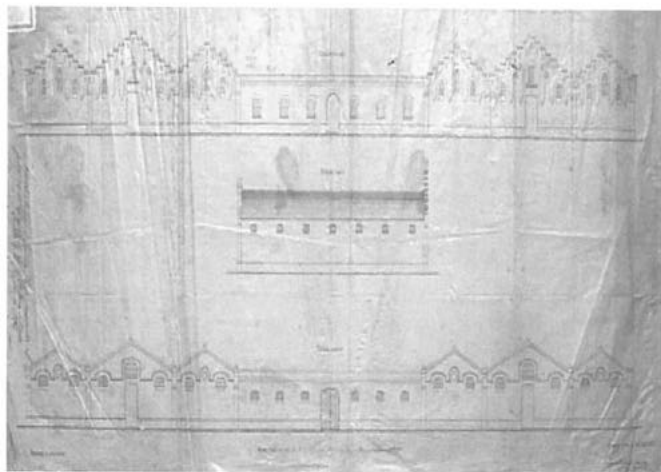
8. Fábrica de Tabacos.

Las cubiertas suelen ser generalmente planas aunque otras presentan tejado a dos aguas, sostenido por un armazón de hierro, como en el caso de las bodegas. Las dependencias anexas presentan similares características al resto del conjunto fabril. La presencia de chimeneas es casi generalizada, y estas se asentaban sobre una base cuadrada, presentando forma de columna y estrechándose hacia su extremo superior.

La configuración de estas fábricas se debió en la mayoría de los casos a maestros de obras de gran prestigio en la ciudad, y en escasas ocasiones a arquitectos. Es bastante inusual la presencia de ingenieros, aunque en las fábricas de mayor envergadura parece que sí actuaron incluso algunos pasaron a dirigir las posteriormente. Entre los maestros de obras que llevan a cabo proyectos fabriles encontramos a figuras tan conocidas como Pascual Olivares, Manuel Hidalgo, Manuel Collantes o José Derio, todos ejerciendo a partir de la segunda mitad del siglo. Respecto a los arquitectos, destacamos a Torcuato Benjumeda, por la introducción en este terreno del lenguaje neoclásico, o Manuel García del Álamo, arquitecto ya del periodo isabelino, o Cayetano Santolalla, que se adentra en el eclecticismo imperante de fin de siglo<sup>7</sup>. Todos ellos habrán de aprender a conjugar tradición constructiva y nueva tecnología para enfrentarse a estas nuevas edificaciones que cambiarían ostensiblemente el paisaje de la ciudad.

Entre los negocios industriales que más destacaron en la ciudad de Cádiz a lo largo del siglo XIX se encuentran los textiles, harineros, bodegueros, y de servicios, como el gas o la electricidad. A principios de siglo el polo

<sup>7</sup> CIRICI, J.R.: *Juan de la Vega y la arquitectura gaditana del siglo XIX*, Cádiz, Colegio de Arquitectos, 1992.



9. Alzado de la Bodega en la Segunda Aguada (1885).

industrial se sitúa en el intramuros, en la zona del Hospicio y el barrio de Hércules, y ya a mediados comienza a conformarse lo que sería la gran zona industrial de Cádiz por excelencia, situada en la zona de extramuros, y que se extendería por el barrio de San Severiano y la Segunda Aguada principalmente<sup>8</sup>. Algunos factores que propiciaron este traslado fueron la falta de espacio en intramuros, la lejanía de las fábricas respecto al centro de la ciudad, la situación de la vía férrea que atravesaba ambos barrios, y en torno a la cual se instalaron muchos negocios, y también la escasa población residente por aquel entonces en dicha zona. Esta situación fue incrementándose a lo largo del siglo XX, asentándose extramuros como lugar preferente para la industria gaditana que desde sus primeros inicios en la ciudad no ha dejado de sufrir altibajos.

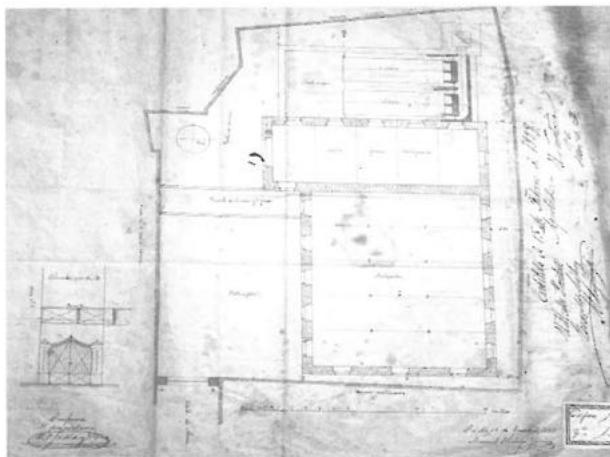
### Bibliografía:

*Jornadas Europeas de Patrimonio 2001*, "El patrimonio industrial en Andalucía", Sevilla, Consejería de Cultura, 2001.

*I Jornadas Ibéricas del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1994.

*Actas de las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismo. "Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898"*, Cádiz, 1998.

<sup>8</sup> RAMOS, A.: *Cádiz en el siglo XIX. De ciudad soberana a capital de provincia*, vol. III, Cádiz, Sílex, 1992.



10. Planta de la Fábrica de Harinas.

BENÉVOLO, L.: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

BONET CORREA, A.: *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos, Turner, 1985.

COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución; (1750-1950)*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1970.

CIRICI, J. R.: *Arquitectura isabelina en Cádiz*, Cádiz, 1983.

-----: *Juan de la Vega y la arquitectura gaditana del siglo XIX*, Cádiz, 1992.

HERNANDO, J.: *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Arte-Cátedra, 1989.

ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas y congresos, 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.

ISAC, A.: "Tradición ecléctica, modernismo y regionalismo: una cuestión crítica" en *Arquitectura y Modernismo: Del Historicismo a la modernidad*, Granada, 2000,

MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, Ambito, 1986.

MARTÍNEZ ROMERO, M. F.: *La industrialización en Cádiz: el sector naval (siglos XIX-XX)*, Cádiz, 1991.

NADAL, J.: *La cara oculta de la industrialización española: la modernización de los sectores no líderes (s. XIX-XX)*, Madrid, Alianza, 1994.

NAVASCUES PALACIO, P.: *Arquitectura española 1808-1914*, Summa Artis, vol. XXXV, Espasa Calpe, 1993.

PEVSNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona,



Ed. Gustavo Gili, 1979.

RAMOS SANTANA, A.: *Cádiz en el siglo XIX: de ciudad soberana a capital de provincia*, en Historia de Cádiz, vol. III, Madrid, Ed. Sílex, 1992.

SOBRINO, J.: *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996.

VVAA, *Historia de Cádiz y su provincia*, vol. III, Sevilla, ed. Gever, 1984.





## EL RETABLO DE LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE MONDOÑEDO

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ  
*Universidad de Santiago de Compostela*

En la pared oriental de la sacristía mayor de la Catedral de Mondoñedo se ubica, sobre la cajonería allí emplazada, el último de los retablos barrocos fabricados en dicha Basílica, el cual es objeto de estudio de la presente comunicación. Se ejecuta poco antes de 1773, pues entre dicho año y 1776 se pagan 440 reales a José Francisco de Terán<sup>1</sup> por tres de los cuatro lienzos de que consta su programa iconográfico, representando a San Juan Evangelista, Santa María Magdalena y la escena de la Piedad<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La primera referencia sobre este pintor y tracista leonés se remonta a 1761. En dicho año, cuando se hallaba trabajando en la Catedral de Astorga, es requerido por el Cabildo de la Catedral de Lugo para que redacte un informe sobre el estado ruinoso de la capilla mayor, labor que realiza en 1762 (cfr. GARCÍA ALCÁÑIZ-YUSTE, J.: *Arquitectura del Neoclasicismo en Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989, pág. 134). En 1763 se encuentra trabajando para la Catedral de León, tras haber pasado por la de Oviedo (cfr. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: "El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la Catedral de Mondoñedo", *Adaxe*, 7, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, pág. 44). En 1766 se halla de nuevo en la Basílica asturicense, diseñando un nuevo Monumento de Semana Santa [Archivo Histórico Provincial de León, Protocolos Notariales de Astorga, Francisco Javier Molina, 1766, fol. 558. Cit. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Un siglo de pintura gallega (1750-1850)*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, 107-108. Tesis Doctoral inédita]. Cuando aún no había cumplido su compromiso con la catedral leonesa se solicita su presencia una vez más en la Catedral lucense para pintar la bóveda de la renovada capilla mayor (Archivo de la Catedral de Lugo, Libro 17º de Actas Capitulares, fol. 188. Cit. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: "Pintar, una actividad dificultosa en la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte "El Arte Español en Épocas de Transición"*, II, León, Universidad de León, 1994, págs. 75-76). En 1768 recibe 6.000 reales por vía de gratificación por haber llevado a cabo el encargo a plena satisfacción del Cabildo (cfr. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: "Pintar...", *op. cit.*, 76).

<sup>2</sup> Archivo de la Catedral de Mondoñedo (A.C.M.), Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fol. 242r.

El cuarto óleo, atribuido por nosotros a Manuel Vicente Vidal y Aguiar<sup>3</sup>, muestra a San Pedro Penitente. Asimismo se remuneran a Terán, a la par que las pinturas del mueble en cuestión, 958 reales por, entre otras labores pictóricas menores, dorar los marcos de las cuatro telas<sup>4</sup>.

No hay que descartar la hipótesis de que la referida obra pertenezca al maestro leonés, puesto que entre 1769 y 1773 concentra en su persona buena parte de la actividad artística de la Catedral de Mondoñedo<sup>5</sup>. Entre 1779 y 1782 el Cabildo abona 5.167 reales por, entre otros encargos secundarios, el coste de la policromía administrada a la mazonería<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> En la parte inferior derecha del cuadro puede leerse “Vida[I] fe[ci]t”. Este maestro, vecino de la villa de Viveiro, es un auténtico desconocido, pues tan sólo se conocen unas pocas noticias aisladas de su vida y actividad profesional, aparte de la que nos ocupa. En 1767 contrata en 4.600 reales, en compañía del también pintor Manuel Moure, la policromía del retablo de Nuestra Señora de los Dolores de la capilla de la Venerable Orden Tercera, incluida en el convento de San Francisco de dicha villa. Archivo Histórico Provincial de Lugo (A.H.P.L.), Protocolos Notariales, Distrito de Viveiro, Jacinto Antonio Caxete, 1767. Cfr. COUSELO BOUZAS, J.: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago, 1932, pág. 650].

En este mismo año su mujer, Margarita Arias Vázquez y Teixeiro, lo apodera para que en su nombre pueda acudir a los tribunales para defender sus intereses económicos, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Viveiro, Juan Rodríguez Vizoso, 1767. Se trata de una copia del documento referenciado, ubicado en el protocolo del escribano mindoniense Luis Francisco de Allegue y ocupando los folios 82r-83v).

En 1770 extiende una carta de pago a favor de los Terceros franciscanos de Viveiro por el precio del retablo señalado, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Viveiro, Jacinto Antonio Caxete, 1770. Cfr. COUSELO BOUZAS, J.: *Op. cit.*, pág. 650.

Finalmente, en 1775 utiliza el poder que le había dado su esposa ocho años antes para vender una heredad sembrada de centeno de dos “ferrados” a Juan de la Vega y Río, vecino de la ciudad de Mondoñedo. A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Mondoñedo, Luis Francisco de Allegue, 1775, fols. 84r-85r.

<sup>4</sup> A.C.M., Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fol. 242r.

<sup>5</sup> En 1769 ajusta en 44.000 reales la fabricación del retablo mayor, según una traza propia, valiéndose para ello de dos escultores y entalladores lucenses, Agustín Baamonde y Juan Riobóo, y un tercero mindoniense, José de Castro y Andrade, A.H.P.L., Protocolos Notariales, Distrito de Mondoñedo, Luis Francisco de Allegue, 1769, fol. 2r-v).

Entre 1770 y 1773 recibe, entre otras partidas de menor importancia, 52.000 reales por la policromía de dicho retablo, 9.000 por la traza y coloración de los púlpitos, 2.500 por “*el pedestal, coronación, dorado y pintura de la rexa de la capilla maior*”, 300 por los atriles -en forma de águila- de dichos púlpitos, 6.300 por “*lo que añadió al retablo de la capilla maior, respecto de las trazas que avía formado*” y 21.000 por las pinturas de las bóvedas de la capilla mayor y del crucero. A.C.M., Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fols. 217v-225r. Cit. COUSELO BOUZAS, J.: *Op. cit.*, 629].

Su estancia en Mondoñedo dura aproximadamente hasta julio de 1773, pues a principios de dicho año es reclamada su presencia en la Catedral de Astorga, que le había nombrado recientemente Maestro de Obras, para “*el reconocimiento, traça e ydea de varias obras que tenemos pendientes, en especial una nueva sacristía que está para empezarse*”, A.C.M., Libro 3º de Cartas (siglo XVIII), fol. 19].

<sup>6</sup> A.C.M., Libro 3º de Fábrica (1743-1797), fol. 282r. Tales trabajos menores consistieron en la pintura de la puerta de la sacristía y de una peana para una imagen de Nuestra Señora de los Perdones, así como la coloración del basamento y parte del dorado de la coronación de la reja del coro.



1. Retablo de la Sacristía Mayor de la Catedral de Mondoñedo. José Francisco de Terán (?) Ca. 1769-1773.



2. San Pedro Penitente. Manuel Vicente Vidal y Aguiar (?). Ca. 1773.

### **Diseño arquitectónico, lenguaje ornamental y policromía**

Consta verticalmente de predela, cuerpo único y ático y su planta es totalmente rectilínea<sup>7</sup>[1]. El banco presenta tres entrepaños rectangulares, siendo el central más ancho que los laterales, los cuales se encuentran divididos por dos parejas de netos ahuecados de diferente traza. En la parte superior de tales recuadros se sitúan dos peanas cónicas y una tercera campaniforme construida mediante la superposición de placas. Las tres calles del cuerpo coinciden en anchura con dichos paneles, y en cada una de ellas se abre una caja rectangular, destacando la central además por su altura. Tales hornacinas quedan separadas por dos estípites e igual número de pilastras, ubicándose los primeros en el interior y las segundas en los extremos. A los costados se adhieren aletones de formas curvilíneas. Encima del expresado cuerpo se dispone el entablamento, con un arquitrabe y un friso que existen únicamente encima de los intercolumnios laterales, ya que el arco del nicho del medio trasvasa el espacio que deberían ocupar tales elementos. Por el contrario, la cornisa es corrida, aunque no muy destacada. El ático aparece centralizado

<sup>7</sup> Respecto de la evolución del retablo barroco español véanse las síntesis de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *El retablo barroco*, Madrid, 1992; y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.



3. San Pedro Penitente. Johann Georg Rothbletz. 1ª 1/2 s. XVIII.



4. San Juan Evangelista. José Francisco de Terán. Ca. 1773.

por una caja de arco escarzano, el cual es tan rebajado que parece adintelado. Tal hornacina se emplaza entre dos machones y otros tantos aletones avolutados, sobre cuyas roscas se alzan sendos pináculos. El catálogo de motivos decorativos incluye cartelas, hojarasca, sartas frutales, volutas arriñonadas, rocallas, paños colgantes, conchas, guirnalda, resalte geométricos y placas. Por medio de la policromía se busca imitar mármoles y jaspes, dominando los ocre y el azul, quedando el oro reducido a la mínima expresión<sup>8</sup>, excepción hecha de los marcos de los lienzos, cuyo dorado es, como ya se ha señalado, anterior a la coloración del resto del retablo.

### Programa iconográfico

En el centro del cuerpo del retablo se inserta un lienzo de San Pedro Penitente, afligido tras haber sido desleal a su Maestro<sup>9</sup> [2].

<sup>8</sup> Con referencia a esta clase de policromía consúltense las aportaciones de GÓMEZ MORENO, M.<sup>a</sup> E.: *La policromía en la escultura española*, Madrid, 1943; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "La policromía en la escultura castellana", *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, 295-312; y RIVAS CARMONA, J.: *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, 1990.

<sup>9</sup> Sobre este tema véanse SCHILLER, G.: *Iconography of christian art*, vol. 2, London, 1972, págs. 58-60; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano*, I, 2, Barcelona, 1996, págs. 455-459; y MÂLE, E.: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 2001, págs. 70-75.



El pasaje del arrepentimiento se desarrolla en un ambiente rocoso, probablemente a la entrada de una cueva. El pedregal se acompaña de unos pocos árboles y matorral, localizados en último término. En el plano inmediato, ocupando buena parte de la composición, se encuentra el apóstol, en una postura genuflexa. A la testa calva, la barba corta y los pies descalzos, caracteres físicos habituales de su iconografía, se suman el gesto facial implorante y las manos en actitud de oración propias de un penitente. Sus ropas son las usuales de un apóstol, con una túnica remangada y ceñida al talle, abierta a la altura del pecho, y un manto colocado sobre la espalda, recogido con el brazo derecho y la pierna izquierda. Su petición de perdón ha sido atendida, puesto que la luz que entra por la parte superior de la escena así parece indicarlo. Le acompañan tres de sus atributos más frecuentes: detrás de él, dos llaves cruzadas sujetas por un lazo, que recuerdan la fundación de la Iglesia y la institución del Papado en su persona<sup>10</sup>; delante, el libro abierto de las Sagradas Escrituras, ante el que implora; y, en último plano, el gallo, que evoca la Negación, motivo por el cual pide clemencia<sup>11</sup>. Entre los múltiples grabados que Vidal ha podido emplear pudo figurar uno de Johann Georg Rothbletz [3]. En la paleta cromática abundan los ocre, amarillos y azules, con algún toque de rojo, blanco y gris. La mayor incidencia de la luz en la imagen del primer obispo de Roma y en el trío de distintivos mantiene oscurecida el resto de la composición, y a su vez crea zonas de claroscuro allí donde existe claridad, de ahí que los colores presenten gradaciones tonales.

En la caja del evangelio, a la derecha del príncipe de los apóstoles, se encaja un óleo de San Juan Evangelista [4]. Está de pie sobre una superficie pétrea, en medio de un marco natural del que es posible divisar un árbol y ocupando un buen trecho del plano más cercano al espectador. Mira hacia arriba con gesto devoto, en tanto que junta sus manos, levemente ladeadas, a la altura del pecho en actitud de plegaria, lo que indica que la pauta gráfica empleada por Terán bien pudo ser un grabado de la Crucifixión. El nimbo que rodea su cabeza hace referencia a su santidad. La juventud que tradicionalmente se le viene atribuyendo a San Juan se refrenda en su cabello corto y la sombra de la barba. La indumentaria que porta es la ordinaria de un apóstol: una túnica corta, atada a la cintura y despejada en el pecho, dejando al descubierto parte del tórax y de las piernas, y un manto colocado sobre el hombro diestro, parte del cual cae por la espalda hasta el suelo, quedando recogida la otra parte con el brazo derecho. El águila situada detrás es uno de sus símbolos característicos y alude a su labor de evangelista. La gama colorista consta básicamente de ocre, azules y rojos. Los tonos que poseen las vestiduras

<sup>10</sup> Concerniente a la figura de San Juan consúltense el estudio de RÉAU, L.: *op. cit.*, t. II, vol. 4, 1997, págs. 186-199.

<sup>11</sup> Jesús, de camino al Monte de los Olivos con sus discípulos, vaticina que Pedro le será infiel tras el apresamiento: "... *En verdad te digo que esta misma noche, antes que el gallo cante, me negarás tres veces...*". Mt. 26, 34.



5. Santa María Magdalena. José Francisco de Terán. Ca. 1773.



6. Piedad. José Francisco de Terán. Ca. 1773.

y el cuerpo de San Juan, así como el ave, se hallan matizados como consecuencia del reflejo lumínico.

Al otro lado del lienzo central, en la hornacina de la epístola, se incrusta una tela que representa a Santa María Magdalena<sup>12</sup> [5]. Pocos son los rasgos que la distinguen de San Juan, entre los cuales cabe señalar la diferente posición de las manos, pues con la derecha sujeta contra el pecho la trenza de su pelo, orientando la izquierda hacia el Santo Bálsamo, dispuesto en el suelo. Se cubre con idénticos atavíos, sin embargo su túnica es más larga y cae hasta los pies. Asimismo, tanto el juego lumínico como los colores administrados son semejantes, si bien el rojo se sustituye por el anaranjado. Al igual que el San Juan, también es probable que la Magdalena se haya extraído del mismo o de otro grabado de Cristo crucificado.

El evangelista y la pecadora orientan sus miradas hacia la Piedad<sup>13</sup> que preside el ático [6]. La Virgen y Cristo se adueñan de un trecho considerable del primer plano, pudiendo verse detrás de ellos parte del madero vertical de la Cruz. El rostro de María exterioriza a la vez el lógico dolor huma-

<sup>12</sup> En torno a la iconografía de la Magdalena véanse RÉAU, L.: Ob. cit., t. I, vol. 2, 339-343; y MÂLE, É.: *op. cit.*, págs. 72-74.

<sup>13</sup> Acerca del tema de la Piedad se han manejado los trabajos de TRENS RIBAS, M.: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1947, págs. 204-222; SCHILLER, G.: Ob. cit., págs. 179-181; y RÉAU, L.: Ob. cit., t. I, vol. 2, 111-116.



7. Piedad. Anónimo. 3º 1/4 s. XVIII.

no por la muerte de su vástago y el regocijo contenido de encontrarse ante el Hijo de Dios y saber que ha cumplido la misión que le fue encomendada por el Padre. Dicha divinidad es compartida con su Madre, la cual se evidencia a través del resplandor y el nimbo que rodean su cabeza. Nuestra Señora viste una túnica, que descubre la parte superior del pecho y el brazo derecho, y un manto con el que tapa la cabeza. A sus pies se dispone el cuerpo exánime y mórbido del Mesías, con las piernas flexionadas, el



torso ligeramente incorporado y el costado herido por la lanza de Longinos, cuyos brazos son sujetados con la pierna derecha y la mano izquierda de la Virgen. Oculta su cuerpo bajo la cintura con un amplio sudario que se esparce por el suelo. En la parte inferior izquierda se encuentra el letrero que coronaba la Cruz y lo proclamaba rey de los judíos. Terán manejó a la hora de abordar el tema un grabado español del tercer cuarto del setecientos, representando un grupo escultórico ejecutado por Francisco Salzillo para la iglesia parroquial de la localidad alicantina de Dolores [7]. El espectro tonal de este episodio de la *vita Mariae* es parejo al que presentan los otros tres lienzos estudiados, ya que va desde los ocre al blanco, pasando por el azul. Tampoco hay novedades tocantes a la luz, pues se orienta hacia los dos protagonistas, con especial atención a la figura de Cristo muerto, generando de este modo importantes zonas de contraste.

Estamos ante un retablo que es digno exponente del período de transición del modelo barroco al neoclásico, si bien predominan los rasgos del primero, entre los que cabe destacar el uso de estípites y de figuras decorativas de la etapa final del estilo. Únicamente la policromía cumple el precepto de la Ilustración respecto de la nobleza y duración del material a emplear en los retablos, promovido desde la Corte de Carlos III y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque en el caso que nos ocupa tal uso sea por simu-

lación<sup>14</sup>. Las pinturas analizadas muestran dos escenas y otros tantos personajes relacionados con la Pasión y Muerte de Cristo y, por extensión, con la Redención. El mensaje iconológico que, a nuestro entender, se pretende transmitir es que la Salvación se logra tras la expiación de las faltas, es decir por medio del sacramento de la Penitencia. Dicha iconografía pudo concebirse como punto de referencia para los presbíteros que a diario se revisten en tal estancia, animando al acto de contrición. Este dogma de la Iglesia de Roma, tan denostado por la Reforma y defendido a ultranza por la Contrarreforma, queda patente en el retablo mindoniense a través de la presencia de San Pedro, bajo la advocación de un penitente, y se refuerza con la de la Magdalena<sup>15</sup>. El concepto de *pathos*, muy valorado a partir del Concilio de Trento e inherente al arrepentimiento, es común a los cuatro lienzos. En consecuencia, el mueble se mantiene fiel, tanto desde el punto de vista estructural y decorativo como, sobre todo, iconográfico, al espíritu barroco<sup>16</sup>.

Su estado de conservación es aceptable, al menos en lo tocante a la mazonería, sin embargo habría que alisar los pliegues y reparar las desconchaduras de las telas, las cuales presentan diverso nivel de degradación. También sería necesaria una limpieza de las mismas, a continuación de la cual se podrían aportar más datos sobre el programa iconográfico y la calidad y cantidad de los colores utilizados.

---

<sup>14</sup> Sobre este aspecto véanse MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III", *Fragmentos*, 12-14, junio de 1988, págs. 33-43; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-14, junio de 1988, págs. 115-127.

<sup>15</sup> Respecto a la relación entre ambos personajes bíblicos y dicho sacramento véase MÂLE, É.: *op. cit.*, 70-75.

<sup>16</sup> Concerniente a la relación entre Contrarreforma y Barroco véanse WEISBACH, W.: *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942; CAÑEDO ARGÜELLES, C.: *Arte y Teoría. La Contrarreforma y España*, Oviedo, 1982; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1985; y MÂLE, É.: *op. cit.*



## ROTHKO, SENSACIÓN Y CONCEPTO

FRANCISCO JAVIER PANTOJA FERRARI  
*Universidad Autónoma de Madrid*

La obra de Mark Rothko (1903-1970) en su conjunto, desde sus inicios, cercanos a una pintura metafísica, hasta sus más conocidas obras de madurez, ejemplifica el paso del figurativismo a la abstracción. Este proceso se lleva a cabo paulatina y escalonadamente a lo largo de toda una vida de reflexión sobre su propia creación y de práctica pictórica. Para los pintores englobados por la historiografía en la llamada Escuela de Nueva York, al igual que lo fue para sus antecedentes europeos más significativos en la abstracción, la toma de partido por una pintura no figurativa no es gratuita, debiéndose a múltiples factores que se corresponden no sólo con consideraciones de índole artística o estética sino también sociales, culturales e, incluso, políticas<sup>1</sup>. Deudor del surrealismo, el expresionismo abstracto es el primer movimiento artístico evidentemente norteamericano. El problema de la abstracción parece ser capital en los inicios del movimiento, tanto para teóricos como para los propios artistas que no son ajenos a las distintas presiones e influencias. Aún así, la mayor parte de los expresionistas abstractos, entre los que englobamos a Rothko, comenzaron con un figurativismo cercano al surrealismo europeo que, en ocasiones, se tornaba en cierta pintura metafísica, en ciertos casos con ciertas pretensiones políticas<sup>2</sup>, cuya temática parecía concentrarse en la vida neoyorquina [1]. Eran tiempos de experimentación y de asimilación de ideas que parecían llegar de múltiples ámbitos. Las primeras obras de Rothko parecen asumir la indecisión de los comienzos al hacer presente las características que presidirán su pintura, disolución de formas y abstracción.

---

<sup>1</sup> Cfr. GUILBAUT, S. (1983): *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990. El análisis realizado por Guilbaut de la política cultural de Estados Unidos en las décadas de los treinta y cuarenta le llevan a afirmar que el expresionismo abstracto americano es, en buena medida, fruto del esfuerzo compartido de distintas instituciones artísticas y propagandísticas por crear un arte de vanguardia ajeno a Europa y marcadamente norteamericano.

<sup>2</sup> Cfr. ANFAN, D. (1990): *El expresionismo abstracto*, Barcelona, Destino, 2002. Principalmente el capítulo segundo *Antecedentes e inicios*.

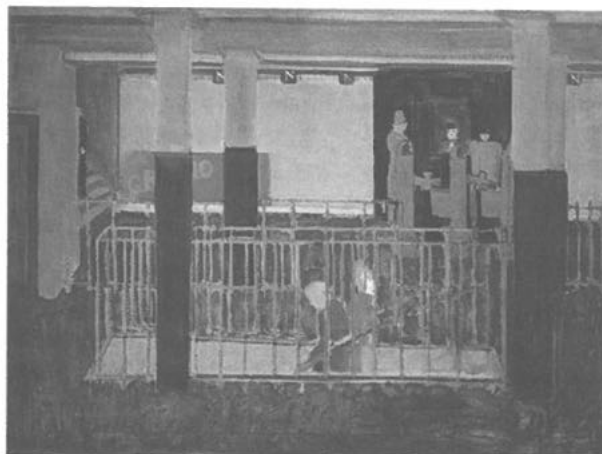
En rigor, abstraer (del *lat. abs-trahere*, separar, poner aparte) supone una “Operación de la mente que tiene por objeto separar, de lo que se hace presente intuitivamente a los sentidos, una característica esencial o accidental, que no existe independientemente del todo de donde se ha separado, pero que representa o bien la naturaleza de un objeto o una propiedad suya o bien lo común que hay entre varios objetos, y por cuyo medio decimos que entendemos qué son aquellas cosas.”<sup>3</sup> No toda la pintura abstracta, tal y como la entendemos, puede explicarse gracias a la definición filosófica de abstracción. Desde el punto de vista de la historia del arte se alude, más bien, a la negación de lo meramente figurativo. En el caso de Rothko, sin embargo, lo mostrado en sus obras se presenta como resultado de un proceso mental de abstracción cuya remisión a lo intuitivamente sensible, no parece, empero, clara. El hilo conductor, ya a través del recurso de lo simbólico, ya por analogía formal, con el objeto que se aparece a la percepción—el fenómeno—, queda absolutamente escindido mostrándose en sus obras la plasmación plástica del concepto, verdadero objeto en sí. El pintor John Graham (1886-1961), antecedente y clara influencia de los expresionistas abstractos lo expresó de este modo: “Abstraer consiste en la transposición (transmutación del fenómeno observado) en términos más simples, más claros, más evocativos, de una manera orgánica. Dado que la intrínseca naturaleza del arte está en la abstracción es simplemente lógico proseguir abstrayendo sin temor hasta su fin lógico [...] la abstracción como figura del lenguaje abre la mente inconsciente y permite que la verdad emerja.”<sup>4</sup> Desde fines de la década de los cuarenta hasta su muerte, el proceso de abstracción es llevado hasta sus máximas consecuencias dando lugar a un verdadero vaciamiento formal en las pinturas de Rothko. Vaciamiento que no sólo abarca a la mera forma sino también al tema y título de sus obras a las que pasa a denominar consecuentemente *Sin título*. Nada queda pues, sino el color aglutinado en distintos estratos que interactúan entre ellos y el fondo, unas veces de manera difusa, otras detalladamente perfilada. Superada la figura, negado el tema y diluida la forma, los cuadros de Rothko nos llevan a la contemplación de la propia pintura. Vaciamiento, pues, que hace presente, lo primordial. Ésta idea remite al concepto de kenosis —de *kenoo*,-o: desocupar, dejar vacío, evacuar—, que fue acuñado por los presocráticos en sus discusiones sobre la teoría de la conformación de la materia<sup>5</sup>, el cual parece adecuado no sólo para un primer contacto con obras concretas de Rothko, especialmente las de su periodo de madurez, sino para una mayor comprensión de su trayectoria pictórica.

Se entiende por kenosis no tanto “el proceso de vaciamiento o evacuación de un recinto dado, sino el de su *contorno* (a fin de dejar exento, respec-

<sup>3</sup> MARTÍNEZ RIU, A. y CORTÉS MORATÓ, J.: *Diccionario de filosofía Herder*, Barcelona, Herder, 1998. Voz: abstracción.

<sup>4</sup> GRAHAM, J. (1937): *System and dialectics of art*. Citado en COMPTON, M.: *Mark Rothko, textos para el artista*, Madrid, Fundación Juan March, 1988. Sin paginar.

<sup>5</sup> Cfr. RIBAS, A.: *Biografía del vacío*, Barcelona, Destino, 1977.

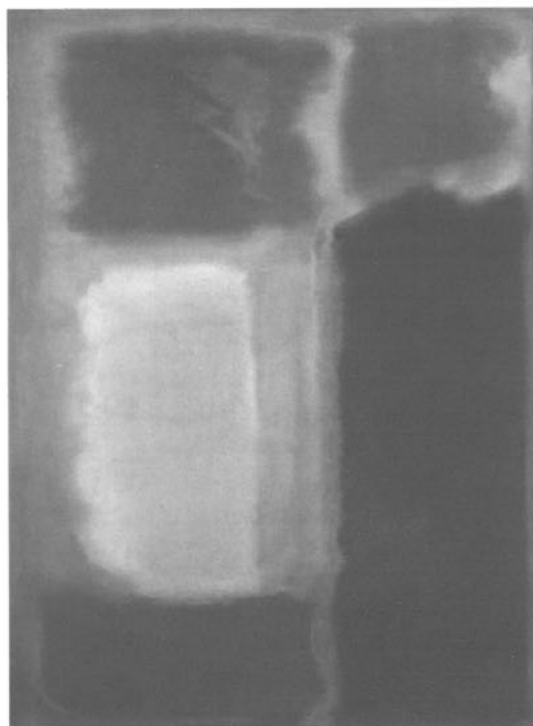


1. Mark Rothko. *Entrance to subway [Subway scene]*. 1938.  
Óleo sobre lienzo.

to de determinados contenidos, al *nódulo*); pero especialmente para referirnos al vaciamiento, no tanto de los contenidos del *entorno* en sí mismo, sino a esos mismos contenidos o procesos de un entorno en tanto actúan o se presentan sobre el *nódulo* (la *kenosis* se lleva a cabo por una suerte de filtro o abstracción formal que sólo deja pasar por el contorno el *nódulo* de determinados contenidos del contorno)”<sup>6</sup>. Vaciar, por tanto, los límites —contornos— de la idea-concepto representada a fin hacerla evidente. Es decir, al esencializar la forma, —la cual es la plasmación plástica de la idea— ésta tiende a expandirse por ser unidad y a confundirse con el fondo-todo. De ahí el carácter dramático, conflicto de opuestos en el seno de un todo, de estas

---

<sup>6</sup> GARCÍA SIERRA, P.: *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico, Una introducción analítica*. Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 1999. Voz: *kenosis*. García Sierra en la Voz: *nódulo* reseña de forma explícita los términos empleados en la definición anterior: “Se trata de habilitar un término [el de *nódulo*] capaz de designar un concepto generalísimo [...] que pueda ser aplicado, en principio, tanto a agregados como a organismos, tanto a configuraciones ‘compactas’, fuertemente cohexionadas y duraderas, como a configuraciones tan efímeras [...], tanto a configuraciones ‘individualizadas’ y estables, dotadas de límites precisos y con ‘solución de continuidad’, como a configuraciones de límites borrosos [...]” El *dintorno* de un *nódulo* es el conjunto de las entidades que están en él englobadas. El *entorno* es el conjunto de todas las entidades que, no perteneciendo al *nódulo*, mantienen sin embargo con él interacciones constitutivas [...] y, en cada caso, significativas. El *entorno*, según esto, no es solamente el ‘envolvente exterior’ o lugar (en el sentido aristotélico) de un *nódulo*, ni siquiera espacialmente, puesto que el *entorno* también puede ‘atravesar’ o traspasar al *nódulo* [...] El *contorno* es la frontera entre el *entorno* y el *dintorno*, lo que corrobora que el concepto de *contorno* no se reduce a la ‘superficie envolvente’ del cuerpo (o lugar del cuerpo), [...] sino también porque hay que hablar del *contorno* refiriéndonos a las fronteras espaciales internas [...] y a las fronteras temporales”.



3. Mark Rothko. *No. 17/No. 15 [Multiform]*. 1949. Óleo sobre lienzo.

obras. La interacción continua entre la forma y el fondo, el nódulo y el entorno, se hace patente en estos cuadros al prevalecer las tensiones entre los bordes de las franjas de color, tensiones que traspasan el contorno de las formas, intuyéndose, soterrado en el predominante, el color del estrato contiguo. Las formas han dejado de ser nódulos para convertirse en la totalidad del entorno. [3] Llegados a este punto y en pro de un desarrollo adecuado de la argumentación parece necesario aclarar, junto a Compton, lo que a nues-

tro entender es la verdadera naturaleza de las franjas de color en las obras abstractas de Rothko: “Primero: Las formas de sus lienzos no eran campos de color; ni ilusiones, ni recursos técnicos, eran cosas. Segundo: Eran al mismo tiempo ideas objetivas. Tercero: Las pinturas eran declaraciones morales y proféticas”<sup>7</sup>. Estos colores flotantes, indeterminados, causan la sensación de poseer límites indecisos y borrosos dando lugar a una cierta movilidad de las formas que, en cambio, huyen de todo dinamismo. Este movimiento, por tanto, no puede ser traducido por traslación, sino que se asemeja más a la vibración, produciéndose ésta por la intencionada carencia de precisión cromática<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> COMPTON, M.: *Mark Rothko, textos para el artista*, Madrid, Fundación Juan March, 1988. Sin paginar.

<sup>8</sup> BERSANI, L. y DUTOIT, U.: *Arts of impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1993. págs. 116-117. “Rothko is continuously demonstrating that the indeterminacy of color through different juxtapositions and superimpositions— is at the same time a mobility of forms. Color indeterminacy makes for shifting designs, and therefore perceptual doubts about the precise locations and boundaries of form [...] vibrations. This is a helpful in our attempt to describe intense but radically diminished mobility [...] We call this vibrational because it is not a completed movement, and in a sense it is a pseudo movement [...] There are no locatable points along that trajectory since the movement has no intervals, it consist in the vibrating of sameness rather than in the construction of a differentiated space”.

2. Mark Rothko. *The omen of the eagle*. 1942. Óleo y grafito sobre lienzo.

Esta latencia inducida por la sutil variación cromática no es fruto de una reflexión superficial sobre el color en sí, Rothko no es un colorista, sino producto del profundo drama en el cuadro, de la representación de una tragedia.

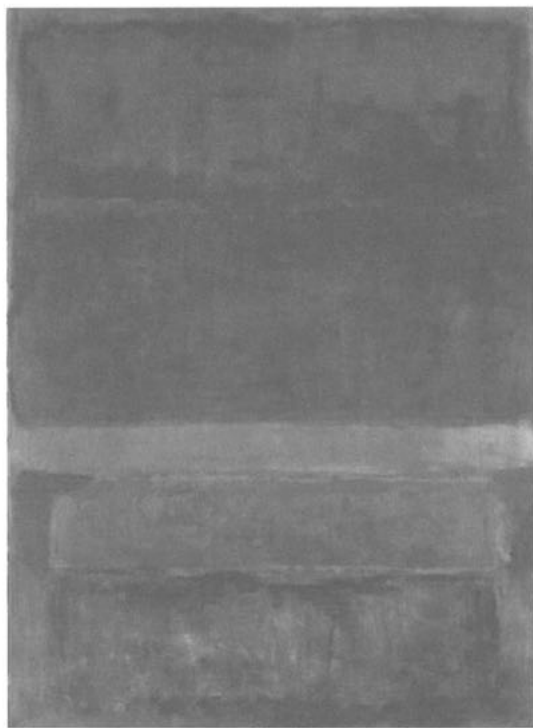
*"Considero mis cuadros como dramas, las formas son los actores. Han sido creados por la necesidad de que haya un grupo de actores capaces de moverse dramáticamente, sin nerviosismo, y de ejecutar los gestos apropiados sin sentir vergüenza. [las formas] Se mueven con libertad interna, y sin*

*necesidad de conformarse a lo que es probable en el mundo conocido, ni de violarlo. No tienen asociación directa con ninguna experiencia visible particular, pero puede reconocerse en ellas el principio y la pasión de los organismos vivos"*<sup>9</sup> Si bien hay una evolución formal en el conjunto de la obra de Rothko que le lleva a la abstracción, sus franjas de color están más cercanas a una pintura con un profundo interés por el tema —aunque éste no aparezca sino eludido por primordial—, que bien se podría resolver a la manera figurativa, que a una mera experimentación formal de los recursos pictóricos tales como forma, color, fondo... Así pues, existe verdadera abstracción, verdadera comprensión de lo sensible que provoca el aflorar de lo esencial. Plasmación sobre un lienzo de la idea, pero de la idea viva, orgánica, latente ajena al frío concepto.

Si bien la influencia de Adolph Gottlieb (1903-1974) fue decisiva en la década de los cuarenta para Rothko ya que le introdujo en las teorías del inconsciente colectivo junguiano, no podemos pasar por alto el influjo de la generación anterior de artistas surrealistas que huyendo de una Europa en



<sup>9</sup> ROTHKO, M. (1947): *Los románticos sintieron la necesidad*, En CHIPP, H. B. (ed.) (1968): *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, pág. 584.



4. Mark Rothko. *Untitled [Blue, Green, and Brown]*. 1952. Óleo sobre lienzo.

guerra habían desembarcado en Estados Unidos trayendo las ideas de Freud al ya de por sí agitado ambiente intelectual de la ciudad de Nueva York<sup>10</sup>. Son, sin embargo, los conceptos de inconsciente colectivo y arquetipo, acuñados por Carl G. Jung<sup>11</sup>, los de más repercusión teórica para la generación de pintores agrupados bajo el expresionismo abstracto. "En los años cuarenta, Gottlieb, Pollock, Still entre otros habían buscado imágenes más literalmente míticas, ya fuera de

los indios americanos, en los arquetipos de Jung, en los mitos elementales griegos o en cosmogonías personales [...] La búsqueda y captura por parte de Gottlieb de una imagen elemental fue típica entre sus contemporáneos americanos de los años cuarenta que perseguían un símbolo universal capaz de encerrar una verdad irreductible [...] lo que querían aquellos 'mitógrafos' (como Rothko llamaría a Still y a su grupo en 1946) era prácticamente una nueva cosmogonía pictórica y un nuevo estilo elemental que pudiera hacer frente a la necesidad, en palabras de Rothko de 'un drama trágico-religio-

<sup>10</sup> GOLDING, J.: *Paths to the absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, London, Thames & Hudson, 2000, págs. 160-161.

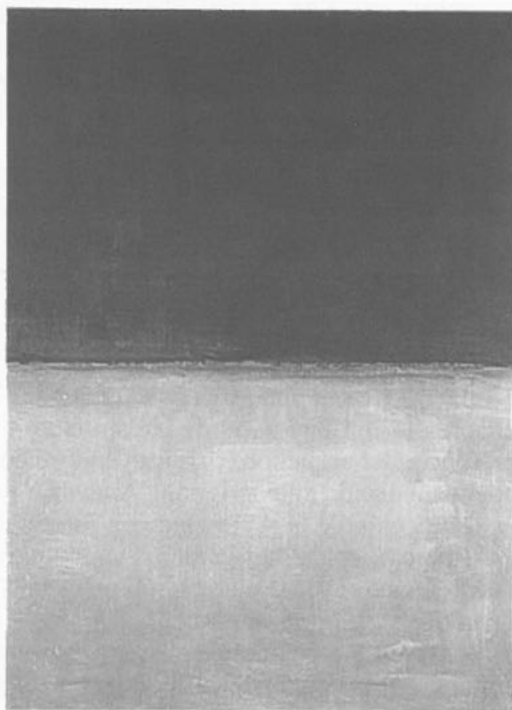
<sup>11</sup> JOHNSON, S. (ed.): *The New York School of Music and Visual Arts*, New York, Routledge, 2002, pág. 116. "The abstract expressionist saw humanity involved in a perceptual struggle with emotional and spiritual forces rooted in our distant past. Inspired by modern psychology and, in particular, Carl Jung's analytic psychology, the explored the unconscious motivations behind contemporary human behavior. Jungian theory claims that there exists a shared or collective unconscious consisting of "archetypes" or universal images present since the first primitive cultures."

<sup>12</sup> ROSENBLUM, R. (1975): *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 234-236.

5. Mark Rothko. *Untitled*.  
1969. Óleo sobre lienzo.

so"<sup>12</sup>. La concepción trágica, expresada en sus escritos, que asume Rothko en su propia obra pictórica [2] no puede tener otro origen que Nietzsche y, concretamente, la lectura de *El nacimiento de la tragedia*<sup>13</sup>. El conflicto entre opuestos, que no son sino caras de la unidad que conforman, es la esencia del drama. Cuando éste se hace perdurable, extraño al tiempo y al espacio, consustancial, por tanto, a lo humano se convierte en mito, el cual, surge de la necesidad de media-

ción frente a lo desconocido. Esta mediación, por absolutamente necesaria, se realiza de manera inconsciente, sin embargo, la representación del mito, su hacerse presente, ya sea a través del arte, la religión, el lenguaje o las propias relaciones sociales forman parte de lo consciente. Aun habiéndose perdido el nexo de conexión, es decir la remisión al motivo original del mito, —la interposición entre lo temido por ignorado y lo propio—, la manifestación de éste sigue ejerciendo su función mediadora. El mito, empero, no surge del inconsciente personal sino del colectivo pues es representación del arquetipo. Para Jung *"Los contenidos del inconsciente personal son los llamados complejos de carga afectiva, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos del inconsciente colectivo son los denominados*



<sup>13</sup> GOLDING, J.: *Paths to the absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, London, Thames & Hudson, 2000, pág. 160. "In the 1930s he had discovered Nietzsche's *Birth of Tragedy*; he revisited the work at intervals throughout his life, and towards the end of it he was planning an essay on his debt to this great thinker. [...] His identification with Nietzsche, at a deep and intuitive level, sustained him, on the other hand, to the very end. Ultimately Nietzsche accorded the Greek Dionysiac and tragic mode supremacy; but its counterpart, the radiant Apollonian solution, was also to elevate him as it did Rothko".

arquetipos. [...] El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al comercializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge —Para ser exactos, debemos distinguir entre ‘arquetipo’ y ‘representaciones arquetípicas’ “El arquetipo en sí representa un modelo hipotético, no intuible”<sup>14</sup>. El arquetipo en sí es invariable en el inconsciente colectivo, pero la representación arquetípica puede variar de un consciente particular a otro. “Por lo tanto, se tiene necesidad de símbolos “mágicamente” efectivos, que contengan aquellos analogismos primitivos que hablan a lo inconsciente. Sólo mediante el símbolo puede lo inconsciente ser alcanzado y expresado, por cuyo motivo jamás podrá la individuación abstenerse de símbolos. El símbolo es por un lado la expresión primitiva de lo inconsciente y, por el otro, una idea que corresponde al más alto presentimiento que le sea dado a la conciencia”<sup>15</sup>. Efectivamente tanto el mito como el símbolo, forman parte de la estructura defensiva de la psique, fruto de la presencia del arquetipo, constituyéndose como intentos de abarcar el inconsciente mediando ante lo ignoto. Ante esto Rothko abogó progresivamente por la abstracción de la representación formal del mito, es decir, por la representación pictórica de la figuración simbólica del arquetipo. Con la intención de llegar a su verdadera plasmación plástica “desarrolló una formulación arquetípica de su pintura abstracta [...] a partir de unas imágenes de paisajes de carácter mítico, cosmológico, pero también le atraía lo que iba a describir como cuadros de una única figura, sola en un momento de absoluta inmovilidad”<sup>16</sup>.

Las obras de madurez de Rothko precisan de un modo de contemplación y colocación específica. “Las paredes deben ser considerablemente oscurecidas con ocre o con un toque cálido de un poco de rojo. Si las paredes son demasiados claras se entabla una lucha contra los cuadros... La luz, sea natural o artificial, no debe de ser demasiado fuerte: los cuadros tienen su propia luz interior y si hay demasiada luz el color de los cuadros se desvanece y se distorsiona su aspecto. La situación ideal es que estén colgados en una habitación normalmente iluminada, tal como fueron pintados. No deben de estar demasiados iluminados ni idealizados con focos, esto produce una distorsión de su significado”<sup>17</sup>. [4] La gran escala de las obras de este periodo

<sup>14</sup> JUNG, C. G. (1954): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 1995, págs. 10-11.

<sup>15</sup> JUNG, C. G. y WILHELM, Richard. *El secreto de la flor de oro*. Paidós, Barcelona, 2001, págs. 55-56.

<sup>16</sup> ROSENBLUM, R. (1975): *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid, Alianza, 1993, pág. 241. A tenor de esta frase parece ignorar Rosenblum que las franjas de color de las obras de madurez de Rothko aunque provengan formalmente de los últimos cuadros del periodo de pinturas mitológicas no se reducen a meros paisajes o fondos para las figuras representadas en primer plano por muy místicos o cosmológicos que pretende que sean. En las obras posteriores los estratos adquieren todo el protagonismo ya que son fruto de una suerte de abstracción de fondo y figura en la que todo se diluye.

<sup>17</sup> COMPTON, M.: *Mark Rothko, textos para el artista*, Madrid, Fundación Juan March, 1988. Sin paginar.

producía el efecto de estar dentro ellas al “Arrebatarse todo el sentido al ser, que se convierte a la vez en oyente y en su mundo”<sup>18</sup>. La kenosis presente en el lienzo, el cual, por su gran tamaño, abarca al sujeto logrando la kenosis del propio espectador<sup>19</sup>. En rigor, no es el sujeto en sí el que se vacía sino el contorno de éste, la membrana que permite la percepción, adquiriendo por tanto la percepción de la totalidad de la obra-sujeto. El espectador se convierte así en *theorós*<sup>20</sup> cuya actividad es meramente teórica, es decir, contemplativa. Pero la contemplación<sup>21</sup> exige de la participación en lo representado por parte del espectador, ya sea en la procesión, ya en el cuadro.

El ser de la obra de arte es ser representada<sup>22</sup>, pero no como referencia a lo ajeno a ellas sino autoreferenciales. La obra de arte tiene validez por sí misma en cuanto que se representa como tal. En el caso que nos ocupa “La moral en la obra de Rothko requería que las pinturas no fueran representaciones de una idea sobre el mundo, sino que se concibieran como una idea en sí mismas”<sup>23</sup>. La obra de arte no posee sólo autonomía formal sino que goza de una absoluta remisión hacia sí misma que la copa de significado. Al igual que el juego que sólo tiene sentido, razón de ser, cuando se juega, la ontología del arte es su representación<sup>24</sup>. [5] Las pinturas de Rothko superan el concepto, deudor de la gnoseología tradicional, de verdad en el arte como adecuación formal o correspondencia entre objeto y pensamiento —*adaequatio rei et intellectus*. No tiene sentido hablar de adecuación formal, cuando la forma ha sido conscientemente disuelta, y cualquier intento de remitir al propio pensamiento es ahogado en la actividad teórica de la pura contemplación. Lo esencial queda tan claramente mostrado que no hay posibilidad de correspondencia con el pensamiento consciente. Incluso el propio artista

<sup>18</sup> *Ibidem*. Sin paginar.

<sup>19</sup> GARCÍA SIERRA, P.: *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 1999. Voz: kenosis. “La idea de kenosis se aplica sobre todo al proceso mediante el cual el sujeto (que desempeña el papel de nódulo) podrá alcanzar percepciones apotéticas; la *kenosis* es el esquema que el *hiperrealismo* utiliza como alternativa al esquema de la *proyección* del idealismo o del *reflejo* —tras el recibir el objeto— del realismo.”

<sup>20</sup> FERRATER, J.: *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994. *filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994. Voz: Teoría. págs. 3474-3475. “Los griegos llamaban *theorós* al «observador», o embajador que una Ciudad-Estado enviaba a los juegos, o al Oráculo. La *theoría* es la acción de mirar, ver, observar. Es también la función del *theorós*, así como el conjunto de los *theoroi*. Los *theoroi* forman una “procesión”

<sup>21</sup> FERRATER, J.: *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994. *filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994. Voz: contemplación. págs. 674-675.

<sup>22</sup> Cfr. GADAMER, H.-G. (1975): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977. pág. 154. “La representación de la obra de arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que la oiga o que la vea”

<sup>23</sup> COMPTON, M.: *Mark Rothko, textos para el artista*, Madrid, Fundación Juan March, 1988. Sin paginar.

<sup>24</sup> Cfr. GADAMER, H.-G. (1975): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977. Principalmente el capítulo titulado: *El juego como hilo conductor de la explicación ontológica*. págs. 143-224.



rompe la distancia-mediación necesaria para la contemplación de la representación al extremar el formato de la obra la cual envuelve completamente al espectador, que dejar en ese instante último de ser *theoría* y se convierte en *theorós* participante activo, asistente. Asistente de una verdad, no fruto de la correspondencia, sino de la revelación, la *aletheia* <sup>25</sup>.

### Bibliografía:

- ANFAN, D. (1990): *El expresionismo abstracto*. Barcelona, Destino, 2002.
- AA. VV.: *Mark Rothko*. London, Tate Gallery, 1987.
- BERSANI, L. y DUTOIT, U.: *Arts of impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1993.
- BOZAL, V. (eds.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 vol., Madrid, Visor, 1999.
- BRESLIN, J. E. B. : *Mark Rothko: a biographic*. Chicago, Chicago University Press, 1993.
- CASSIRER, E. (1964): *Filosofía de las formas simbólicas*. México, F.C.E., 1998.
- CHAVE, A. C. : *Mark Rothko: subjects in abstraction*. London, Yale University Press, 1989.
- CHIPP, H. B. (ed.) (1968): *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal, 1995.
- COMPTON, M.: *Mark Rothko, textos para el artista*. Madrid, Fundación Juan March, 1988.
- FERRATER, J.: *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Ariel, 1994.
- GADAMER, H.-G. (1975): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.
- GAGE, J.: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la Abstracción*. Madrid, Siruela, 1993.
- GIBSON, A. E.: *Abstract Expressionism*. London, Yale University Press, 1997.
- GOLDING, J.: *Paths to the absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*. London, Thames & Hudson, 2000.
- GOODMAN, N. (1978): *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.
- GUILBAUT, S. (1983): *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990.
- HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*. México, F.C.E. 1974.
- JOHNSON, S. (ed.): *The New York School of Music and Visual Arts*. New York, Routledge, 2002.
- JUNG, C. G. (1954): *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós,

<sup>25</sup> HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo*, México, F.C.E. 1974. págs. 43-45.



Barcelona, 1995.

JUNG, C. G. et ali. (1964): *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós, 1999.

JUNG, C. G. y WILHELM, R.: *El secreto de la flor de oro*. Barcelona, Paidós, 2001.

LUCIE-SMITH, E. (1969): *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona, Destino, 1995.

MARTÍNEZ RIU, A. y CORTÉS MORATÓ, J.: *Diccionario de filosofía Herder*. Barcelona, Herder, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975.

GARCÍA SIERRA, P.: *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Oviedo, Fundación Gustavo Bueno, 1999.

RIBAS, A.: *Biografía del vacío*. Barcelona, Destino, 1977.

ROSENBLUM, R. (1975): *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid, Alianza, 1993.

SUZUKI, T. y FROMM, E. (1960): *Budismo zen y psicoanálisis*. México, F.C.E., 1964.





# USO Y FUNCIÓN DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA: LA LITURGIA COMO GENERADORA Y CONDICIONANTE DE LA TOPOGRAFÍA ECLESIAL\*

PABLO J. POMAR RODIL  
*Universidad de Sevilla*

## Estado de la cuestión

Desde hace años, la funcionalidad de la arquitectura viene siendo objeto de estudio por parte de la historia del Arte, hasta el punto de que, a la luz de nuevas corrientes metodológicas, cada vez son más comprensibles los espacios, dimensiones, decoraciones, etc. de cada edificio en función del uso para el que fueron generados. Gracias a ello, estos edificios están dejando de ser vistos sólo de manera epitelial y aparente, como si de gigantescas esculturas penetrables se tratase, dentro de lo que se ha dado en llamar “historia de los estilos”, para adquirir una dimensión vivida y social que es sin duda la que mejor explica su morfología la mayor parte de las veces.

Pero quizá, pese a recientes congresos y seminarios encaminados a desentrañar las relaciones existentes entre la arquitectura religiosa española y su funcionalidad litúrgica, el tema que nos ocupa no ha sido tratado sistemáticamente por los historiadores, de modo que la bibliografía, con meritorias excepciones, es francamente insuficiente.<sup>1</sup> Aún así, es de justicia hacer notar el esfuerzo que en este sentido vienen haciendo, con significativos estudios dedicados a la Edad Media y a cifrar la incidencia del Concilio de Trento en

---

\* La presente comunicación es fruto de la investigación que, bajo la dirección del profesor Vicente Lleó Cañal, estamos llevando a cabo para la realización de nuestra Tesis Doctoral inscrita en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

<sup>1</sup> Señalamos al respecto el congreso titulado “El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos”, organizado por la Universidad de Murcia y dirigido por Germán Ramallo Asensio en octubre de 2003, el simposio titulado “Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia” organizado por la Fundación Barrié de la Maza en La Coruña bajo la dirección de Ramón Izquierdo Perrín en septiembre de 1999 y el seminario titulado “Las catedrales españolas en la Edad Moderna” que llevó a cabo la Fundación Argentaria en Santiago de Compostela en octubre de 2000 bajo la dirección de Miguel Ángel Castillo Oreja; a las actas de éstos iremos haciendo referencia durante el texto. Por otra parte, destacaremos que nuestra toma de contacto primera con estos asuntos la tuvimos en el ciclo de conferencias que bajo el título “Arquitectura y Liturgia” organizamos en marzo de 1998 en la Universidad de Sevilla.

el arte y arquitectura españoles, el profesor Isidro Bango y el padre Ceballos respectivamente.<sup>2</sup> Desde luego, también es necesario apuntar como necesarias para el estudio del fenómeno catedralicio en España las aportaciones de Pedro Navascués, especialmente útiles para la comprensión de la morfología, ubicación y uso de sus coros capitulares.<sup>3</sup> Por último, también hay que destacar las obras monográficas existentes sobre determinadas piezas arquitectónicas de uso litúrgico, como son, además de los coros ya citados, los trascoros, sagrarios, altares, púlpitos, tribunas, salas capitulares, baptisterios, deambulatorios, capillas funerarias, cementerios, sacristías, etc.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Por el marco cronológico en el que nos moveremos en nuestra Tesis Doctoral no nos detendremos en reseñar cada una de las aportaciones bibliográficas del profesor Bango Torviso, aunque sí destacaremos de entre ellas, por su valor metodológico en relación con los objetivos que nos hemos marcado, el siguiente título: BANGO TORVISO, Isidro: *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas*. Madrid, Historia 16, 1995. De entre las del padre Ceballos: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "Arte religioso de los siglos XV y XVI en España", en GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo: *Historia de la Iglesia en España*. Madrid, BAC, 1980, vol. III-2, págs. 585 *passim*; "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento", en *Anuario del departamento de historia y teoría del arte*, vol. III, Universidad Autónoma de Madrid, 1991, págs. 43 *passim*; "La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma", en *Actas del Simposio Juan de Herrera y su influencia*. Fundación Obra Pía Juan de Herrera-Universidad de Cantabria, Santander, 1993, págs. 197 *passim*. Por otra parte, es necesario reseñar aquí la reciente aparición de un libro de gran formato, del que es autor Pedro Navascués, que incluye tres capítulos introductorios en los que se aborda el fenómeno catedralicio en España en su contexto europeo (NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *La Catedral en España. Arquitectura y Liturgia*. Barcelona, Lunwerg, 2004).

<sup>3</sup> La bibliografía sobre los coros de las catedrales españolas es abundante, y aunque a menudo estos estudios comienzan con un más o menos breve capítulo introductorio sobre su "utilidad litúrgica" casi siempre se trata de meros prolegómenos para entrar de lleno en su riqueza artística y, sobre todo, iconográfica; Una meritoria excepción a este tratamiento dispensado a los coros la encontramos en: MARTÍNEZ BURGOS, Matías: "En torno a la catedral de Burgos I: El coro y sus andanzas", *Boletín de la Institución Fernán González* n° 122. Burgos, 1953. Pero serán los estudios del profesor Navascués los que hayan abierto una nueva vía de análisis y estudio al relacionarlos certeramente con su funcionalidad litúrgica; en este sentido destacamos NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León", en *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, págs. 53 *passim*; *Teoría del coro en las catedrales españolas*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1998; "Los coros catedralicios españoles", en IZQUIERDO PERRÍN, Ramón (editor): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. La Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, págs. 23 *passim*. Por último, hay que señalar que en el año 2003, con motivo del aludido congreso de catedrales convocado por la Universidad de Murcia, apareció un libro de autoría colectiva con un nutrido número de capítulos dedicados al estudio de los coros en relación con su función litúrgica: RAMALLO ASENSIO, Germán (Editor): *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

<sup>4</sup> Para un primer acercamiento al estudio de cada uno de estos elementos en relación con la liturgia es de gran utilidad la búsqueda de dichas voces en CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. París, Letouzey & Ané, 1907-53. Sobre los púlpitos y ambores véase GATTI, Vicenzo: "Il luogo della parola", en *Arte Cristiana* n° 67. Milán, Scuola Beato Angélico, 1979, págs. 51 *passim*. Para los trascoros véanse RIVAS CARMONA, Jesús: *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*. Murcia, Universidad de Murcia, 1994; y, del



1. Los canónigos discuten con el arquitecto de la futura Catedral.

### Hacia una metodología

De los estudios a los que venimos haciendo referencia se deduce cómo el rito católico romano ha sido el motor de construcciones, alteraciones e innovaciones en lo espacial tanto en la arquitectura de las órdenes y congregaciones como en la catedralicia y parroquial.<sup>5</sup> Pero, aún así, creemos estar lejos de poder trazar el mapa completo de este maridaje apasionante de la forma que lo han hecho otras escuelas historiográficas como la francesa, la alemana, la anglosajona o incluso la italiana; En este sentido, será quizá la francesa, con revistas como *Revue de l'Art chrétien* y los trabajos de Alain

---

mismo autor "El trascoro: de muro a capilla", en IZQUIERDO PERRÍN, Ramón (editor): *Los coros...*, págs. 187 *passim*; Para tratar los sagrarios, del mismo autor, podemos señalar: "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía", en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (Coordinador): *Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba sobre el Barroco en Andalucía*. Córdoba. Universidad de Córdoba, 1986, vol. III, págs. 137 *passim*. También revisten gran interés el estudio de AIZPÚN BOBADILLA, Javier: "Ubicación de los enterramientos y el sagrario. El caso de Estella (Siglos XV y XVI)", *Príncipe de Viana*, n.º. 64, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2003, págs. 91 *passim* y el de RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "Las capillas de comunión en la Comunidad Valenciana", en *Actas del primer congreso de historia del arte valenciano*. Valencia, Generalidad Valenciana, 1993, págs. 287 *passim*.

<sup>5</sup> Aunque trabajamos con un alto volumen de bibliografía sobre historia de la liturgia católica, podemos apuntar como textos básicos los siguientes: MAYER, Anton. L.: "Liturgie und Barok" en *Jahrbuch für liturgiewissenschaft*, vol. XV. München-Gladbach, Abadía de María Laach, 1941, págs. 115, *passim*; CATTANEO, Enrico: *Il culto cristiano in Occidente. Note Storiche*. Roma, CLV, 1978; RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia*. Madrid, BAC, 1955 y JUNGSMANN, José A.: *El Sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, BAC, 1951.



2. Rito de la colocación de la primera piedra.

Erlande-Brandenburg o Bernard Chedozeau, entre otros, los que nos servirán en muchos aspectos de nuestra Tesis Doctoral de pauta metodológica a la que seguir, aunque, sin duda, teniendo siempre presente cómo este cambio del marco geográfico comporta limitaciones, unas veces adaptables, otras insalvables, con respecto a su aplicación a la realidad del fenómeno en España.<sup>6</sup>

## Objetivos

Los marcos geográfico y cronológico han sido desde el principio elementos a trazar con el mayor cuidado, conscientes de que su coherencia histórica conllevaría en gran medida la de la propia Tesis. En este sentido

<sup>6</sup> Para el caso francés la bibliografía es extensísima, pudiéndose destacar por su carácter reciente y general lo siguiente: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: *La Cathédrale*. Paris, Fayard, 1989 (Hay edición española en Madrid, Akal, 1993); "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge", en *20 siècles en cathédrales* (catálogo de la exposición de Reims). Paris, Éditions du patrimoine, 2001, págs. 229 *passim*; CHEDOZEAU, Bernard: *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris, Cerf, 1998; LOURS, Mathieu: "Espace et liturgie du concile à la Révolution", en: *20 siècles...*, pág. 255 *passim*; LECOMTE, Laurent: "Cathédrales des Temps modernes", en: *20 siècles...*, pág. 263 *passim*. Aunque por el momento no existen estudios generales sobre la interacción liturgia-arquitectura en Italia en la Edad Moderna, podemos señalar algunos textos que analizan el fenómeno en casos concretos y que son metodológicamente asumibles: HALL, Marcia B.: *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*. Oxford, Oxford University Press, 1979; PAOLUCCI, Antonio: "L'arredamento ecclesiale nell'età della Riforma", en *Arte e religione nella Firenze dei Medici*. Florencia, Città di Vita, 1980, págs. 97 *passim*; PLOEG, Kees van der: *Art, Architecture and Liturgy. Siena Cathedral in the Middle Ages*. Groningen, Rijksuniversiteit Groningen, 1993 y SCOTTI, Aurora: "Arquitectura e Riforma Cattolica nella Milano di San Carlo



desechamos casi desde el primer momento la tentación del tema general, pues la ausencia casi total de estudios sectoriales así parecía aconsejarlo, optando por asumir un marco territorial histórico como el de la “antigua” Archidiócesis de Sevilla, es decir, sin las segregaciones del siglo XX. Esta elección permitía un estudio geográficamente amplio y rico en matices que, en el ámbito catedralicio, le vienen dados desde por su histórica competencia con la sede primada toledana, hasta por su patriarcado indiano, pasando por otras circunstancias que la convierten en especialmente proteica, como su poderoso cabildo, siempre desafiante de los prelados, o la soberbia fastuosidad cultural con la que llevaban a cabo las funciones litúrgicas. Por otra parte las cuatro colegiadas que existieron en la archidiócesis, con especial interés por los tonos de rivalidad cultural con la catedral que se incorporan con la del Salvador de Sevilla o el particular concepto emulativo de la homónima de Jerez de la Frontera –cuya vicaría veremos como será objeto de estudio particular–, son elementos que sin duda enriquecen la visión del fenómeno.<sup>7</sup>

La preocupación por crear un marco cronológico coherente no fue menor, por lo que lo hemos establecido entre cesuras que entendemos como naturales, tales como la recepción del Concilio de Trento en la segunda mitad del siglo XVI y el concordato de 1851 entre Pío IX e Isabel II, donde el sistema económico de sustentación del clero se altera en modo tal que podemos considerarlo como el fin del Antiguo Régimen eclesiástico en España.<sup>8</sup> Aún así, incluiremos aspectos precedentes y posteriores a este marco, para tratar de ver en que estado se encontraba la arquitectura religiosa antes de Trento y las consecuencias que los acontecimientos sociales, políticos y revolucionarios del siglo XIX tuvieron igualmente sobre la misma.

---

Borromeo”, en *L'Arte*, n<sup>o</sup> 18-20, 1972, págs. 5 *passim*. Finalmente hay que indicar que están en prensa las actas del congreso que con el título *Lo spazio e il culto. Relazioni tra l'edificio ecclesiale e il suo uso liturgico dal XV al XVII secolo* tuvo lugar en marzo de 2003 en el Kunsthistorisches Institut de Florencia bajo la dirección de Jörg Stabenow y que sin duda está llamado a convertirse en un referente bibliográfico obligado a la hora de abordar estos temas en el ámbito italiano. Por el momento, contamos con una breve reseña del contenido de cada una de las conferencias en: ROMAGNOLI, Margherita: “Arte e Liturgia in Italia in epoca Rinascimentale e Barocca: un Convegno”, en *Arte Cristiana*, n<sup>o</sup> 817, Milán. Scuola Beato Angelico, 2003, págs. 307 *passim*.

<sup>7</sup> La rivalización cultural, pero también jurisdiccional, de la colegiada sevillana ha sido tratado recientemente en: GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, Fundación Avenzoar, 2000.

<sup>8</sup> El desmembramiento del sistema económico de la Iglesia se había producido con anterioridad a dicho concordato, que en cierto modo fue una solución económica para una Iglesia desposeída de rentas y patrimonios por los procesos desamortizadores, aunque, como se ha apuntado, el modelo se encontraba ya en crisis antes de ser “atacado” por el Estado (RODRÍGUEZ LÓPEZ BREA, Carlos M.: “La crisis de la economía eclesiástica en tiempos de Carlos IV. Algunos apuntes sobre la diócesis de Toledo y Sevilla”, en *Hispania Sacra* n<sup>o</sup> 107. Madrid, CSIC, 2001, págs. 193 *passim*).

Visto ya nuestro ámbito de estudio, señalaremos nuestro doble objetivo: de una parte, explicar la espacialidad de los edificios religiosos durante la Edad Moderna en virtud de las necesidades litúrgicas y de la recepción del Concilio de Trento; de otra, ver cómo esa arquitectura religiosa era vivida y usada; cómo ese uso litúrgico a veces la transformaba; cómo esa liturgia se contaminaba de ritos laicos y cómo ritos laicos se contaminaban a su vez de liturgia católica; cómo, incluso, la liturgia, al desbordar a veces los recintos y extenderse por la ciudad, se llevaba consigo a la arquitectura, que de manera efímera adaptaba calles y plazas fingiendo iglesias, claustros procesionales y catedrales al abierto.<sup>9</sup>

## Las Fuentes

Las fuentes con las que contamos para nuestro proyecto son numerosas, variadas y, en muchos casos, de recóndito origen. Dentro del ámbito archivístico trabajaremos especialmente con el rico material constituido por los *Libros de costumbres litúrgicas* y los *Diarios de fiestas y ceremonias* que se conservan en la sección III del archivo capitular de la Catedral de Sevilla.<sup>10</sup> Además, siempre dentro de las posibilidades que puedan ofrecer los archivos, rastrearemos la información que nos pueda ser útil en otros de naturaleza eclesiástica: los de la colegiata de Jerez, los parroquiales de la vicaría jerezana y el del Arzobispado de Sevilla;<sup>11</sup> como también civiles:

<sup>9</sup> Véase al respecto: CABEZA, Antonio: *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*. Junta de Castilla y León, Palencia, 1997.

<sup>10</sup> RUBIO MERINO, Pedro: *Archivo de la Santa metropolitana y patriarcal iglesia catedral de Sevilla*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1987-1998, vol. I, págs. 117-120 y vol II (en colaboración con GONZÁLEZ FERRÍN, María Isabel), págs. 165-167.

<sup>11</sup> En los archivos catedralicio y colegial serán estudiados con particular interés los autos capitulares por su lógica riqueza informativa. En los parroquiales, y también en los anteriormente mencionados, habitual es siempre que el estudio ocupa a la arquitectura religiosa, el trabajar con los libros de cuentas de fábrica, donde podremos localizar los pagos que nos orienten sobre intervenciones en lugares clave como coros y presbiterios o sobre la creación de altares, apertura y clausura de puertas, elevación de atrios, etc., así como de estructuras efímeras conmemorativas, túmulos funerarios, monumentos eucarísticos de Semana Santa o la decoración particular con motivo de alguna festividad (Sobre las posibilidades que ofrecen este tipo de archivos véase: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto Cayetano: "Los libros parroquiales como fuente para la historia del arte", *Memoria Ecclesiae* n° 9. Oviedo-Salamanca, Asociación de archiveros de la Iglesia de España, 1996, págs. 167 *passim*). Del archivo del Palacio Arzobispal destacaremos una fuente: los libros de visita, poco utilizados en relación con la historia del arte y de una gran riqueza por su carácter de acción de gobierno eclesiástico, en los que se dejan ver las líneas directrices de cada pontificado, especialmente en los llamados "mandatos de visita" donde muy frecuentemente encontramos cómo aquellas obras que pudimos constatar en las cuentas de fábrica a menudo responden a una finalidad litúrgica o pastoral (Sobre las posibilidades que los libros de visitas ofrecen a la historia del arte, véase: SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: "Las visitas pastorales y el Patrimonio arquitectónico y mobiliario de la Iglesia", *Memoria Ecclesiae* n° 14. Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia de España, 1999, págs. 411 *passim*.) En este mismo archivo serán especialmente útiles las secciones de "asuntos despacha-



archivos municipales de Sevilla y Jerez, de protocolos de Jerez e Histórico Nacional principalmente.<sup>12</sup>

Al margen de las fuentes archivísticas, la literatura periegetica y corográfica ofrece recursos no del todo explotados que permiten reconstruir de manera descriptiva apariencias desaparecidas de las iglesias a tratar o recrear templos ya completamente destruidos o radicalmente transformados. En este sentido podemos destacar muy especialmente la obra del que fuese bibliotecario mayor de la Colombina, el canónigo Francisco de Gálvez, que en 1755 emprendió un viaje por España, Francia, Países Bajos y Alemania formando parte de una diputación del cabildo catedral para certificar la limpieza de sangre del aspirante a la canonjía magistral de la Catedral de Sevilla. Por su carácter de maestro de ceremonias de la catedral, observa y comenta cada una de las ceremonias que presencia, haciendo notar su grado de diferencia con las hispalenses, y así a nosotros nos informa sobre como éstas se desarrollaban.<sup>13</sup> También los sermones en ocasiones nos darán, entre noticias tangenciales de riqueza variada, detallada información del modo en que se acondicionaron los templos para determinadas festividades, constituyendo así otra fuente en modo alguno despreciable.<sup>14</sup>

Pero serán otras las fuentes que entendamos como propiamente genuinas de este trabajo, y que dividiremos en dos tipos: los libros litúrgicos pos-

---

dos de gobierno” que constituye material adecuado donde rastrear las acciones del provisorato en relación con la erección, ampliación o reforma de templos en virtud de las ya señaladas necesidades de índole litúrgica y pastoral. Por último, siempre en el archivo arzobispal, la sección “justicia” proporciona, con algo de mayor dificultad pero igualmente con gran riqueza, pleitos de precedencia, instrumento clave con los que cifrar el uso y distribución del espacio y trazar el “valor” real del recinto jerarquizado destinado tanto a clérigos como a fieles.

<sup>12</sup> La información obtenida en los archivos comentados en la nota precedente puede complementarse con los registros notariales donde muy a menudo quedaban protocolizados los contratos para realizar estos cambios arquitectónicos, constituyendo otra vía de información combinable con las anteriores. Por su parte, en los archivos municipales de Sevilla y Jerez podemos encontrar el comportamiento de la autoridad civil frente a la religiosa, revistiendo especial interés las funciones a las que aquella asistía “*en forma de ciudad*” y lo relacionado con la erección de túmulos, proclamaciones de reyes, etc. Por último, el Archivo Histórico Nacional ofrece algunas secciones ya consultadas por nosotros como “Consejo de Castilla” en donde hemos localizado importante información referente al proceso de construcción de la Colegiata de Jerez que quedó aquí asentada por el hecho de ser ésta de fundación real; En este mismo archivo, la sección dedicada a “Clero” contiene libros parroquiales con información sobre las parroquias de la vicaría jerezana y, más específicamente, sobre las cofradías que en ella existían (DIEGO, N. de: “Andalucía en la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional”, en *Actas del I Congreso de historia de Andalucía*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, vol. I, págs. 35 *passim*).

<sup>13</sup> GÁLVEZ, Diego Alejandro de: *Itinerario geográfico, histórico, crítico y litúrgico de la España, Francia País Bajo y gran parte de Alemania*. Sevilla, Cabildo metropolitano de Sevilla, 1996.

<sup>14</sup> Véanse sobre este tema: DAVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar: *Los sermones y el arte*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977; y en relación con el ámbito sevillano: NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitudes ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVIII*. Sevilla, Universidad de Sevilla – Fundación Focus-Abengoa, 2000.

tridentinos aparecidos a partir de 1568, en donde se comienzan a concretar de forma palpable las líneas generales marcadas por el Concilio en materia de liturgia, y las actas de los concilios provinciales y sínodos diocesanos, especialmente los convocados por los arzobispos de la sede hispalense.<sup>15</sup> Existirá también una fuente que quedará a mitad de camino entre la “legislación” romana y la “recepción” hispalense que podemos constatar en las aludidas *Constituciones*, y que será la que formen los libros de comentarios y manuales de celebración que surgieron para explicar e interpretar los textos litúrgicos romanos a que antes hicimos referencia, en aquellos puntos en que éstos se mostraban más oscuros, y donde aparecen muy frecuentemente descripciones de los requerimientos espaciales de las iglesias. Este tipo de libros los encontraremos de origen romano o español, siendo los más difundidos los de Pedro Alcoholado a fines del XVI, aunque también los de Alejandro Zuazo, Pedro Aparicio o Bartolomé Gavanto en el XVIII.<sup>16</sup>

Por otra parte, los tratados de arquitectura constituyen sin duda otra rica fuente a tener en cuenta. No podemos olvidar de hecho la gran cantidad de plantas de iglesias que contiene el *Libro de arquitectura* de Hernán Ruiz, en algunas de las cuales es visible la representación de elementos como el coro, presbiterio y altar siendo especialmente significativa la planta y alzado

<sup>15</sup> Los libros litúrgicos a que hacemos referencia serán los siguientes: El *Breviarium* (1568), el *Missale* (1570), el *Martirologium* (1583), el *Pontificale* (1596), el *Cærimoniale episcoporum* (1600) y, por último, el *Rituale* (1614). Por otra parte en el ámbito de los concilios provinciales nos interesa, pese a su temprana fecha, el convocado en 1512 por el arzobispo Diego de Deza, por adelantarse sus cánones en aspectos varios al espíritu tridentino en más de medio siglo. El primer sínodo diocesano fue convocado por el arzobispo Diego Hurtado de Mendoza en 1490. Ya con posterioridad a Trento los arzobispos Cristóbal de Rojas y Sandoval en 1572, 1573 y 1575 y Rodrigo de Castro y Osorio en 1586 celebraron sus respectivos sínodos. Por último, Fernando Niño de Guevara, en 1604, fue quien celebró el último sínodo diocesano, recogieron las aportaciones de las convocatorias precedentes y dejando unas constituciones que fueron editadas en 1609 y que quedaron como una suerte de estatutos por los que se rigió la archidiócesis durante todo el espacio temporal que afecta a nuestro estudio (POMAR RODIL, Pablo J. y RECIO MIR, Álvaro: “Las constituciones conciliares y sinodales de Andalucía como fuentes para la historia de la construcción”, en *Actas del IV congreso de historia de la construcción*. Madrid, Universidad Politécnica de Madrid – SEHC, 2005, págs. 889 *passim*).

<sup>16</sup> ALCOHOLADO, Pedro: *Ceremonial romano para missas cantadas y rezadas en el qual se ponen todas las rubricas generales y particulares del Missal Romano, que divulgó el Papa Pió V con advertencias y resoluciones de muchas dudas y al cabo se trata de lo tocante a los ministros y altar todo nuevamente ordenado, facilitado y revisto*. Alcalá de Henares, 1589; ZUAZO, Alexandro: *Ceremonial según las reglas del Missal Romano ilustrado con doctrinas de los authores mas classicos, antiguos y modernos. Methodo de celebrar la missa rezada, y cantada, claro, util y necesario a todo eclesiástico para instruirse fácilmente en sus ceremonias y Practica*. Salamanca, Imprenta de la Cofradía de la Santa Cruz, 1753; APARICIO Y SEMOLINOS, Pedro: *Oficios del Maestro de ceremonias, su antigüedad, autoridad, e instrucción que debe tener en la asistencia a la Misa Cantada, y otras funciones que que se celebran en la iglesia, con un apéndice que trata del modo de recibir al obispo propio en las villas y lugares de su obispado; como asimismo de lo que se debe practicar quando celebra de Pontifical*. Madrid, Antonio de Sancha. Madrid, 1783; GAVANTO, Bartholomæo: *Thesaurus sacrorum rituum*. Venecia, Typographia zerlettiana, 1769.



de un templo parroquial existentes en los folios 98 vº y 99;<sup>17</sup> Aunque, en este sentido de inclusión de distintos tipos de plantas y elementos litúrgicos, quien proporciona más información es sin duda el tratado de Rodrigo Gil-Simón García, especialmente en las plantas presentadas en los folios 12 y 15.<sup>18</sup> Por otra parte, Fray Lorenzo de San Nicolás también dedicará un capítulo de su *Arte y uso de la arquitectura* a la correcta formación de las plantas de los templos, recomendando a los constructores de catedrales que las diseñen bajo la traza de Sevilla o Toledo, a las que elogia por diversas razones.<sup>19</sup> Pero existirá un tratado que, redactado por san Carlos Borromeo a raíz del Concilio Provincial de Milán de 1576 tuvo una fortuna excepcional; nos referimos al *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* publicado en Milán en 1577 y cuya fortuna fue superlativa.<sup>20</sup> No sólo con posterioridad algunos de sus cánones —en principio vinculantes sólo para la provincia eclesiástica milanesa— fueron incorporados al derecho universal de la Iglesia, sino que su difusión fue tal que difícilmente se encuentra biblioteca capitular o episcopal o de orden o congregación donde no se conserve un ejemplar de este verdadero manual arquitectónico-litúrgico. En muchos casos puede encontrarse durante toda la Edad Moderna alusiones al mismo con carácter de autoridad en distintos impresos y manuscritos de naturaleza tanto arquitectónica como litúrgica. En España, quizá el caso más claro de penetración de las ideas de Borromeo se encuentre en las *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos* incluidas en el sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga de 1631.<sup>21</sup>

Por último, para cifrar la decadencia del modelo tradicional arquitectónico y eclesiástico serán fundamentales obras como las del abad francés Claude Fleury *Mœurs des israélites et des chrétiens* que desde su traducción

<sup>17</sup> RUIZ, Hernán: *Libro de arquitectura* (ms. de segundo tercio del XVI). Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, vol. I, fols. 98v. y 99.

<sup>18</sup> GARCÍA, Simón: *Compendio de Architectura y simetria de los templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de geometría*. (ms. Salamanca), 1681 (Edición facsímil preparada por Carlos Chanfón Olmos). Churubusco, Escuela Nacional de conservación, restauración y museología "Manuel del Castillo Negrete", 1979, fols. 12 y 15 (Existe edición de 1991 del Colegio oficial de arquitectos de Valladolid).

<sup>19</sup> SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de: *Arte y Uso de la Arquitectura*. Madrid, 1639, pág. 48 (Citamos por la edición de Manuel Román, Madrid, 1736).

<sup>20</sup> Los mejores comentarios al tratado de Borromeo son los de BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*. Bari, Laterza & Figli, 1962, vol. III, pág. 385-417. Existe también una edición traducida al español preparada por Bulmaro Reyes Coria y Elena Isabel Estrada de Guerlero: BORROMEIO, Carlos: *Instrucciones de la Fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Méjico, UNAM, 1985.

<sup>21</sup> Sobre estas *Advertencias* véase BENLLOCH POVEDA, Antonio: "Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)", *Estudis* nº 15, Universidad de Valencia, 1989, págs. 93 *passim*; así como el posterior estudio y transcripción de las mismas a cargo de PINGARRÓN SECO, Fernando (editor): *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Valencia, Asociación Cultural "La Seu", 1995.

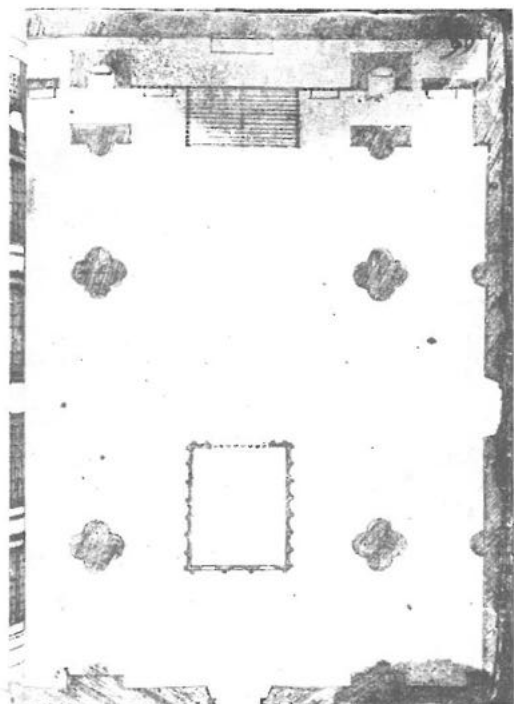
primera en 1739, no dejó de influir en la configuración tanto espacial como ornamental de los templos y cuyos capítulos dedicados a las “Formas de las Iglesias”, “Adornos de las Iglesias” y “Distinción de las Iglesias y de los Templos” tuvieron su versión española en las *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* del Marqués de Ureña que estructuró y sancionó por escrito en forma de manual las nuevas ideas que sobre la construcción y decoración de iglesias habían surgido del ámbito de la Ilustración.<sup>22</sup>

### Desarrollo de la Tesis

La Tesis parte del establecimiento del modelo topográfico eclesial común a las catedrales españolas, aunque teniendo en consideración las particularidades locales o regionales y las influencias existentes entre estas catedrales por su proximidad geográfica, por el destino en ellas de un mismo prelado o por la conformidad con sus metropolitanas o con la primada toledana. Dentro de este ámbito, nos centraremos en la realidad existente en la Archidiócesis de Sevilla, con su catedral al frente. El análisis de cada uno de sus espacios será atendido de manera especial en relación con la información que, como ya señalamos, estamos obteniendo de la rica sección litúrgica de su archivo capitular y de las demás fuentes ya citadas. El modelo que ésta significó con respecto a sus sufragáneas así como la irradiación de sus formas, no sólo espaciales sino incluso estilístico-figurativas en las iglesias parroquiales y colegiatas bajo su jurisdicción. En este sentido, ha sido puesto de manifiesto también su carácter rector con respecto a los modelos canarios y novohispanos, especialmente en las catedrales de Ciudad de Méjico y Las Palmas.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Sobre este momento histórico en relación con la arquitectura religiosa también son enriquecedores, además de los textos citados (FLEURY, Claudio: *Las costumbres de los israelitas y de los cristianos* (traducción de don Manuel Martínez Pingarrón). Madrid, 1860 y UREÑA, marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1785), otras aportaciones bibliográficas más recientes: BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *La Renovación ilustrada de la catedral de Segorbe: del obispo Alonso Cano al arquitecto Vicente Gascó*. Valencia, Grafiques Vimar, 2001, págs. 20 y 21; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: “La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas”, *Fragmentos* n<sup>os</sup> 12, 13 y 14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, págs. 115 *passim* y GARCÍA MELERO, José Enrique: “Realizaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en los interiores de las catedrales góticas españolas”, en *Espacio, tiempo y forma* serie VII, n<sup>o</sup> 2. Madrid, UNED, 1989, págs. 223, *passim*. Este último autor tiene otros artículos sobre aspectos metodológicos y sobre reformas exteriores que también son de interés para el estudio de los cambios en las catedrales durante la Ilustración y que han sido recogidos recientemente en un libro publicado por la editorial Encuentro.

<sup>23</sup> Sobre este asunto hay amplia bibliografía, destacaremos especialmente de entre los que relacionan la irradiación de formas de la catedral de Sevilla a las mejicanas, y en especial a la catedral de Ciudad de Méjico los siguientes títulos: ANGULO IÑIGUEZ, Diego: “Las catedrales mejicanas del siglo XVI”,



3. Planta de la iglesia parroquial.

Por último, plantearemos el estudio específico de ese fenómeno de irradiación y el de la conformación del espacio celebrativo parroquial con sus particularidades. En este sentido, hemos escogido para su análisis, como ya señalamos, una vicaría con tradición histórica como entidad jurídico-ecclesial —se sabe de su existencia desde comienzos del siglo XV, como heredera del antiguo arcedianato de Jerez— y amplia proyección arquitectónica y cultural como es la de Jerez de la Frontera, que comprendía sólo esta ciudad.<sup>24</sup> En

ella existían ocho parroquias, ostentando la mayor el rango de colegiata desde época de la Reconquista, además de un crecido número de órdenes religiosas entre las que se encontraban dominicos, mínimos, hospitalarios de San Juan de Dios, carmelitas, franciscanos de cuatro reglas, jesuitas, mercedarios de dos reglas y agustinos, además de los cartujos asentados a las afueras de la ciudad,

*Boletín de la real academia de la historia* n. 143. Madrid, 1943, págs. 150, *passim*; LARA, Jaime: *City, Temple, Stage. Eschatological Architecture and Liturgical theatrics in New Spain*. Notre Dame. Notre Dame University Press, 2005; MARÍAS, Fernando: "Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España", en *Ars Longa*. Valencia, Universidad de Valencia, 1994, págs. 45 *passim*; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Las catedrales de España y México en el siglo XVI", en Manuel Toussaint. *Su proyección en la historia del arte mexicano*. Ciudad de Méjico, UNAM, 1992, *Las catedrales del Nuevo Mundo*. Madrid. El Viso, 2000; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: la situación de México durante los siglos XVII y XVIII", en *Boletín del museo e instituto Camón Aznar*. Zaragoza, vol XLVIII-IL, 1992, págs. XXX y SERRANO, Luis G.: *La traza original con que fue construida la catedral de México*. Ciudad de Méjico. UNAM, 1964.

<sup>24</sup> Realmente las tierras de su extenso término municipal comprendidas al Norte del río Guadalete también pertenecían a la vicaría jerezana, pero en ellas no existían poblaciones, tan sólo haciendas y cortijos cuyos oratorios hemos estudiado en POMAR RODIL, Pablo J.: "Los oratorios rurales de la vicaría jerezana durante los siglos XVII y XVIII", en *Haciendas y Cortijos. Historia y Arquitectura en Andalucía y América*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 161 *passim*.

lo que, unido a otra importante cantidad de monasterios femeninos de clausura, casas de nazarenas y emparedadas, hospitales, etc. le confería a la ciudad un carácter suficientemente variado en cuanto a las “posibilidades” religiosas que ofrecía.

En Jerez de la Frontera, particularmente en su colegial, se reproducía de manera significativa el culto de la Catedral de Sevilla, habiendo copiado de ésta sus estatutos, ceremoniales y reglas de coro y ejerciendo en el resto de la ciudad el papel que le era propio a la catedral en Sevilla tanto a niveles culturales, cuanto como una suerte de templo de la Ciudad donde se “bendecían” los acontecimientos civiles, algo tan propio del Antiguo Régimen.<sup>25</sup> En este sentido cabe señalar cómo la colegiata era el lugar al que acudía el Cabildo Municipal en los días del Corpus Christi, Semana Santa y para la conmemoración y celebración de acontecimientos reales, especialmente los luctuosos, donde se acostumbraba a erigir aparatosos túmulos funerarios.<sup>26</sup> De hecho, el cabildo colegial jerezano trató de erigirse en catedralicio y pleiteó durante años para dotar a la ciudad de sede episcopal con jurisdicción sobre su término, lo que sería firmemente rechazado por parte del cabildo catedral sevillano y, en menor medida, también por el gaditano. Las razones que llevaron a estas reivindicaciones a la entera ciudad de Jerez —pues desde el primer momento esta idea contaba con refrendo y entusiasmo de las autoridades municipales— son complejas, y entran de lleno en el mundo de la emulación y de la ancestral identificación de antigüedad con nobleza, pues basaban la mayor parte de su argumentación en ensoñados fundamentos sobre un origen visigodo —o incluso paleocristiano— de la diócesis que ahora pretendía ser “restaurada”. De este proceso, uno de sus máximos apologetas fue el canónigo Francisco Mesa Ginete, quien se implicaría de lleno, en cuanto llegó a Jerez, con el proceso de construcción de la nueva colegiata que se había iniciado en 1695.<sup>27</sup> Este nuevo templo tenía que ser acorde con estas

<sup>25</sup> REPETTO BETES, José Luis: *Historia del cabildo colegial de Jerez de la Frontera*. Jerez de la Frontera, Caja de Ahorros de Jerez, 1986, pág. 60.

<sup>26</sup> Sobre este asunto véanse los dibujos de proyectos de túmulos para la colegial de Jerez publicados por: BARROSO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. Dolores: “Arquitectura efímera en el Jerez del Seiscientos: Antón Martín Calafate y Lorenzo de Vargas”, en *Trivium* n<sup>o</sup>. 5. Jerez de la Frontera. Ayuntamiento de Jerez, 1993, pág. 363, *passim*.

<sup>27</sup> Sobre la figura del canónigo Mesa Ginete diremos que su formación se inició en Granada y concluyó en Roma en el colegio Pizzardoni a cargo de Juan Bautista Tolomei y Antonio Javier Gentili, siendo ordenado de manos de Benedicto XIII. Contrasta esta formación tan erudita con su apasionamiento en el intento de “restauración” de la diócesis visigoda asidonense en la ciudad de Jerez. Sobre este asunto hay gran cantidad de manuscritos e impresos, pero tan sólo el título de uno de los opúsculos del canónigo Mesa Ginete —escrito en 1749, aunque publicado más tarde— es lo bastante esclarecedor de los términos en que se articulaba la polémica: MESA XINETE, Francisco: *Demostración histórica de haver sido la ciudad de Jerez de la Frontera y en su término la de Tarteso, Turdeto, Xera, Carteya, Asta Regia, Asido Cesariana, Astidona, Asidonia, Xerèz Saduña, y Xerèz Sidonia, capital del antiguo Obispado Asidonense, no unido à el de la Metropolitana de Sevilla, ni trasladado à el de la ciudad de Cádiz*. Madrid, Imprenta de Manuel Martín, 1766.



pretensiones, por lo que se llegó, no sólo a copiar de la Catedral de Sevilla el sistema espacial interno (cinco naves, entrecoros destinado a los fieles que sólo ocupa el espacio de crucero bajo la cúpula, deambulatorio recto en el trasaltar, etc.) y externo (atrio perimetral, patio de naranjos, sagrario independiente con accesos tanto desde el templo como desde el exterior, etc.), sino incluso a reproducir su apariencia mediante la transcripción de estilemas góticos originales de la Catedral de Sevilla transcritos en clave barroca en el templo jerezano.<sup>28</sup>

Para concluir, se analizarán los elementos arquitectónicos de funcionalidad litúrgica del resto de parroquias de la vicaría jerezana, atendiendo especialmente a su funcionamiento cultural e incidiendo en aspectos que creemos clave como es el de su “conformación” con el modelo propuesto por la Catedral de Sevilla y el de esa piadosa rivalidad interparroquial que las hizo entrar en competencia tanto en lo arquitectónico cuanto en lo mueble o suntuario y que durante el Barroco llamaban “*la santa emulación*”.

### Coda

Esperamos poder aportar finalmente un nutrido apartado de conclusiones -algunas de las cuales ya hemos dejado ligeramente esbozadas- que contribuyan a la mejor comprensión de la arquitectura religiosa de la Edad Moderna en relación con aquella dimensión vivida a que apuntábamos al inicio del presente avance. Así, trataremos de demostrar hasta que punto la topografía eclesial estuvo condicionada, cuando no generada *a fundamentis*, por necesidades de naturaleza litúrgica y planteamientos de uso y función ritual.

---

<sup>28</sup> Respecto a la configuración espacial dependiente de la catedral de Sevilla ya nos extendimos en POMAR RODIL, P. J.: “La Catedral de Jerez de la Frontera. Emulación cultural y configuración espacial”, en *Actas del Congreso El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pág.75, *passim*. En cuanto a los elementos externos que simulan la apariencia sevillana, nos referimos a sus bóvedas de crucería en piedra, contrafuertes, pináculos y arbotantes, etc. que ya tratamos en: POMAR RODIL, P. J.: “La pervivencia de la técnica medieval en la arquitectura andaluza: la Catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), una construcción «gótica» del pleno barroco”, en *Actas del Tercer congreso nacional de historia de la construcción*. Madrid, CEHOPU-CEDEX, 2000, vol. II, págs. 841 *passim* y en: “Arquitectura barroca de progeñe gótica en España e Hispanoamérica. De la Catedral de Jerez de la Frontera a la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Méjico”, en: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, *passim*.





## HISTORIA DE LA PROTECCIÓN DE LOS BIENES MUEBLES: CONSIDERACIONES PREVIAS

VICTORIA QUIROSA GARCÍA

*Universidad de Granada*

España es uno de los países que posee mayor cantidad de Patrimonio Histórico y al igual que otros países mediterráneos como Italia o Grecia esta riqueza material y cultural plantea una problemática añadida, los robos, tráfico ilícito de bienes o el expolio son por desgracia demasiado frecuentes y el caballo de batalla de políticas culturales que se ven desbordadas ante esta ingente cantidad de bienes. Si analizamos estos hechos se pone de manifiesto que la mayor parte de estas agresiones están protagonizadas por los bienes muebles, que a su vez están más desfavorecidos en la aplicación de dichas políticas culturales. No pretendo con ello realizar una acusación directa ya que soy consciente de la diversidad de bienes que hay que proteger, lo que supone elegir, priorizar y por tanto sacrificar algunos de ellos. Llegados a este punto creemos que es necesario realizar el estudio detenido de un ámbito del Patrimonio Histórico, como es el de los bienes muebles, que ante la problemática que encierra su protección ha carecido de una atención historiográfica adecuada, lo que repercute directamente en la debilidad de los sistemas de protección de los que disponen en la actualidad. Por otra parte queremos otorgar a esta investigación un carácter instrumental, una función social, en definitiva, en cuanto que pueda ser importante en la mejora y desarrollo de los mecanismos de tutela vigentes en la actualidad.

Siempre es un reto enfrentarnos a una materia inédita y a la vez un estimulante en el trabajo diario, si bien llevar a cabo una investigación sobre cualquier de los aspectos de nuestro Patrimonio Histórico requiere una base de la que por desgracia carecemos los Historiadores del Arte, que sólo nos asomamos de puntillas a temas relacionados con la Historia de la Restauración y conocimientos primarios sobre los mecanismos de tutela. Lo que es muy diferente si pensamos en cualquier ámbito de las artes plásticas de las que tenemos mayores conocimientos, en resumen el proceso es menos autodidacta. No podemos olvidar que hay que partir de una base, esencial, que es la legislativa. Conocer los instrumentos con los que contamos, al margen de su aplicación, en un primer momento, las herramientas que van a posibilitar los mecanismos de tutela vigente, el marco jurídico de los bienes que

vamos a estudiar. La materia se vuelve interdisciplinar, y hay que decir que la mayoría de estudios de obligada lectura parten directamente del derecho, lo que no quiere decir que este sea el único punto de vista posible. Es el momento adecuado para hacer una reivindicación del papel del Historiador del Arte en este campo, su aportación a la materia es decisiva y no siempre estimada a la hora de formar equipos interdisciplinares, o delimitar competencias, por lo que resulta más difícil encontrar estudios realizados desde las pautas científicas de la metodología humanística. La tutela del Patrimonio es un tema muy complejo, por lo tanto lo que se pide es reivindicar una mayor profesionalización. Que cada especialista realice aquello que le corresponde, evitar intrusismos que van en detrimento de los propios bienes y de un trabajo lleno de matices y por tanto más completo.

Como en toda investigación el primer paso ha sido la búsqueda bibliográfica, ya hemos mencionado con anterioridad que la base es esencialmente jurídica y la mayor parte de los estudios dedicados a los bienes muebles parten de ella, ya sea a nivel nacional, o regional, a los que tenemos que añadir también los de carácter internacional. Nos encontramos con un mosaico jurídico un tanto complejo, ya no solo atendiendo a su aplicación y uso competencial sino a una realidad dividida que afecta de forma directa al propio patrimonio que estudiamos.

El Patrimonio mueble siempre ha estado un tanto relegado en relación al inmueble, pensemos sólo en el volumen de publicaciones que podemos encontrar relativas a la restauración, urbanismo, etc., en las que se inserta la teoría inmueble. Los bienes muebles presentan casi una única temática que es la que más preocupa, me refiero a temas relacionados con la circulación, lícita o ilícita de dichos bienes, a todos los niveles, nacional e internacional, de los que si encontramos estudios monográficos, ya que la mayoría de la bibliografía solo dedica capítulos puntuales a este patrimonio.

Aunque este estudio se centra en la realidad nacional, no podemos olvidar las iniciativas internacionales que son reflejo de las nuevas tendencias de protección, y más en un momento en el que las fronteras se desdibujan y el mercado se globaliza. Tenemos que destacar dos aspectos, el primero de ellos hace referencia a las iniciativas internacionales de carácter general y el segundo a la realidad individualizada de cada país, cifándonos en este caso al marco europeo.

A nivel internacional si encontramos publicaciones específicas llevadas a cabo por la UNESCO, compendios legislativos, que aúnan la normativa de países muy diversos a los que les une la iniciativa común de crear instrumentos de protección para sus bienes muebles. En este punto también tenemos que citar las Convenciones y Recomendaciones tanto de la UNESCO como del Consejo de Europa. Su valor en la actualidad, por desgracia es más simbólico que práctico, si bien tanto los actos como las actividades de este tipo tienen mayor difusión por lo que en muchos casos actúan como transmisores de ideas que posteriormente se llevarán a cabo en ámbitos menores a nivel nacional o regional.



De todos los países de Europa destaca sobre todo Italia en el desarrollo de sus teorías no sólo en el campo de la restauración, en el que ha sido pionera, sino también en temas relacionados con el Patrimonio, estudiar estos avances es muy revelador, y al igual que comentaba con anterioridad este carácter impulsa a otros países, entre los que incluyo a España, que beben directamente de estas aportaciones. También es realmente interesante analizar otros países como el caso de Francia o Suiza en este último se organizan encuentros muy interesantes sobre esta materia, entre otros.

Del análisis de estos textos derivan una serie de cuestiones que merecen ser reseñadas y en las que se basa la investigación que llevo a cabo.

Ya hemos comentado la importancia del marco jurídico de estos bienes, si bien esta definición inicial quedaría incompleta si no desarrollásemos el marco teórico. Uno de los puntos que más nos han preocupado es la actual indefinición de los bienes muebles en la normativa vigente. Partimos de que los bienes muebles no son definidos por ninguna ley de Patrimonio, y con ello hago referencia tanto a la estatal como a las autonómicas, de este hecho puede derivar cierta confusión ¿cómo vamos a proteger algo que no conocemos o delimitamos?, la respuesta a este interrogante es una verdad a medias, ya que lo que si se ha venido haciendo es una definición deducible en relación a los bienes inmuebles, que si aparecen definidos de forma precisa. Todo esto fomenta la falta de concreción a la hora de abordar una diversidad material como la planteada por este patrimonio. Como ejemplo podemos ver lo siguiente, curiosamente aquellos bienes muebles que han sido definidos como patrimonios especiales, que son minoría, poseen sistemas de protección más precisos así como una mayor delimitación conceptual frente a los histórico- artísticos, que son mayoría, y quedan condenados a lo ilimitado, y por tanto a una laguna conceptual que no parece que vaya a ser resuelta en breve. Y es en este punto en el que los Historiadores del Arte tenemos mucho que hacer y que decir. Este tema, la indefinición, así como la posible definición, derivada de la conceptualización de los bienes inmuebles, y la delimitación de las tipologías de los bienes muebles en función de su naturaleza material han constituido los primeros puntos de esta investigación.

Al desarrollo de estas premisas iniciales seguirá el análisis de otros puntos fundamentales para conocer la verdadera aplicación de todo lo dicho con anterioridad. La gestión administrativa de los bienes muebles y sus mecanismos de control. El principal instrumento de conocimiento y regulación de estos bienes es el Inventario General de Bienes Muebles. El análisis detenido de las pautas a seguir para el ingreso de un bien así como operatividad de dicho instrumento constituirá una fase importante de la investigación. Pero en este tema también habrá que desarrollar la problemática de exportación, importación, comercio interior, etc., puntos anteriormente mencionados y sobre los que cae el peso de las aportaciones teóricas en la actualidad. La propia naturaleza mueble requiere profundizar en la concreción de estas operaciones que se mueven en el terreno de la ilegalidad en tantas ocasiones, lo que demuestran la debilidad de los sistemas de protección actuales.

Todos los temas planteados tienen una compartimentación más compleja de la que aquí expongo, sólo he mencionado algunos de ellos, ya que lo que pretendo es dar unas pinceladas de lo que va a ser este estudio que en la actualidad se encuentra en una fase inicial y que se irá desarrollando bajo estos parámetros propuestos, pero también sobre otros temas colaterales que surgirán con el avance de la investigación.

Por último quisiera cerrar estas consideraciones previas con una serie de cuestiones que me parece lícito exponerlas en un medio como éste, un Congreso que siempre actúa como plataforma de las nuevas ideas que van surgiendo en la Historia del Arte. Son puntos de interés y reflexión que deseo dejarlos solo como posibles interrogantes a las que me gustaría dar respuesta a medida que avance esta investigación.

Por un lado la protección de los bienes muebles siempre ha estado un tanto supeditada a los Museos, una de sus finalidades es ésta, conservarlos, pero pensemos: ¿cuántos bienes muebles hay catalogados? ¿cuántos hay realmente?, ¿cuántos en Museos?. ¿Qué espacio para exposición permanente, temporal y almacenado poseen muchos de nuestros Museos locales?. ¿Es por tanto el Museo una respuesta única a la conservación de los bienes muebles? A nivel legislativo sí, en la práctica no. Los bienes muebles por tanto no pueden estar supeditados a un marco que se muestra insuficiente a la hora de conservarlos.

Por otra parte vemos como los bienes muebles están muy subordinados a los inmuebles, hasta en el propio caso del Museo, y ya no solo me refiero a la definición, tema que ya hemos reseñado. Esta dependencia ha sido arrastrada hasta la creación de los propios mecanismos de gestión basados en un único inventario, pero si vemos que la diversidad es la característica que prima en este tipo de bienes y la diversidad que es un factor que se repite también para los bienes inmuebles ¿porqué en este último caso si ha propiciado la creación de diversos mecanismos de protección (Monumento, Conjunto, Sitio, Jardín histórico, etc)? ¿Porqué no se aplican medidas similares a los bienes muebles?

Y por último ¿es la diversificación de competencias, la microcompartimentación legislativa la respuesta a políticas integradoras en las que se tiende a la disolución de barreras? ¿Cómo afecta este mosaico jurídico a los bienes muebles que son fácilmente transportables? ¿Estamos creando sistemas de protección tan cerrados territorialmente, que fomentan la debilidad de sus premisas?. ¿Qué ocurre con las legislaciones autonómicas y la movilidad de los bienes muebles a nivel nacional?. Estas últimas preguntas son reflejo de la dualidad de políticas culturales que se están llevando a cabo, por un lado aquellas que se desarrollan en el marco europeo y fomentan la creación de un único mecanismo con intereses comunes a un continente y por otro aquellas que fomentan la participación de núcleos territoriales cada vez más pequeños a la hora de participar en la política de bienes culturales, la inserción del ámbito local.



## EL COMPORTAMIENTO DE LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS DEL BARROCO A LA RESTAURACIÓN

GERMAN RAMALLO ASENSIO

*Universidad de Murcia*

Somos perfectamente conscientes de que el tema que hemos elegido para centrar nuestra labor de investigación en este proyecto I+D BHA es muy complejo y difícil, pero también muy rico de posibilidades para aportar al mejor conocimiento de la historia del arte español. Pretendemos abarcar el conjunto de las catedrales españolas (excluyendo por el momento Portugal y los países de Hispanoamérica) y seguir las en su proceso evolutivo desde finales del siglo XVI, 1585, hasta los primeros años del siglo XX.

Ello nos ha hecho concebir ocho equipos de investigación que, seis de ellos, se encarguen de cubrir el territorio nacional, otro séptimo se ocupe en plan monográfico de las artes suntuarias que, hasta el presente no habían sido tratadas de manera específica en el ámbito de las catedrales, y un octavo de las repristicinaciones llevadas a cabo desde las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Con ello se persigue obtener una panorámica completa que se hace precisa si se quiere tener una información lo mas exacta y fiable que nos permita al final elaborar con certeza unos presupuestos que ya vamos entreviendo en los tres años que llevamos de trabajo y que se pasan a exponer a continuación.

Los investigadores principales de los seis primeros son: Vidal de la Madrid Álvarez, profesor titular de la universidad de Oviedo; Ernesto Arce Oliva, profesor titular de la universidad de Zaragoza; Germán Ramallo Asensio, catedrático de la universidad de Murcia; Pedro Galera Andreu, Catedrático de la Universidad de Jaén; Florencio García Mogollón, profesor titular de la universidad de Extremadura y Lena Saladina Iglesias Rouco, profesora titular de la Universidad de Burgos. En estos equipos hay otros investigadores que se especifican al final de la comunicación. Con ello se cubren las catedrales de todas las comunidades autónomas sin hacer diferencia entre las más importantes y las más modestas pues la primera conclusión a que hemos llegado es que todas responden de igual forma a las mismas motiva-

ciones sociales, históricas o religiosas. A estos equipos se unen los que están dirigidos por Jesús Rivas Carmona, catedrático de la universidad de Murcia, y por último, Ignacio González Varas, profesor de la universidad Europea de Madrid. Estos equipos se encargan en concreto: de las artes suntuarias, el primero y de los procesos de restauración y demás intervenciones que han tenido lugar durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. Así pues se pensó como un proyecto coordinado a fin de establecer unas conclusiones lo más ajustadas posible de “comportamiento” de catedrales tras conocer en sus posibles variantes y concomitancias en todo el territorio español.

Se están estudiando varias líneas prioritarias y también fenómenos aislados concretos. Nos interesan mucho las modificaciones arquitectónicas, pero también las numerosas adiciones, tanto de capillas, como de estancias que cumplen otra misión en el templo y su funcionamiento. Además no sólo consideramos lo arquitectónico, sino que igual trascendencia le damos a las actuaciones que se centran en las artes plásticas, incluyendo de manera muy especial: retablos, sillerías de coro, cajas de órganos, pero también el mobiliario especial que surge en estos siglos motivado por la necesidades que se generan: confesionarios, muebles de sacristía, armarios de archivo, o armarios vestidores, escaños o sillones y sillas para el clero, etc. Igualmente hemos de considerar las nuevas esculturas que se realizan, aisladas o en ciclo, o agrupamiento para ocupar un ámbito o un retablo. Importa el estudio de la iconografía y tanto la que obedece a una moda de época de alcance del orbe católico (las que están en relación con los ecos de la Contrarreforma), como la que tiene un alcance más nacional: Inmaculada, Santiago, Santa Teresa, etc., y por supuesto, aquella que está centrada en un ámbito más local: devociones de zonas concretas, o traslación de devociones por obispos o asimismo, implantación de aquellas que son las más importantes de una orden monástica porque a ella pertenece el prelado. De igual modo se utiliza la pintura aislada o en ciclos, o lo que es más habitual, decorando muros y bóvedas de nuevas capillas o nuevos ámbitos. La investigación tradicional se venía interesando hasta ahora por las imponentes fachadas, torres y otros aspectos exteriores que completaban la catedral en los siglos de la época moderna, pero la misma importancia o más, tienen otras actuaciones que si no corresponden estrictamente al aspecto estético monumental persuasorio del exterior, sí tienen la más estricta relación con el devenir de los cambios de orientación religiosa que se van experimentando desde el Concilio de Trento, luego desde la segunda mitad del siglo XVIII y por fin, de la posguerra a nuestros días. Hemos visto que los coros y sus respectivos trascoros, las girolas y las múltiples capillas con que se enriquecen estos templos cabeza de diócesis responden a decisiones muy conscientes y suponen unos gastos considerables a la fábrica que sólo podrá abordarlas si cuenta con el apoyo y patrocinio de las más altas dignidades, obispos mecenas y familias adineradas que estén en conexión con el mundo catedralicio; su materialización no será mero capricho de esas gentes que pueden abordar su financiación, sino que estará en directa relación con el devenir del mundo espiritual por el que se rigen. Otras dependencias no rela-



cionadas directamente con el templo, aunque sí con el funcionamiento de este o de sus usuarios como son las diversas sacristías, las salas capitulares, los archivos, vestidores, salones, etc. Son de gran interés para comprender ese “comportamiento” como reflejo de época. Asimismo nos es de fundamental trascendencia las nuevas advocaciones iconográficas y la puesta en valor de otras antiguas; la sustitución de unas a otras; la potenciación de aquellas que están en relación las premisas contrarreformistas, pero pasando el tiempo aquellas que tienen más que ver con la Ilustración y nuevos tiempos.

Por último nos adentramos en el siglo XIX por haber sido éste un siglo de destrucción del barroco en su más puro sentido: se destruyen y sustituyen fachadas para reconvertirlas en góticas (Cuenca, Bilbao) o se hacen mutaciones que hacen difícil interpretar lo pasado sin conocerlas en profundidad. Como sabemos, hay catedrales que nos serían reconocibles si las despojásemos de todo lo añadido o cambiado en ese siglo como es el caso de Pamplona o León, por ejemplo.

Sabemos que el proyecto es ambicioso y que admite muchas propuestas y mucho tiempo de trabajo, así como que irán saliendo nuevos temas de interés según se vaya avanzando. La idea madre está en mi proyecto de investigación para obtener la Cátedra de Murcia y ha sido puesto ya en práctica en el último libro sobre *La catedral de Oviedo* que se publicó a finales del año 2000, en el cual se ha estudiado por igual lo prerrománico, como lo medieval, lo renacentista y barroco, y todas las actuaciones del XIX que resultaron ser de la mayor trascendencia. Igualmente se está dando la importancia que merece a estos periodos de la “época moderna” en prácticamente todos los estudios monográficos que se vienen haciendo desde hace un par de décadas. Desde León a Palma de Mallorca, pasando por Pamplona, Sevilla o Huesca, se van elaborando monografías muy precisas, fruto del vaciado de archivos capitulares que han prestado la misma atención a unos periodos más cercanos o lejanos.

Este trabajo de investigación se hace preciso pues al ser la actuación barroca tan denostada desde que se impusieron las posturas académicas, y considerarse un añadido o modificación indignos en la noble fabrica medieval o renaciente, han sido eliminadas ya muchas de ellas pretextando la recuperación pristina pureza estilística primigenia.

Por ello, ya se ha perdido para siempre la posibilidad de saber como era el aspecto barroco de la catedral de León con su cúpula elevada sobre el centro del crucero por Juan de Naveda, los retorcidos chapiteles que en cada uno de los ángulos originados por sus pechinas colocó Alberto Churriguera, o la maravillosa magia de su retablo mayor realizado por Tomé. Lo mismo ha sucedido y muy recientemente, con la catedral de Valencia, desvestida en todo su interior de su recubrimiento barroco, a excepción hecha del presbiterio. También con la de Seo de Urgel, ahora del mas puro románico. Asimismo en Cuenca, cuya falsa fachada neogótica sustituyó otra, quizás no muy afortunada, barroca. O por no pormenorizar mas, la de Bilbao en la que se sustituyó también fachada y torre barrocas por neogótica y se desmontó su tabernácu-

lo, o Santander que tras el incendio de 1941 se reconstruyó lo desaparecido con arreglo a un esquema gótico que nada tiene que ver con su aspecto anterior.

Y esto es sólo en lo concerniente a la labor arquitectónica que siempre resulta mas duradera, pues si pasamos a considerar otras actuaciones en la catedral y no de menos importancia como pueden ser: monumentos de semana santa, de los elevados para funerales o canonizaciones, órganos, retablos, sillerías de coro, rejería, trascoros o sus cierres laterales, etc., el panorama llega a ser desolador en algunos casos por haberse perdido casi todo de lo enumerado (p.e. en Oviedo: Monumento de semana santa, órganos, coro y trascoro, rejas y gran parte de la sillería).

Creemos en la oportunidad del trabajo ya que ahora se está volviendo a intervenir en las catedrales españolas con el peligro de que “lo barroco” o las mutaciones últimas puedan ser consideradas “Añadidos degradantes” y eliminados sin rigor histórico. Nos sigue rondando la amenaza de la supresión de los coros con todo lo de destrucción y pérdida lleva consigo. Así pues, al menos que se estudie en profundidad estos siglos últimos de nuestras catedrales que nos ilustrarán mucho sobre el Arte y la Historia.

### **Resumen de resultados**

El Proyecto ha generado algunos artículos ya editados algunos y otros en prensa, ampliación de estudios en libros que ya estaban en proceso y se han visto enriquecidos con ello y colaboración de los miembros en otras actividades científicas como exposiciones, cursos o seminarios; además se ha presentado en congresos y se han llevado comunicaciones inéditas y novedosas en método y resultados que han abierto nuevos caminos a la investigación de las catedrales españolas.

Aprovechando que estas Actas se publican una vez terminado el período de investigación de tres años por el que se concede el proyecto viene bien informar de los resultados más relevantes obtenidos en él por los investigadores principales y todos los demás que han participado. Primero citaremos a los investigadores implicados en todas las universidades españolas que, además de los ya nombrados al principio han sido: José Carlos Agüera Ros, Lorenzo Alonso de la Sierra, Antonio Cabeza Rodríguez, Rosario Camacho Martínez, Ana Castro Santamaría, Alberto Darías Príncipe, Carmen Gómez Urdáñez, José Luis Gutiérrez Robledo, Yayoi Kawamura, Teresa Laguna Paúl, Roberto López López, Fernando Llamazares Rodríguez, Vicente Méndez Hernán, Antonio Navareño Mateo, María del Mar Nicolás Martínez, Manuel Pérez Sánchez, Juan Antonio Ruiz Hernando, Juan Antonio Sánchez López, María del Carmen Sánchez Rojas Fenoll, Pedro Segado Bravo, Miguel Seguí Aznar, Rosario Torres Fernández, Juan Ramón Triadó Tur. Todos ellos han ido generando importantes aportaciones al tema de estudio que ahora no vamos a concretar.



Pero lo más importante que se consiguió fue la celebración de un **Congreso Nacional**, con título similar al del Proyecto y avalado por el CEHA (Comité Español de Historia del Arte), en el cual se presentaron ponencias y comunicaciones de los investigadores del Proyecto y además se abrió a los investigadores universitarios en general. Con ello se generaron dos libros de 816 pp. Y 621 pp., respectivamente que recogen 89 artículos estrictamente relacionados con el tema de investigación y que abarcan la práctica totalidad de las catedrales españolas.

El Congreso se estructuró en tres mesas:

1.- Arquitectura y urbanismo; 2ª.- Artes plásticas e iconografía; 3ª Patronazgo y ámbito social. Con ellas se aportaron una buena cantidad de noticias inéditas desde todos los puntos de vista, así como se abrieron nuevas líneas de investigación a los propios miembros del Proyecto.

Es también importante destacar los becarios que han conseguido sus becas a la sombra del Proyecto para llevar a cabo tema de investigación complementario. Así como las otras personas que, a la sombra del proyecto, han realizado investigaciones relacionadas, aun sin obtener las deseadas becas.

Destaquemos también los cursos de Tercer Ciclo de Doctorado que se han impartido en los bienios pasados, así como en el presente 2004-06 en distintas universidades que llevarán a realizar trabajos de investigación relacionados con nuestro tema.

Por último y como aspecto fundamental, hemos de mencionar los muchos estudios en que los distintos investigadores están aun trabajando como resultado de haber iniciado el camino en ellos a raíz de su participación en el Proyecto que seguirá por tanto, dando frutos en los próximos años y que crea la necesidad de solicitar una renovación en fecha cercana.





## **“HABLANDO CON LAS PIEDRAS”. ESCULTURAS Y ESPACIOS PÚBLICOS: UNA OBSERVACIÓN**

ISABEL ROZEY ARRANZ

A principios del siglo XX los límites entre arte y antropología eran difusos. Hace tan solo unos quince días, una de las sedes del IX Congreso de Antropología celebrado en Barcelona era el auditorio del MACBA, el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. ¿Seguirá vigente la difuminación entre los dos campos? Uno de los invitados del Congreso, en ese marco precisamente, era Martí Perán, profesor de Filosofía contemporánea del arte de la Universidad de Barcelona, y lo que expuso también invitaba a pensar en ello. Habló de cómo el arte antes vehiculaba lo imaginario, lo ficticio, pero en cambio, hoy, tiene la necesidad de encontrarse con lo real, de adquirir un compromiso con ello, documentándolo, denunciando lo maltrecho o creando situaciones.

Mi intención con este texto es estudiar uno de los parámetros de esa necesidad de encuentro con la realidad que presenta el arte y del que la antropología se preocupa extremadamente: el contexto. Concretamente mi trabajo está orientado, dentro de un amplio marco como es el de la recepción del Arte, a buscar la relación con el público anónimo. Lo que se ha hecho ha sido escoger seis esculturas ubicadas en la urbe barcelonesa y mediante la observación etnográfica intentar “ver” las relaciones que los urbanitas entablan con ellas. El título: *Hablando con las piedras. Esculturas y espacios públicos. Una observación*, pretende resumir todo esto.

La piedra es uno de los materiales tradicionales de la escultura, esto aquí, sin embargo, se ha convertido involuntariamente casi en una metáfora o quizá, se podría decir, en un “ready made”, y es que ninguna de las esculturas es de piedra. Y en lo referente al encuentro anónimo ¿dónde mejor que el espacio público para observarlo? En definitiva, lo que se ha pretendido ha sido seguir unas huellas, leer unos rastros y darles un sentido, uno posible.

La idea surgió de ver dos trabajos sobre etnografía visual. En uno se reflexionaba sobre la importancia del testimonio, concretamente se analizaba

la práctica de fotografiarse junto al “drac” de Parc Güell de Gaudí. Del otro trabajo me fijé en un apartado que, bajo el epígrafe de *iconoclastia*, presentaba fotos de edificios y esculturas “grafiteados”, embadurnados de pintura o en los que se habían enganchado carteles o pegatinas. ¿Es un acto iconoclasta?, ¿no podría ser un diálogo, que no monólogo, con las “piedras”?

Empezaré por este último trabajo. Considero que los graffiti, la pintura o cualquier otro elemento que se haya depositado en ellas, no va voluntariamente contra la obra en sí, la obra está ahí y creo que es igual que sea una u otra, como la fachada de la Llotja de Barcelona, por ejemplo, completamente embadurnada de pintura, o el baúl del barrio del Born de Jaume Plensa, del que aquí se trata. No creo que se actúe contra ellas en calidad de obras de arte concretas como cuando se actuó contra el David de Miguel Ángel, por citar un ejemplo, también. Es por ello por lo que insisto en la idea de diálogo, pues estas obras están en la vía pública, ¿son del artista?, ¿del poder civil?, o ¿del espacio público?, en cualquier caso, ¿qué autoría tiene más peso?, ¿depende de la obra? Y ¿por qué no monólogo?, porque muchas de ellas, en la mayoría de los casos, pasan desapercibidas, se diluyen en lo urbano, en tanto éste es entendido como: “...un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias (...) la inestabilidad se convierte entonces en un instrumento paradójico de estructuración, lo que determina a su vez un conjunto de usos y representaciones singulares de un espacio nunca plenamente territorializado, es decir sin marcas ni límites definidos (...) lo opuesto a lo urbano no es lo rural (...) sino una forma de vida en la que se registra una estricta conjunción entre la morfología espacial y la estructuración de las funciones sociales”<sup>1</sup>, por lo tanto, su aparición es esporádica, sólo cuando son reclamadas como señales es cuando adquieren presencia, se ha de interactuar con ellas o entablar un diálogo.

La otra cuestión es la del testimonio, la de la importancia de poder demostrar que “yo estuve ahí”. De hecho, creo que el tema de fondo es el mito. Cada sociedad crea los suyos, la sociedad baoulé de Costa de Marfil esconde las esculturas contenedoras de los espíritus del bosque y nosotros hablamos bajito ante las Meninas o el Guernica. Pero el lenguaje de una obra metida en un museo es diferente al de la ubicada en un espacio público, tendremos problemas si actuamos contra el David, pero ¿será un acto de vandalismo<sup>2</sup> *grafitear* una parada de metro de Héctor Guimard en París? ¿Dónde ponemos el acento, en el “valor de culto” o en el “valor expositivo”? Todo depende de la apreciación, como decía Benjamin.

Las miradas de la que partía mi propuesta eran la del “flanêur”, la de la sorpresa ante la cotidianidad, la del turista en la propia ciudad buscando la admiración ante aquello que ve como exótico. Sin embargo, equivoqué el

<sup>1</sup> DELGADO, M.: *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999, págs. 23-24.

<sup>2</sup> La denominación de un acto de este tipo como “vándalico” está extraída de: FURIÓ, V.: *Sociología del arte*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona i Barcanova, 1995, págs. 354-363.

1. *Cap de Barcelona*, 1992  
Roy Lichtenstein (1923).  
Passeig de Colom / Via  
Laietana, Hormigón, acero  
inoxidable y cerámica  
14,21 x 5,5 m.

método. En lugar de partir de cero, elaboré una lista de las esculturas que recordaba que había descubierto deambulando, después escogí seis, y mi sorpresa fue que: todas datan de alrededor del año 92, tan próximas unas de otras en el espacio que se puede elaborar un itinerario que hacer a pie y, por si fuera poco, típicas de la guía del mejor de los turistas. El único consuelo es que cuando se va de una a otra con un mapa en la mano, te encuentras con otras muchas, quizá tendrían que haber sido éstas...

El itinerario que aquí se propone, entonces, se inicia llegando al final de la Vía Laietana barcelonesa. Ahí, en el Moll de la Fusta, viejo en apenas dos décadas -parece ser que está en el punto de mira de una próxima intervención-, se erige *Cap de Barcelona* de Lichtenstein, una de las cabezas del conjunto que hizo el artista bajo el título de "*brushstrokes*" (pinceladas). Se trata de una obra de hormigón recubierta de la cerámica en "trencadís" propia de Gaudí y decorada con los puntos "offset" propios del artista. Sus colores llamativos la hacen visible desde todo el Paseo de la Barceloneta, aunque han perdido fuerza con el paso del tiempo.

Dos chicas, una le hace una foto a la otra con la cabeza de fondo, se van. Una pareja, está lloviendo y llevan paraguas, se paran enfrente, la miran, se alejan por el Moll, se vuelven a parar y se giran a mirarla de nuevo, hablan, la mujer consulta el reloj, se alejan. Son turistas: su indumentaria, la cámara de fotos en un día de lluvia, los rasgos de la Europa del Norte de las dos chicas primeras, las bolsas y una guía de Barcelona de la otra pareja... Otros, sin bolsas, sin la piel blanca quemada por el sol, sin guía, pasan, no se paran, no se giran, no se hacen fotos.

¿Se podría considerar que la figura ha quedado integrada en el espa-





2. *Una habitación donde siempre llueve*, Juan Muñoz 1992 (1953), Plaça del Mar, Hierro, bronce y mármol, 2,9 x 7,9 x 7,7 m (recinto), 1,45 de altura x 0,75 diámetro (cada figura).

cio urbano?, ¿qué sólo es fruto de la atención de turistas e historiadores del Arte? La obra está protegida por la inaccesibilidad, está situada sobre una peana circular que hace imposible ni tan solo tocarla, así que se mantiene tan inmaculada como el tiempo se lo permite. Además, el terreno en el que está situada fue elevado mediante una pendiente para que la cabeza fuera visible desde todos los puntos de los alrededores. Pero este montículo, por los rastros que había en él en el momento de la observación: un palo de helado, un paquete de tabaco vacío, trozos de vidrio –posiblemente un vaso roto-, una etiqueta minúscula en la que se leía “beer”, había cumplido también otros usos. Sólo hay que cruzar la carretera para escoger banco y hay un paso de peatones que facilita el trámite, sin embargo, los restos muestran cual ha sido el lugar preferido. Posiblemente, que estuviera la cabeza o no, no cambiaría nada, pero sin ella, posiblemente, no habría montículo.

La definición dada de espacio público se ve aquí practicada, la obra lo ha estado creando cuando ha sido reclamada. Sí, se ha “creado” su ubicación, pero si no se entabla un diálogo con ella no hay práctica, no hay espacio público, hay espacio planificado, político, pero no público. Mis prejuicios me hacen pensar, además, que la práctica que viene a la imaginación por lo aquí descrito no es del agrado de muchos, sin duda se prefiere la foto del turista, pero ¿la obra sólo está ahí para él?, ¿para crear una imagen de la ciudad que vender al exterior?, ¿para darle prestigio porque el artista lo tiene al margen del uso que se haga de su obra?

Pasando por delante del Museo de Historia de Cataluña y siguiendo toda la línea del puerto, el Moll de la Barceloneta, se llega a la plaza donde está ubicada *Una habitación donde siempre llueve* de Juan Muñoz. Se trata de



3. *El lucero herido*, 1992, Rebecca Horn (1944), Plaza de la Barceloneta, Carrer de Meer, Hormigón, hierro, cristal y luz, 9,7 x 2,5 x 2,5 m.

un cubículo cuyas paredes son varillas de hierro colocadas horizontalmente a modo de persiana. En la bibliografía es descrita como "*jaula*"<sup>3</sup>, aun estéticamente parece buscar la hermandad con la del invernadero del Parc de la Ciutadella<sup>4</sup>, muy próximo. En su interior hay cinco figuras que surgen de otras tantas bolas de bronce, a modo de centauros. Conceptualmente el conjunto transmite la idea de incomunicación. La zona está en obras, se puede decir que está rodeada de rejas y ruinas por todas partes menos por una, si bien, se ha respetado su entorno más inmediato, pues está situada sobre una parcela de césped que se mantiene intacta. Tanto, que en la mejor tradición okupa, se ha instalado en ella una tienda de campaña. En el momento en que se hizo la observación había al menos tres personas hablando mientras comían alrededor de una mesa, no sabría decir hasta qué punto improvisada -mi observación pretendía ser no intrusiva-. Al lado, en la verja de las obras, se secaba una toalla al sol.

¿Nos está guiñando el ojo *Una habitación...* convirtiéndonos así en sus cómplices<sup>5</sup>? No creo que exagere si califico a las figuras de la obra de siniestras, al menos en la misma medida en que lo pueden parecer los que habitan en una tienda de campaña plantada en un rincón de la ciudad a muchos de los habitantes de ésta. Además, las figuras de Muñoz son como

<sup>3</sup> TOLOSA, E. y ROMANÍ, D.: *Escultura guía Barcelona*, Barcelona, Actar, 1996, pág. 91.

<sup>4</sup> Idea recogida de MOURE, G.: *Configuracions urbanes*, Barcelona, Edicions Polígrafa y Olimpiada Cultural, pág. 107.

<sup>5</sup> Sobre la expresión "guiño cómplice" véase: GEERTZ, C.: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1997, págs. 21-22.



4. *David - Goliat / Goliat - David*, 1993 (1991), Antoni Llena (1942), Parc de les Cascades, Acero, plancha de aluminio y hierro, 25m de altura; 120 m2 de superficie.

tentempiés y por lo tanto inestables, ¿no es eso lo que manifiesta una tienda de campaña en medio de la urbe?, pero ¿no es la urbe, por definición, inestabilidad?

Aunque para hablar de inestabilidad: *El lucero herido*. Si se sigue por la línea de playa se llega a esta obra de Rebecca Horn. Se trata de un edificio de hierro hecho de cuatro módulos con ventanas, pero al estar construido sin que terminen de encajar unos con otros, da la sensación de que la estructura está haciendo equilibrios para no desplomarse sobre la arena.

Cuando me acerqué vi que había dos notas idénticas en dos de los lados, en las que se leía: “Clos<sup>6</sup> en su barrio se vive / muy bien. / ¿En la Barceloneta se vive? / Menos ruidos y mas / seguridad”. El trabajo de Horn es un homenaje a los chiringuitos que había habido en la playa de la Barceloneta derrumbados con motivo de la Barcelona olímpica. Sin embargo, como denuncia este “poema visual”, el intento de remodelación de la zona parece que no ha tenido mucho éxito. Me pregunto si el barrio presenta un lugar mejor para denunciar la inseguridad que esta torre derrumbándose.

Después de esto, parte de las notas de mi observación sobre esta obra se convierten en meras metáforas: como si se tratara de ilustrar la frase de Goethe “*los acontecimientos venideros proyectan su sombra por anticipado*,” antes de llegar a *El lucero*... me he cruzado con un borracho haciendo equilibrios; pasa un grupo de cuatro personas, dos hombres y dos mujeres, con aspecto de turistas, miran la obra mientras caminan, uno de los hombres se

<sup>6</sup> Clos es el actual alcalde de la ciudad.



tropieza con un pivote del suelo, es un foco de luz cubierto, el del traspiés dice algo y todos ríen, siguen caminando.

Pasa un hombre en bicicleta, otro haciendo footing, un hombre y una mujer van hablando y se paran enfrente de *El lucero...*, ella lo ha hecho de espaldas a la obra, continúan hablando, se giran y se vuelven por donde han venido, pasan dos chicas, una de ellas empuja un cochecito de niño.

Parece ser que esta obra también ha quedado integrada en el paisaje. ¿Sólo el grupo de turistas se ha fijado en la obra? Se ha entablado un diálogo con ella, aunque haya sido casi imperceptible: la pareja no ha llegado hasta el chiringuito que hay cinco metros más allá, ni ha dado la vuelta antes, en la línea de duchas. Ha sido a la altura de *El lucero...*, lo ha convertido en señal esporádica y con la naturalidad de lo habitual, al menos aparentemente.

Ahora viene un paseo por la playa hasta la obra de Antoni Llena *David – Goliat / Goliat – David*, situada justo detrás de uno de los rascacielos de la Vila Olímpica en la Plaça dels Voluntaris, en el Parc de les Cascades. Parece ser que la maqueta para la escultura era de alambre y papel<sup>7</sup>, de aspecto muy enclenque, sin embargo, la obra no presenta tal fragilidad, al menos no después de ver la de Horn. En *David – Goliat...* el acero se mantiene impoluto, el blanco es blanco, la plaza no es dura como la que hay frente a *El lucero...*, sino de tierra, con vegetación y fuentes, y los transeúntes tampoco son usuarios de la playa, corredores o borrachos, son oficinistas.

Una pareja de italianos formada por un chico y una chica, muy jóvenes, llegan al pie de la escultura, él le va a hacer una foto a ella pero desiste ¿es posible que renuncie porqué desde el pie mismo, al ser una obra de 25 metros de altura, sólo hubiera salido una de las patas de acero? La plaza está situada entre dos cruces y los individuos que se ven son los que pasan de un lado a otro, lo hacen con paso firme, a cierta velocidad, van solos. Llega un hombre paseando a un perro, se quedan en la parte donde la vegetación es más densa. Un grupo de turistas, tres hombres y una mujer, llega a la plaza, uno de los hombres se aproxima a la figura provisto de una cámara de vídeo, el resto se sienta en una tarima de hormigón que contiene una de las muchas piscinas que decoran la zona, el hombre graba la obra, se vuelve hacia el grupo, se van.

El contexto aquí observado contrasta con el inmediatamente anterior. Aquí las calles son rectas, los cruces equidistantes, las carreteras están asfaltadas, las líneas bien marcadas, las casas son nuevas, y es que de hecho han pasado dos siglos entre el barrio de la Barceloneta y éste de la Vila Olímpica. Y el primero no nació para celebrar unos Juegos, cuestión que las esculturas reflejan. Cada una le es fiel a su barrio, la una es precaria, la otra triunfalista –no podría ser de otra manera tratándose de una obra llamada *David – Goliat...*-. Pero por eso no sólo son espejo, también son parte de los espacios

<sup>7</sup> CAPÓ, J. y CATASÚS, A.: *Barcelona escultures*, Barcelona, Edicions Polígrafa y Ajuntament de Barcelona, 2001.

en las que están ubicadas. Porqué ¿si se intercambiaran? Aunque *David – Goliat...*, hay que tener en cuenta, tiene ayuda para crear tal sensación. Sólo en este trozo del Parc de les Cascades, donde está situada la plaza, hay tres esculturas alineadas: la obra sin título de Auke de Vries compuesta de cinco elementos: hélice, girasol, jaula, pelota y cometa, *David – Goliat...* y *Llindar* de Robert Llimós. Proliferación que a su vez contrasta aún más con la solitud de *El lucero herido*.

Subiendo hacia el centro de la ciudad, bordeando el zoo, se llega al Paseo Picasso, en él está *Homenaje a Picasso* de Tàpies, pero si se sigue hasta la calle Comerç, se llega al antiguo convento de San Agustín, hoy restaurado y habilitado para usos culturales, principalmente. Cuando fui provista de cámara, lápiz y papel, la puerta que da paso al que había sido el claustro del convento estaba cerrada. O sea, *Deuce coop*, la obra de James Turrell, estaba apagada. Decepciona, pero forma parte del tiempo de la escultura, a fin de cuentas se trata de la creación de un espacio con luces de colores, el tramo deja de ser simplemente “ahí por donde has de pasar” para ir al claustro. Se trata de una *caja de luz*<sup>8</sup> enmarcada en amarillo y azul, aunque se juega con las formas que luego aparecen en el claustro: en la parte superior de la puerta que lo antecede, el azul es más intenso pronunciando el abovedamiento y permitiendo destacar un círculo blanco a modo de rosetón, que, en línea recta, aparece físicamente en las arcadas del recinto.

Otro día la obra estaba ahí y eran muchos los transeúntes que circulaban por la calle. El comportamiento de la mayoría era pasar, notar que algo les llamaba la atención -¿la luz?, ¿un recinto abierto?, ¿intuir un espacio al aire libre al fondo?-, pararse, volverse o avanzar dependiendo del sentido de la marcha, y mirar el letrero del ayuntamiento en el que pone que el convento es ahora un centro cívico, luego seguían su camino. Los que entraban, en proporción a los que pasaban y miraban, era una mínima parte. Dos hombres y una mujer lo hicieron, ella habló sobre unas luces de neón que había visto en un museo. Me pregunto cuantas de las personas que pasan se plantean que se trata de una obra de arte con título y autoría.

Y por último, *Born*, de Jaume Plensa. Bajando por cualquiera de las calles se llega a la antigua espina medieval que hoy es el Paseo del Born, donde se halla ubicada. Se trata de un baúl de grandes dimensiones que ocupa todo el asiento de un banco y unas bolas de hierro repartidas entre otros bancos. En las bolas se lee *Born* y una letra con puntos suspensivos. El baúl, por su parte, se presenta cerrado con cadena y candado, aunque, curiosamente, la llave está ahí, se supone que al alcance de todos. Se considera que el lenguaje artístico de Plensa es de un elevado contenido existencial y por ello se relaciona esta obra con la idea de hermetismo<sup>9</sup>. Del conjunto, las bolas es fácil que pasen desapercibidas: están en el suelo, como si las hubieran dejado rodar

<sup>8</sup> Definición que se le da en: CAPÓ, J. y CATASÚS, A.: *op. cit.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

5. *Deuce Coop*, compartimento igualado), 1992. James Turrell (1943), Carrer del Comerç, 23 (Antigua caserna de Sant Agustí), Neón, hierro y yeso (Medidas variables).

desde el extremo superior del Paseo y los bancos las hubieran parado porque son demasiado grandes para colarse por debajo. El baúl no tanto. En él se había escrito algo en tiza pero ya estaba borroso y no se podía leer en el momento de la observación.

A medida que una se acerca al Paseo, empieza a ver pancartas en los balcones dando la sensación de que todo el barrio bulle en quejas. Unas hacen referencia al

ruido, ya que es una zona típica para ir de copas, otras, a la esperada solución ante los hallazgos de restos arqueológicos en el antiguo mercado del Born cuando se estaba trabajando para convertirlo en biblioteca.

Los bancos están ocupados por un hombre comiendo un bocadillo, otro con un portátil, dos más, vestidos con monos de trabajo, fumando, pasa una niña con la mano extendida y toca el baúl sin mirarlo, la señora con la que va, se presupone que su madre, va más adelantada, con un niño cogido de la mano. Una chica y un chico pasan concentrados mirando un plano.

La observación para ver la interacción entre los usuarios y la obra se realizó un mediodía. Y la relación creo que pone de manifiesto la importancia del momento. El cofre descansaba sobre un banco, como el del portátil, el del bocadillo o los que estaban fumando. Por la noche, cuando el barrio es "nódulo de relaciones ciudadanas"<sup>10</sup>, ¿la interacción con las piezas, será otra?

Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, hablaba del "qué" y del "cómo" del arte. Definía el "cómo" como el cuerpo de la obra de arte, aquello "material y objetivo", lo que todos podemos ver, y el "qué" como el



<sup>10</sup> MOURE, G.: *op. cit.*, pág. 129.

“*alma del arte*”<sup>11</sup>, su “*contenido*”, lo que expresa la obra. El pintor denuncia el peligro que representa que el “*cómo*” se anteponga al “*qué*”, concretamente dice: “*el arte sigue por el camino del cómo, se especializa, sólo es comprensible a los mismos artistas, que empiezan a quejarse de la indiferencia del espectador hacia sus obras.*” Con un mínimo “*qué*” que se diga, hay bastante para que los expertos otorguen el éxito, y en él, el artista pretende instalarse. Sin embargo, “*el público, abandonado atrás, mira sin comprender, pierde el interés por un arte de este tipo y le vuelve tranquilamente la espalda*”<sup>12</sup>. Considero que ese divorcio sigue existiendo, particularmente en lo que se refiere al arte contemporáneo, sin embargo, tras las observaciones, creo que no se le da la espalda tan “*tranquilamente*”. Mi experiencia como turista me demuestra que somos muchos los que vamos a los museos de las ciudades que no son la nuestra, al margen de haber estudiado arte o no, e incluidos los de arte contemporáneo. Esto es un síntoma de que la actitud ante este arte no es de indiferencia, aunque sí se produzca y reconozca, en muchos casos, el divorcio, ya que son frecuentes las manifestaciones de desagrado, desconocimiento e incredulidad que paseando por esos mismos museos, se oyen. Los parámetros de tal cuestión abarcan un gran abanico de razones: el hermetismo del que se hablaba, la formación recibida, la concepción que se tiene de arte, de museo, de artista, las políticas aplicadas por unos y por otros, la influencia de los medios de comunicación, etc. De ahí que se haya preferido el espacio público al museo, porqué si bien en los dos, en tanto que “*públicos*”, lo que se ha pretendido ver, se da igualmente: “*...una serie de acontecimientos que se adaptan a las texturas del espacio, a sus accidentes y regularidades, a las energías que en él actúan, al mismo tiempo que los adaptan, es decir que se organizan a partir de un espacio que al mismo tiempo organizan*”<sup>13</sup>, al museo hay que ir.

Pero ¿hasta que punto todo el azar y toda la complicidad que se ha intuitido leer no es más que una planificación social, como lo pueda ser la estética, la política o la económica? Hay que tener en cuenta que cuatro de las esculturas aquí tratadas, concretamente las obras de Juan Muñoz, Rebecca Horn, James Turrell y Jaume Plensa fueron realizadas para la exposición comisaria-

<sup>11</sup> Me gustaría destacar que Kandinsky antes de buscar *el alma del arte* buscaba *el alma del pueblo*, ya que antes que pintor fue etnógrafo y él mismo declara la importancia que tuvo su experiencia como tal en la elaboración de su teoría artística. Estudió economía política, lo que incluía derecho, y el nacimiento de la antropología está, a su vez, estrechamente vinculado a esta materia. Es así que en calidad de etnógrafo y jurista viajó por la región de Vologda estudiando el derecho criminal campesino en la población rusa y recogiendo las supervivencias de la religión pagana que pudieran subsistir entre la población autóctona. Considera que su concepción del arte empezó a fraguarse a partir de los conocimientos de derecho popular: no es la acción (lo real) sino lo que está en la raíz (lo abstracto) lo que hace el mal (o el bien). KANDINSKY, V.: “Regards sur le passé (1913-1918)”, en KANDINSKY, V.: *Regards sur le passé et autres textes (1912 – 1922)*, Paris, Hermann, 1974.

<sup>12</sup> KANDINSKY, W. (1952): *De lo espiritual en el arte*, Colombia, Labor, 1995, págs. 31-32.

<sup>13</sup> DELGADO, M.: *op. cit.*, págs. 32-33



6. Born, 1992, Jaume Plensa, (1955), Passeig del Born, Acero, 1,27 x 1,95 x 0,55 m (cofre), 0,30 m diámetro (esfera).

da por Gloria Moure en el marco de la Olimpiada cultural, *Configuraciones urbanas*, cuyo título busca plasmar, precisamente, la idea de "en construcción" constante en la que se halla la urbe<sup>14</sup>. Pero ello no evidencia más que la arbitrariedad social, de la que la interacción no escapa, sino, quizá, por algún resquicio. De todos modos, lo que se ha tratado de ver es en qué términos se ha producido esa relación entre dos sujetos/objetos concretos: los habitantes

de la urbe y algunos de los elementos que la "organizan", como son los artísticos, desde una perspectiva micro. La cuestión se puede abordar bajo los términos de "paciente" y "agente", utilizando los conceptos de Alfred Gell en su análisis sobre la relación entre los diferentes elementos constituyentes del arte. Él en este estudio se centra en la creación artística y concretamente habla de: artista, índice, prototipo y recipiente<sup>15</sup>. Pero aquí, de lo que se trataría sería de dotar al objeto artístico (recipiente) de mayor o menor "agencia", ya que tanto puede ser sujeto como objeto, según sea la interacción con los individuos. *Cap de Barcelona, Una habitación...* y *El lucero herido*, en los casos observados, habrían actuado más como agentes que como pacientes. En la primera, su papel de agencia se intuye por los rastros encontrados; en *Una habitación...*, en tanto su presencia permite la de una tienda de campaña en medio de la ciudad; y en *El lucero herido*, por actuar como hoja de reclamaciones y como punto de referencia. Al contrario de las otras tres: *David - Goliath...*, *Deuce coop* y *Born*, que en las interacciones vistas serían pacientes por carecer, casi, de ellas.



<sup>14</sup> MOURE, G.: *op. cit.*, págs. 16-18.

<sup>15</sup> GELL, A.: *Art and agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, págs. 28-29.

Marcel Duchamp se ocupaba del tiempo o más concretamente, como el mismo Alfred Gell dice, de la sombra que proyecta la cuarta dimensión.<sup>16</sup> La expresión “*definitivamente inacabada*” con la que dotó a *El gran vidrio* así lo demuestra. Al margen de que a todas las obras de arte se les puede aplicar la misma consideración, ¿ésta no adquiere un carácter especial para las que se encuentran en la urbe? Panofsky explicaba que el método iconográfico de interpretación se trataba de una forma, más que de análisis, de síntesis, en tanto la obra es síntoma de expresión, utilizando sus propios términos, de “*algo más diferente*” que ella misma<sup>17</sup>, ¿no formaría la relación que aquí se ha pretendido explicar parte de ese “algo más”? o ¿ese “algo más” sólo puede ser ese “*ce je ne sais quoi*” al que se refería Pascal?

Hay un cuento de Oscar Wilde, *El príncipe feliz*, que narra la historia de la estatua de un príncipe hecha de plomo con cubierta de hojas de oro y joyas. Sin embargo, cuando ve desde su pedestal de escultura la pobreza de su pueblo, llora. Entonces, cuando una golondrina migratoria se posa en él, le pide que le haga de mensajera repartiendo su oro y sus piedras entre los que lo necesitan. Al margen de moralejas, el paralelismo que aquí se quiere establecer es el de la necesidad de la estatua de Wilde de entablar diálogo con la golondrina. Sin ella, clavada en un pedestal como está, llora.

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*, pág. 243.

<sup>17</sup> PANOFSKY, E.: (1962): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1985, pág. 18.



## PROMOTORES DE LAS ESCUELAS DE DIBUJO EN CATALUÑA A FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX: ESPÍRITU ILUSTRADO Y FACTORES ECONÓMICOS

BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA  
*Universidad de Barcelona*

El siglo XVIII es en sí mismo un período complejo, cuyo análisis evidencia la confluencia de situaciones, tendencias e ideologías, en principio contrapuestas, pero cuya presencia no deja de ser justificable en momentos de transformaciones profundas como caracterizan este siglo que nos ocupa, y que se prolongan en los inicios de la centuria siguiente. Antiguo Régimen, Revolución, Ilustración o absolutismo, son conceptos definitorios del *Setecento* europeo, y de parte de estos binomios de contrarios participa la España borbónica. Cultura, economía y política van unidas de forma especial a partir del reinado de Carlos III y sus ministros ilustrados, como posteriormente han sido conocidos. Las reformas que se proponen se pretenden que en ámbitos provinciales sean canalizadas a través de las Sociedades Económicas de Amigos del País, que claramente fomentan y favorecen Campomanes y Jovellanos. Estas mismas Sociedades han sido valoradas por la historiografía de forma desigual, remarcándose, según la tendencia, el componente ilustrado o el económico, cuándo quizás cabría aceptar la suma de ambos. En cualquier caso, son un claro exponente de esas paradojas conceptuales propias del siglo XVIII que se comentaban anteriormente. Campomanes en su *Discurso sobre la Industria popular* de 1775, establece la función cultural sumada a la económica, que desde el gobierno se espera de estas asociaciones, lo que implicará que numerosas de ellas promuevan la fundación de escuelas de distintas materias, entre las que se incluyen las escuelas de dibujo. La situación que se repite en gran parte de España ha sido reconsiderada respecto al caso preciso de Cataluña, dónde las Sociedades Económicas no tuvieron la repercusión ni proliferaron como en otras zonas, lo que conlleva un análisis de los promotores respectivos para cada una de las escuelas de dibujo y determinar las motivaciones que impulsaron su origen particular.

La creación de la *Escuela Gratuita de Diseño* de Barcelona en 1775 marca el inicio de una serie de proyectos fundacionales de centros homólogos por todo el territorio catalán, independientemente de su realización posterior, posibles en un determinado ambiente social, cultural y económico. La Escuela de Llotja<sup>1</sup>, como terminaría conociéndose el centro barcelonés por el edificio que la albergó hasta 1847, concretiza los intentos previos de fundar una Real Academia de Bellas Artes, promovida por diferentes artistas y muy vinculada a la confrontación con los gremios que se iba repitiendo en toda España, aunque requirió el impulso definitivo que supuso la intervención de la Junta de Comercio, que en un principio claramente buscaba la formación de trabajadores cualificados para el diseño de los estampados de las indianas, industria que en esas décadas se convirtió en uno de los motores económicos más destacados de la ciudad, sumándose, posteriormente, un deseo de instrucción social y mejora de la condición del artista que la hizo partícipe del tenue deseo ilustrado de formación del pueblo que se desarrolló en España<sup>2</sup>.

En este caso no se depende de ninguna Sociedad Económica, pero sí de una institución también de carácter económico<sup>3</sup>, coincidiendo en esa suma de intereses que se daba en otras fundaciones, y que fueron repitiéndose casi invariablemente en las restantes escuelas catalanas: factores económicos, matizados con cierto espíritu ilustrado formativo, instructivo y educacional.

El centralismo que caracteriza la política estatal se extiende a las instituciones culturales. Si las Sociedades Económicas debían seguir los estatutos de la Matritense, las Academias y escuelas de dibujo de núcleos importantes, quedaban dependientes de la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la que, para el caso concreto de Llotja, el fallo de los diferentes premios que se convocaban debía someterse a revisión, entre otras imposiciones que se aplicaron<sup>4</sup>.

Esta relación de dependencia, que no deja de ser un recurrente sistema de control, que a su vez conllevaba sus beneficios económicos, se tradujo, en cierta forma y en distinta escala, en la vinculación que se

<sup>1</sup> Para la fundación y evolución de la Escuela Gratuita de Diseño ver MARTINELL, Cèsar: *La Escuela de Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, 1954; MARÉS, Federico: *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964, SUBIRANA, Rosa M<sup>a</sup>.: *Pasqual Pere Moles i Coronas*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990; y RUIZ ORTEGA, Manuel: *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999.

<sup>2</sup> MARÉS, Frederic: *op. cit.*, pág. 36

<sup>3</sup> Los objetivos iniciales y primordiales de las Sociedades Económicas de Amigos del País fueron económicos, centrados en el fomento y renovación del sistema agrario.

<sup>4</sup> TRIADÓ, Joan Ramón y SUBIRANA, Rosa M<sup>a</sup>.: "El triomf de l'Academicisme", en AA.VV.: *Pintura Moderna i Contemporània*, Art de Catalunya, vol. V. Barcelona, L'isard, 2001, pág. 126.

estableció entre la escuela barcelonesa y los demás centros catalanes. Las sucesivas peticiones de ayudas varias que los promotores de las escuelas dirigían a la escuela de Llotja<sup>5</sup> constatan la relación centro-periferia que se implantó. La bibliografía<sup>6</sup> existente sobre el tema se centra en el estudio de la Escuela Gratuita, mencionando de forma tangencial la creación de las restantes escuelas de dibujo, que, evidentemente, no adquirieron la relevancia de la de Barcelona, pero que su mera proliferación supone un fenómeno a estudiar, y básico en el proceso de difusión del academicismo por toda Cataluña. Se tiene constancia de proyectos fundacionales a través de la documentación conservada en los fondos de la Junta de Comercio<sup>7</sup>, pero se carece del exhaustivo estudio de la correspondiente a los centros de origen. Las referencias sobre el tema presentes en publicaciones locales, de existir, suelen ser contradictorias o incompletas, acentuando el grado de intervención según la perspectiva del objeto de estudio en sí, y remarcando el papel ejercido por el biografiado, con lo que se consigue falsear la realidad, añadiéndose la carencia de vaciados de los fondos conservados en los archivos provinciales y sus respectivos análisis.

Es cierto que la efímera existencia de parte de estas escuelas, y su escasa incidencia en la vida cultural de su población o la misma irrealización final de otras, influyen en la exigua valoración y atención que han recibido. Pero la reducida notabilidad concreta de algunas de ellas queda compensada por el interés que supone su existencia en conjunto, presentando un abanico de promotores más amplio de lo que en un principio cabría suponer.

Alcolea, en la publicación de su tesis doctoral<sup>8</sup>, ofrece la información más extensa sobre las distintas escuelas a partir del estudio de los fondos mencionados que sobre Llotja conserva el Archivo de la Junta de Comercio. Básicamente, se tratan de peticiones de ayudas materiales, en especial modelos de yeso, dibujos y grabados. Los remitentes de tales solicitudes pueden orientar sobre los promotores iniciales de los distintos propósitos fundacionales, aunque existe la posibilidad de que los firmantes sean meros intermediarios o se hayan incorporado y asumido proyectos ya concebidos anteriormente.

Una de las escuelas más citadas es la creada en Olot, en parte porque fue el propio director de la barcelonesa, Pasqual Pere Moles,

<sup>5</sup> ALCOLEA, Santiago: "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. XIV y XV, Barcelona, 1969, págs. 118-122; SUBIRANA, Rosa M<sup>a</sup>: "Pasqual Pere Moles, grabador, primer Director de l'Escola Gratuïta de Dibuix", en *D'Art* n<sup>o</sup> 12, Barcelona, 1986, pág. 179.

<sup>6</sup> Véase nota 1.

<sup>7</sup> La documentación relativa a la Escuela Gratuita de Diseño se conserva en el Arxiu de la Junta de Comerç, incorporado a la Biblioteca de Catalunya. Véase nota 5.

<sup>8</sup> Véase nota 5.

quién la inauguró, y porque su primer director fue Joan Carles Panyó, antiguo alumno de Llotja. El análisis de las reseñas sobre sus orígenes ejemplifica la diversidad de atribuciones y promotores de la idea que pueden presentarse según el autor que aborde el tema. Si en las publicaciones más antiguas se atribuye la fundación en 1783 al obispo de Gerona, Tomás de Lorenzana<sup>9</sup>, posteriormente no es la de Olot sino la gerundense de la que se le considera organizador, pasando la primera a deberse a la intervención del fiscal de la Audiencia como intermediario del Consejo de Castilla<sup>10</sup>, lo que confirma Alcolea a través de la referencia de la solicitud de apoyo logístico y material que dirigió a la Escuela Gratuita Jacobo María de Espinosa, fiscal de lo civil de la Real Audiencia de Barcelona<sup>11</sup>. La escasez de información complementaria sobre las motivaciones de su fundación queda paliada en una revisión histórica de la escuela de Olot basada en la documentación existente<sup>12</sup>. En ella se constata que la propuesta de creación se derivó de la misma necesidad práctica que se dio en la barcelonesa: responder a la demanda de especialistas en el diseño de estampados para trabajar en las fábricas de indianas que proliferaron a finales del siglo XVIII en la zona. El auge de las mismas conllevó que el propio poder municipal requiriera su fundación precisamente a Jacobo María de Espinosa, y enviara una solicitud al Real Consejo en la que se vincula directamente la posible fundación de la escuela de Dibujo con la producción textil, adjuntándose el informe favorable del fiscal. La promoción del obispo señalada inicialmente no es por tanto cierta, pero la placa conmemorativa aún existente en la fachada del edificio determina claramente la intervención precisa de Tomás de Lorenzana al permitir la instalación del centro en parte de las dependencias del Real Hospicio, y se conoce su vinculación e interés posteriores, que se tradujeron en la financiación particular de sucesivos premios de los concursos convocados. Posiblemente la escuela olotina sea la más destacada tras la de Barcelona<sup>13</sup>, y la que tuvo una mayor intervención tanto de la propia escuela Gratuita como de la Junta de Comercio, que asumió parte de los gastos, quizá debido a la asociación del centro con la industria textil comarcal, o simplemente influya en dicha valoración que sea la que cuenta con un mayor estudio y aparezca citada en un mayor número de obras.

Lamentablemente, sobre otras escuelas existen escasos datos,

<sup>9</sup> VAYREDA, Ramon: "Joan Carles Panyó. La seva vida. La seva obra i el seu temps", en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* nº11, Barcelona, 1932, pág. 119.

<sup>10</sup> MARÉS, Federico: *op. cit.*, pág. 41.

<sup>11</sup> ALCOLEA, Santiago: *op. cit.*, pág. 119.

<sup>12</sup> SALA, Carme: *Dades històriques de l'Escola de Belles Arts d'Olot*, Olot, Tallers Gràfics Alzamora, 1974, págs. 10-19.

<sup>13</sup> TRIADÓ, Joan Ramon: *L'època del Barroc. 1600-1808*, Barcelona, Edicions 62, 1984, pág. 216.

como en los ejemplos de Figueras, Vic y Lérida<sup>14</sup>, mientras que de otro grupo se conoce el solicitante y en representación de qué organismo actuaba. En el caso concreto de la de Gerona, vinculada a la protección del obispo, las diferentes peticiones conservadas proceden del Ayuntamiento, refutándose de nuevo, aparentemente, la promoción fundacional de Tomás de Lorenzana. Una intervención religiosa que sí se da de forma segura en la escuela de Mataró, creada por los escolapios y dependiente de los mismos.

En todos los centros referenciados los proyectos proceden, o bien se canalizan, mediante instituciones oficiales o jerarquías religiosas, excepto en la de San Feliu de Guíxols, debida a la voluntad de un dorador, Simón Rovira, y otros particulares. Fuera del ámbito estrictamente catalán, desde Mallorca se solicita el envío de modelos para la escuela de dibujo creada por la Real Asociación de Amigos del País, coincidiendo en ello con la de Tárrega, cuya Sociedad en 1778 fue la primera en contactar con la Escuela Gratuita a través de su alcalde.

En Cataluña, junto a la de Tárrega, la tarracanonense es una de las escasas Sociedades Económicas que se fundaron. Alcolea, en relación a la escuela de ésta última, recoge diversas solicitudes de envío de material, la primera en mayo de 1801 y firmada por Miguel de Ros, comisionado de la Junta de Obras de Tarragona, y destinado a una futura escuela de dibujo. El vaciado de la bibliografía específica sobre la provincia, permite obtener una mayor información, aunque no se traten de estudios monográficos, exceptuando una tesis de licenciatura<sup>15</sup>. En ella se atribuye la autoría de la iniciativa a Juan Smith, brigadier de la Armada Española y director de las obras del puerto desde diciembre de 1799, coincidiendo con parte de los estudiosos que se refieren al tema<sup>16</sup>, y señalando como cooperadores al corregidor, Miguel Ibáñez<sup>17</sup>, y a Carlos González de Posada<sup>18</sup>, canónigo de la Catedral, en lo que difieren las publicaciones, en las que se propone tanto a

<sup>14</sup> ALCOLEA, Santiago: *op. cit.*, pág. 120. Se conoce el nombre del firmante de la solicitud, Ramón Corcelles, pero no si la enviaba a título personal o de alguna asociación o institución.

<sup>15</sup> ARENAZ, M<sup>a</sup> Asunción y PICALLOS, M<sup>a</sup> Rosa: *La Escuela de Dibujo y Náutica de Tarragona (1801-1846)*, (inédita), vol. I, 1981, pág. 124

<sup>16</sup> ADSERÀ, Joseph: *Joan Smith i Sinnot. Director del port modern de Tarragona (1800-1809)*, Tarragona, Autoritat Portuaria de Tarragona, 1993, pág. 11; DASCA, Andreu y ROVIRA, Jordi: "Reial Societat Arqueològica Tarraconense. Algunes Aportacions a la seva Història", en ", en AA.VV.: *CL anys de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, Tarragona, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 1994, pág. 96.

<sup>17</sup> MORERA, Emilio: *Tarragona Cristiana*, vol. V, Institut d'Estudis Tarraconenses "Ramon Berenguer IV", Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona, 1959, pág. 195.

<sup>18</sup> FERRER, M<sup>a</sup> Antonia: "Context europeu de la Reial Societat Arqueològica", en AA.VV.: *CL anys de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, Tarragona, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, 1994, pág. 75; AA.VV.: *Tarragona Moderna*, Tarragona, Diari de Tarragona, 1999, pág 145.

Miguel Ibáñez como al escultor Vicens Roig<sup>19</sup>, primer director de la misma, o bien se citan diferentes personalidades de la ciudad<sup>20</sup>, llegándose a considerar a González de Posada promotor exclusivo<sup>21</sup>. En otras obras, en cambio, se menciona de forma genérica la intervención de la burguesía mercantil<sup>22</sup>, añadiéndose la participación tanto de militares como de religiosos<sup>23</sup>, e igualmente aparece recogida la existencia de la escuela sin mencionar a sus fundadores<sup>24</sup>.

La validez de todos estos datos sobre los posibles promotores tanto de la escuela tarraconense como de las restantes catalanas, debe ser contrastada con la documentación depositada en los archivos pertinentes para cada centro, lo que permitiría establecer la evolución real desde la intención inicial, y los motivos que intervinieron en ella, hasta su fundación.

En el caso concreto de Tarragona los fondos sobre la Escuela de Dibujo se conservan en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad. Se indica en ellos que la escuela suspendió la enseñanza durante la Guerra de la Independencia, reinstaurando sus funciones a finales de 1814, momento en que se envían distintas comunicaciones de su reapertura tanto al ministro y a la Real Academia de San Carlos de Valencia, como a la Junta de Comercio de Barcelona. En la transcripción de parte de esta información realizada en 1833<sup>25</sup>, se incluye la solicitud a Joseph Basora de que en calidad de antiguo vocal secretario de la Escuela de Dibujo, y residente en esas fechas en Barcelona, les remitiera todos los papeles relativos al centro que pudiera conservar, mencionándose en la carta la pérdida integral del archivo de la escuela durante el saqueo de las tropas napoleónicas en 1811. La destrucción de la documentación viene confirmada por la referencia en una nota de un expediente consultado por el escribiente de mano de José Antoni de Castellarnau, en que advierte de la ausencia de cuentas de la escuela desde 1801 a 1811<sup>26</sup>.

<sup>19</sup> FERRER, M<sup>a</sup> Antonia: *op. cit.*, pág. 55.

<sup>20</sup> AA.VV.: *La Veu de l'Ajuntament. Butlletí d'Informació Municipal* n° 37, Tarragona, 1982, pág. 14.

<sup>21</sup> RUIZ Y PORTA, Joan: "El canonge González de Posada", en *Boletín Arqueológico* n° 4, Tarragona, 1914, pág. 129.

<sup>22</sup> JORDÁ, Antoni: *Poder i comerç a la ciutat de Tarragona, segle XVIII*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1988, pág. 327.

<sup>23</sup> JORDÁ, Antoni: "L'Època Moderna (segles XVI, XVII i XVIII)", en AA.VV.: *Història del Camp de Tarragona. EL Tarragonès*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1989, pág. 90.

<sup>24</sup> RECASENS, José M<sup>a</sup>: *El Instituto de Enseñanza media "Antoni Martí i Franquet" de Tarragona (1845-1965)*, Tarragona, Instituto de Enseñanza Media Antoni Martí i Franquet, 1969, pág. 127; FERRER, M<sup>a</sup> Antonia: "L'educació a Tarragona durant el trienni constitucional (1820-1823)", en *Quaderns d'Història Tarraconense*, Tarragona, 1980, págs. 146-147.

<sup>25</sup> AHMT, Real Academia de Dibujo y Náutica de Tarragona. Noticias de su fundación: *Oficios en limpio, 1815*.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, Noticias de su fundación: *Noticias sacadas del Archivo de este Ilustre Ayuntamiento*.

En un legajo distinto se incluye la respuesta de Basora<sup>27</sup>, que comunica la lamentable desaparición de sus archivos personales junto a los manuscritos relativos al centro que tenía en su poder, y comenta que envía una relación de sus recuerdos, tal y como se le había pedido en caso de no conservar documentación alguna. El texto se puede consultar en su integridad<sup>28</sup>, y en él, a modo de relato, se explica que durante un paseo de Juan Smith y Mariano Ibáñez en marzo de 1801, comentaban posibles reformas urbanísticas que explicaron a González de Posadas al que se encontraron, y éste mencionó la necesidad previa a toda intervención pública de fundar una escuela de Dibujo. Posteriormente Smith expuso al canónigo la conveniencia de que de promoverse un centro fuera una escuela de Arquitectura, y que además no se contaba con un buen dibujante que pudiera hacerse cargo de la enseñanza, proponiendo González de Posada a Vicens Roig para el cargo. Al mes siguiente Smith inició unas clases en su casa para probar la validez del artista y la aceptación de alumnado, y ante el éxito de las mismas Mariano Ibáñez, como gobernador, y el propio Smith, decidieron convertirla en una escuela pública y gratuita de Dibujo, reuniendo en junio del mismo año a diferentes personalidades del mundo cultural, político y eclesiástico de la ciudad, para notificarles la intención de crear la escuela. La mayoría de los convocados pasarían a integrar la Junta de control, y a su vez pertenecían a la Sociedad Económica de Amigos del País<sup>29</sup>.

Parte de la versión de Basora queda confirmada en el mismo legajo, en que se recoge una copia de una carta enviada al rey en la que daba noticia de la nueva etapa de la escuela y menciona que su fundación se debió a Juan Smith<sup>30</sup>, que inició las sesiones de dibujo en su casa en 1801, corroborándose en los libros de acuerdos del Ayuntamiento<sup>31</sup>.

Basora también menciona que al comenzar estas clases González Posadas se encontraba en Barcelona y que allí compró el primer material docente que se utilizó. Nada cita de las reiteradas peticiones de modelos a la Escuela Gratuita de Diseño, conservadas en el Archivo de la Junta de Comercio, ni aparece referenciado el nombre de

<sup>27</sup> *Ibidem.*, Noticias de su fundación. *Presentación de sus estatutos a la aprobación Real.*

<sup>28</sup> *Ibidem.*, Noticias de su fundación. *Noticia del principio de la Academia de las Artes en Tarragona*, publicada íntegramente en RUIZ Y PORTA, Joan, *op. cit.*, pág. 129-133; ARENAZ, M<sup>a</sup> Asunción y PICALLOS, M<sup>a</sup> Rosa, *op. cit.*, pág. 12-16.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ REAL, José: *La Sociedad Económica de Amigos del País de Tarragona*. Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses "Ramon Berenguer IV", 1972, págs. 88-91.

<sup>30</sup> AHMT, Real Academia de Dibujo y Náutica de Tarragona. Noticias de su fundación: *Noticias sacadas del Archivo de este Ilustre Ayuntamiento.*

<sup>31</sup> AHMT, Libro Capitular y de Acuerdos del Ayuntamiento de Tarragona, 24 de abril de 1801, fol. 34. Cit. por ARENAZ, M<sup>a</sup> Asunción y PICALLOS, M<sup>a</sup> Rosa: *op. cit.*, vol. I, pág. 176.

Miguel de Ros. En toda la bibliografía consultada tampoco se mencionan estas solicitudes, excepto en la tesis de licenciatura<sup>32</sup>, pero en la que, sorpresivamente, no se especifican los documentos ni se contrastan con la información que proporciona la memoria.

Si se considera la primera de estas peticiones, realizada en mayo de 1801, se apoya la versión del antiguo secretario de la Junta, ya que para esas fechas las clases en casa de Smith llevarían poco más de un mes funcionando, y éste, probablemente, tramitaría la petición a través de sus subordinados, lo que justificaría que Ros se identificara como comisionado de la Junta de Obras de Tarragona, creada para gestionar la remodelación del puerto, de la que, recordemos, Smith era el director, y concordaría con la mención de que la escuela era de futura fundación, al no contar aún con un reconocimiento oficial, no propuesto hasta junio.

En cualquier caso, el relato de Basora no deja de basarse en meros recuerdos, y ni siquiera fue testigo directo del paseo durante el que parece que surgió la posibilidad del establecimiento de la escuela de Dibujo, pudiéndose verificar sólo una mínima parte de la información aportada en el texto, y por lo tanto siendo la restante susceptible de perspectivas subjetivas que habrían podido variar y acentuar, según sus propias afinidades personales con los distintos promotores que menciona, la intervención real de cada uno de ellos. Independientemente de la aceptación sin reservas de la memoria, el hecho de que haya sido la fuente básica de información sobre los orígenes y promotores del centro, justifica la diversidad de atribuciones que aparecen en la bibliografía, según se remarque la participación de cada uno de los mencionados, pudiéndose identificar a González de Posada como responsable de la idea, a Ibáñez y Smith en especial, como organizadores prácticos de su fundación y a la junta como responsable de su definitivo establecimiento y desarrollo.

Lo que es cierto y significativo, es la segura intervención posterior de los estamentos más destacados de la ciudad: poder político, municipal, religioso, nobleza e intelectuales, todos ellos integrantes de la Junta controladora, como si se siguiera directamente las normativas de Campomanes, que aconsejaba a nobleza y altas jerarquías eclesiásticas que protagonizaran el fomento y creación de Sociedades Económicas de Amigos del País.

Concretamente la tarraconense en 1801 se encontraba en clara decadencia y tenía una mínima actividad, y en su posible relación con la escuela se ha sido tajante en señalar su nula intervención en la fundación de ésta<sup>33</sup>. Aunque haya que aceptarse que la Sociedad Económica no la promovió directamente como institución, es signifi-

<sup>32</sup> ARENAZ, M<sup>a</sup> Asunción y PICALLOS, M<sup>a</sup> Rosa: *op. cit.*, vol. I, págs. 131,190-191.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ REAL, José: *op. cit.*, pág. 54.

cativo que en los estatutos iniciales se prevea la creación de una Comisión permanente para una Escuela de Dibujo, intención quizá debida a la inspiración directa en los reglamentos de la Sociedad Matritense, como era casi preceptivo, y no ha una voluntad específica de la junta, pero además habría que considerar el hecho de que de los doce convocados a la junta en que se notificó la voluntad de fundar la escuela, cinco era miembros de la Sociedad Económica desde sus inicios en 1786, incluidos el censor y el tesorero, y tres se incorporaron en los dos años siguientes, mientras que los restantes podrían haberse asociado posteriormente. Si no participaron de la idea original sí cabe suponer que intervinieron en la creación final y su evolución inmediatamente posterior.

Más significativa es la intervención de González de Posada. Según la versión de Basora, supuestamente habría sido el primero en sugerir el establecimiento del centro. El canónigo, asturiano de nacimiento, era amigo íntimo de Jovellanos, con el que mantuvo una fluida correspondencia, y de Campomanes, que fue quién avaló su ingreso en la Real Academia de Historia. Ante sus amistades sería lógico considerar a González de Posada totalmente partícipe del pensamiento ilustrado de ambos, y coincidente con los medios de renovación defendidos por éste último, como demostraría su propuesta inicial de fundar una Escuela de Dibujo, que siguió defendiendo en detrimento de la de Arquitectura que le sugirió más tarde Smith.

La intervención del eclesiástico y de la junta, y la común vinculación con las Sociedades Económicas, permiten establecer cierta dependencia y participación del espíritu promovido por éstas últimas, que tan radicalmente ha sido rechazado.

A la combinación de objetivos económicos y culturales genéricos que pretendían dichas asociaciones, se añadían otros factores monetarios y de carácter práctico específicos para cada una de las escuelas de dibujo, y que en Cataluña parecen ligadas de forma especial a la industria textil. En Tarragona la industria de tejidos había fracasado en la década de los noventa, a pesar de los intentos de consolidación promovidos por el obispo Armanyà a través de la Sociedad Económica que presidía, por lo que el factor ligado a las indianas no se da. Siguiendo la explicación de Basora, la propuesta de González de Posada surgiría relacionada a las posibles reformas urbanísticas que comentaban Ibáñez y Smith, lo que realmente en el texto queda muy forzado y sin justificarse su relación. Analizando la situación de la ciudad en el último tercio del siglo XVIII podría proponerse como factor que intervino en la creación de la escuela de dibujo el deseo de reafirmar a Tarragona como una ciudad cultural, en auge, ante la presión y rivalidad que suponía la proximidad de Reus, con una intensa actividad comercial e industrial y que había pretendido la capitalidad de Corregimiento en base a su preeminencia económica.

Ante esta situación en Tarragona se buscaría la promoción de proyectos e instituciones que la prestigiaran, a la vez que ayudaban a su recuperación económica, y en la que se enmarcaría tanto la creación de la Sociedad Económica, la canalización del agua, la remodelación del puerto y la propia fundación de las escuelas de Dibujo y Náutica. El mismo Basora da testimonio de la importancia e incidencia que la Escuela tuvo en la vida cívica de la ciudad, como ejemplifica al explicar las celebradas ceremonias de entrega de premios, que suponían un acontecimiento social que llegó a recoger la *Gazeta de Madrid*, y trasmite la conciencia de sus coetáneos del valor del centro como símbolo intelectual y de realce.

Concluyendo, la Escuela de Dibujo de Tarragona se puede considerar deudora del espíritu ilustrado que por diferentes vías se implantó en la ciudad, prevaleciendo los factores de prestigio cultural y estrategias políticas, ante los eminentemente económicos, en lo que se diferencia de la tónica de algunas escuelas catalanas, aunque es cierto que se requieren estudios concretos de la mayoría de ellas.

Por otra parte, el caso de Tarragona matizaría la escasa intervención de las Sociedades Económicas en Cataluña, y al igual que Olot y Barcelona, ejemplifican la simultaneidad e interrelación que se podían dar de distintos promotores, llegándose a dificultar la precisión de intervención de cada uno de ellos en un proyecto común, y que explicaría los diferentes organizadores que se proponen para una misma escuela, al incorporarse en distintas fases de su fundación. Lo que se constata y parece evidente, es que fueron promovidas por los estamentos y clases previsibles, de hecho, los únicos que contaban con la capacidad para ello, y que siempre fueron ligados a una combinación de intereses económicos, culturales y sociales.



## LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN TRUJILLO

FRANCISCO SANZ FERNÁNDEZ  
*Universidad de Extremadura*

El análisis arquitectónico y urbanístico de la ciudad de Trujillo, durante su etapa más gloriosa, el siglo XVI, era sin duda una deuda intelectual y científica, ya ineludible entre la comunidad científica. El conjunto urbano de Trujillo y su rico patrimonio arquitectónico del siglo XVI nos animaron a iniciar esta empresa, siguiendo las líneas de investigación iniciadas por el profesor Bonet Correa y la profesora Lozano Bartolozzi, quien, desde Extremadura, ha contribuido decisivamente en el avance de estudios sistemáticos sobre los principales núcleos urbanos de la región, Cáceres, Mérida o Trujillo, entre otros<sup>1</sup>. El estudio urbanísticos de la ciudad dentro de su entorno socio-cultural, o de los hechos humanos que se han manifestado a través de la construcción de los edificios<sup>2</sup> y el análisis de la urbe contextualizado en su realidad histórico-temporal son las vías de actuación principales que guían nuestra tesis. Lejos de realizar análisis parciales y formalistas, basados en el estudio tipológico de los edificios, pretendemos: reconstruir una realidad histórico artística, la de una ciudad del Renacimiento, marcada por importantes transformaciones urbanas, sociales, económicas y culturales; conocer los fastos, festividades, celebraciones, regocijos<sup>3</sup> y el diletantismo de su nobleza, enriquecida por la epopeya americana; recuperar el pulso a la *civitas* moderna o reconstruir la Cultura del Renacimiento que cultivaron sus más egregios moradores. Todo ello sin olvidar, el análisis de los modelos arquitectónicos y estilísticos en los que se mueve, con gran originalidad, Trujillo y su entorno jurisdiccional, y las transformaciones constructivas que enfrentaron a la villa medieval, amurallada e inalterable con la ciudad moderna y mutable.

Reconstruir esta realidad sólo es posible acercándonos a la lectura, y sobre todo, a la interpretación de la documentación conservada en los archivos, que debemos, a toda costa, contrastar con la realidad arqueológica del

---

<sup>1</sup> LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del Mar: *El desarrollo urbanístico de Cáceres*, Cáceres, U.E.X., 1980.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>3</sup> BONET CORREA, A: *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, pág. 6.

edificio y de la urbe. Es evidente que sólo podremos recuperar la percepción histórica de aquel núcleo urbano a la luz de los documentos, de la misma forma que sólo el acopio de grabados, pinturas, descripciones periegéticas o reconstrucciones ideales, y mucha observación nos permitirá recrear aquella ciudad perdida. Finalmente, y debido a las importantes transformaciones e intervenciones que dentro de los planes de dinamización turística se están llevando a cabo en los últimos años, catalogaremos los inmuebles e inventariaremos los elementos distintivos y característicos de aquella arquitectura con el único fin de conservarlos, consolidarlos y no destruirlos, lo que menoscaría, aún más, el recuerdo y la memoria de nuestro siglo más glorioso.

Las líneas de actuación principales que seguiremos se centrarán, por tanto, en la elaboración de un inventario de edificios, acompañado de una memoria sobre su estado de conservación, una planimetría y una valoración de lo conservado del siglo XVI y las intervenciones de siglos posteriores; en la realización de un estudio tipológico de cada inmueble y de su relación con el entorno más cercano que le rodea, la ciudad y su jurisdicción; y lejano, ambas Castillas y Andalucía; una lectura de paramentos, la codificación de las propuestas constructivas dentro de un sistema estilístico coherente y la reconstrucción ideal de la urbe, basada en una minuciosa lectura de las fuentes conservadas, y de la que traemos aquí un ejemplo de la Plaza del Arrabal. Analizaremos los elementos básicos que forman el entramado urbano y sus principales nodos viarios. En definitiva conjugaremos el panorama socio-cultural y artístico de aquel siglo con una metodología arqueológica de lectura de edificios, abriendo así el camino a nuevos enfoques metodológicos.

### Fuentes

Las fuentes documentales principales en que se basa nuestra tesis se encuentran en el Archivo Municipal y de Protocolos de Trujillo. El primero conserva íntegras las actas de Acuerdos Capitulares, desde 1485, hasta nuestros días. Un riquísimo legado documental que nos permite rastrear las empresas arquitectónicas y los esfuerzos urbanísticos emprendidos por el concejo trujillano durante el siglo XVI. El Archivo de Protocolos presenta, en cambio, importantes lagunas debido al mal estado en que se encuentran numerosos documentos, apenas legibles. Sesenta y tres legajos conservados y quince escribanos protocolizan las actas notariales de la ciudad durante el siglo XVI. Conocer los oficios del concejo, quiénes eran sus canteros, contrastes, plateros o cerrajeros y la voluntad transformadora de sus gobernantes es, así posible, gracias a esta prolija documentación. Los archivos conventuales y parroquiales son también una fuente de inestimable interés por el número de contratos, descripciones de edificios y nombres de alarifes que conservan.

La literatura periegética de los románticos ingleses, franceses o las descripciones de Mérida, Madoz, Ponz y López nos aportan una visión de la ciudad en los siglos XVIII y XIX. Del mismo modo que los dibujos de Laborde



y Mendivil, la pintura histórica, la planimetría de Coello o las representaciones ideales recrean una visión aproximada de la ciudad moderna. Finalmente, contamos con una bibliografía específica, en la que destacan los estudios urbanísticos y arquitectónicos de los profesores Lozano Bartolozzi, Bonet Correa, Nieto-Alcaide o López Martín<sup>4</sup>; y local, de los eruditos Tena Fernández y Solís Rodríguez. Ésta es, en parte, la base documental de nuestra investigación.

### La renovación urbanística del siglo XVI

Antigua *prefectura* emeritense, medina musulmana<sup>5</sup>, plaza fuerte de los reyes de Portugal, León y Castilla, cuna de conquistadores, Trujillo ha sido uno de los núcleos urbanos más importantes del occidente peninsular.

Construido sobre un cerro, llamado cabeza de zorro, vive su primer gran desarrollo urbano durante el Califato de Córdoba., aunque no comenzará su época de mayor esplendor hasta los últimos años del siglo XV, durante los que la corte estuvo, hasta en siete ocasiones, establecida en la ciudad, coincidiendo con la guerra entre Juana e Isabel. La Paz con Portugal y con la levantisca nobleza castellana (1479) posibilitó un tímido, pero constante, desarrollo urbanístico extramuros, que libró a la vieja villa del hermetismo en que se había visto encerrada desde la Alta Edad Media. La concesión del título de ciudad en 1430, el derecho a un mercado franco, conseguido por la gracia de Enrique IV, en 1465 y el mecenazgo de los RR.CC. y Luis de Chaves, hicieron posible la entrada de la ciudad en la modernidad.

Trujillo era, por aquellas fechas, un núcleo urbano de mediana dimensión, rodeado de un perímetro amurallado de, a penas, kilómetro y medio de extensión. Fuera del recinto amurallado se extendían dos ramales o colaciones, situados junto a las ermitas de San Martín y San Clemente, de los que tenemos noticias documentales desde mediados del siglo XIV<sup>6</sup>. A partir de este primer núcleo extramuros se irá expandiendo la ciudad moderna, que tomará como referencia principal la plaza del Arrabal para esparcirse hacia el este, por el barrio de San Clemente, y hacia al sur por la calle Nueva, antiguo barrio moro, la aljama judía y la plaza de la Encarnación, que marcará junto a la vía del mismo nombre, el límite meridional de la ciudad; el desarrollo hacia poniente será nulo debido, en parte, a la geografía del terreno, y hacia el norte, en la alcazaba, sólo podemos documentar transformaciones arquitect-

<sup>4</sup> LÓPEZ MARTÍN, J. M.: *Paisaje urbano de Plasencia en los siglos XV y XVI*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1993.

<sup>5</sup> "Taryalah es grande y parece una fortaleza. Sus muros están sólidamente contruidos y hay bazares bien provistos". RUBIO, J. A.: "Referencia de los viajeros y cronistas trujillanos en la E. Media", en *Ars et Sapientia* nº 3, Trujillo, 2001, pág. 80.

<sup>6</sup> SOLÍS RODRÍGUEZ, C.: "La Plaza Mayor de Trujillo", en *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, 1981, pág. 279.

tónicas, y de menor relevancia. Junto a la Plaza del Arrabal, la Plaza de la Encarnación se convirtió, ya en el último cuarto del siglo XVI, en el otro nodo urbano, fundamental, de la ciudad. En torno a estos dos espacios públicos se construirán la mayoría de edificios del concejo, casa de fieles, Cárcel Real, alhóndiga, casa del peso, carnicerías, pescaderías<sup>7</sup>, archivo de escribanos; los más sobresalientes ejemplos de arquitectura civil, palacios de la Conquista, Vargas-Carvajal, Orellana-Toledo, Chaves-Orellana o Pizarro-Aragón; e inmuebles de otros usos como posadas y mesones, entre ellos, los de Alonso de Sotomayor, Juan Durán o Diego Boyas<sup>8</sup>. Será aquí, también, donde se aglutinen los mayores esfuerzos urbanizadores del concejo, que, a lo largo de la segunda mitad de siglo, se concentrarán en el cerramiento del perímetro de la plaza con lonjas porticadas; la canalización de aguas; pavimentación de suelos<sup>9</sup>; y en la dotación de una serie de edificios administrativos, fundamentales, dentro del nuevo orden jurídico impuesto por los RR.CC.

La construcción de los conventos de San Pedro, Santa Clara, San Miguel, San Francisco y San Antonio y la agrupación de artesanos por calles, Tintoreros, Silleros, Olleros, permitirá el desarrollo de otros espacios, no menos importantes, que darán forma a la trama urbana y moderna de la ciudad. Finalmente, los caminos medievales que, desde la villa, partían hacia Belén, Plasencia, Cáceres o Madrid serán absorbidos durante el derrame quinientista, convirtiéndose en nodos viarios fundamentales de la ciudad extramuros.

La pregunta octava del cuestionario de la Real Audiencia dice en relación a las calles de la villa *"las calles son pendientes todas las que están situadas en lo antiguo de la ciudad..., y hay algunas muy estrechas, y con rinconadas peligrosas para el tránsito, y mal empedradas"*. En cambio, las de la ciudad extramuros según la misma documentación, *"son más regulares y anchas y medianamente empedradas"*.<sup>10</sup>

A pesar de lo cual el trazado urbano de la urbe moderna responde a un tipo de vía irregular con numerosos entrantes y saliente, no de otro modo

---

<sup>7</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos 7/7/1564 : *"...que se vea si quisiere vender las casas de Francisco de Herrera perulero y la inmediata de Gonzalo de Sanabria en la plaza para una en que se venda el pescado y aceite"*.

<sup>8</sup> A.P.T.12/7/1577 *"...asi mismo las casa que dicen de mesón de Juan Duran que son en la corralada de la plaça..."*. *"Otra casa más abajo donde estaba la posada de la Princesa"*TENA, J. Trujillo Histórico Monumental, Salamanca, 1988, pág. 130.

<sup>9</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos. 1544, fol, 301v.: *"...este dicho día los dichos señores acordaron y mandaron que el albañar que va de la calle de los tintoreros que procede de arriba donde la silleria que se faga hasta llegar a la esquina de la calle nueva a de la calle de los tintoreros y que Sancho de Cabrera entienda en..."*

<sup>10</sup> A.M.T. Leg. 332.Catastro de la Ensenada. (cfr. PIZARRO GÓMEZ, F.J. *Arquitectura y Urbanismo en Trujillo (s.XVIII y XIX)*, Cáceres, E.R.E.,1987, pág. 32.)



pueden explicarse el programa de alineación de calles emprendido en la ciudad a mediados del siglo XVIII o la compra de unas casas a Diego de Trujillo en 1509, por parte del concejo, para ampliar la calle Olleros<sup>11</sup>; y, a veces, incluso a un tipo de vía muy estrecha y tortuosa, similar a las del trazado intramuros, como ocurrió en las calles Alférez, Silleros o Arquillo. En este sentido, destaca especialmente la trama de las aljamas judía y del barrio moro, situados junto a la plaza del Arrabal, entre las calles Nueva, corralada del Rey, Gurriá, Carnicerías y Azoguejo. La irregularidad y estrechez de estas vías determinó el posterior desarrollo de la metrópoli hacia el sur, si bien la tónica dominante impuso una mayor linealidad frente al trazado de la villa amurallada.

El empedrado de las calles comenzará ya a finales del siglo XV, siendo especialmente importantes las intervenciones emprendidas en 1508<sup>12</sup>. La mayoría de las calles debieron estar, sin embargo, en un estado lamentable, sucias y colmatadas de tierra, a juzgar por la numerosas noticias conservadas sobre las quejas de los vecinos<sup>13</sup>; y ello, a pesar de las multas de 300mrs., que el concejo imponía por el vertido de basuras.

En general el tipo de vivienda construido en la ciudad durante el siglo XVI, variará, en función de la calidad del proyecto, entre un tipo de construcción en sillar, de planta rectangular, dos o tres alturas, separadas por forjados de madera y cubierta a dos aguas; y un tipo de vivienda más humilde, de una o dos alturas construida con mampostería y sillería. Este último material se empleará especialmente en vanos, esquinas y cornisas.

La distribución interior de estos inmuebles parte, en plante baja, de un zaguán, de planta cuadrangular u oblonga, que sirve de recibidor y distribuidor de estancias. De éste, parte habitualmente, una escalera acodada que da acceso a la planta superior, o bien, caso de tener patio, el paso a esta segunda estancia. Caballerizas, cocinas, aljibes y el *detritus* (palacio de la Conquista) completan la distribución de este primer piso, en el que será poco habitual, salvo en viviendas de una sola altura, encontrar estancias con otros usos. La segunda planta, caso de haberla, será el lugar escogido para disponer dormitorios, salones y una estancia especialmente importante, como ilustran los paisajes de Van den Wyngaerde, en la arquitectura española del XVI, el soleador o galería sur.<sup>14</sup>

La última planta será, por la general, la más humilde. No es infrecuente encontrar muros de ladrillo o adobe, revocados con cal, como solución para

<sup>11</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos 4/9/1509: "...vendida sana (...) a vos lo señores conçejo (...) una casa que yo he e tengo en la calle de Holleros (...) vos vendo para ensanchar la dicha calle porque esta a una esquina de la dicha calle..."

<sup>12</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos 5/9/1508, Fol. 61v.

<sup>13</sup> DAZA ALVEAR, C.: *La ciudad de Trujillo y su tierra en la Baja Edad Media*, Badajoz, E.R.E., 1993, pág.71.

<sup>14</sup> A.M.T. 5/3/1498, fols. 377r-379v: "...lo qual tomo en ynçenso para que pueda o mis herederos fazer en ello casa o valcon o soleador o otra cualquier cosa que quiera..."

el tabicado de habitaciones.

Las paredes de las estancias principales, zaguán, dormitorios y salones eran decoradas, a juzgar por los restos conservados, con un zócalo policromado y un friso esgrafiado con grutescos, cuando no con grandes tapices.<sup>15</sup>

Los suelos son casi siempre de barro cocido. Parten de un modelo formado por piezas cuadradas de 20x20 o rectangulares, de 15x20. Estas últimas dispuestas en espina de pez. Junto al barro encontramos los entarimados de madera, que habitualmente se cubrían con una capa de cal y alfombras.<sup>16</sup> Más extraño será encontrar suelos de pizarra, si bien se conservan, aún algunos, como los del Palacio Hija de Mendoza.

### **Mecenazgo y patronato. La influencia de América**

El descubrimiento de América y la posterior emigración de numerosos trujillanos a la conquista del Nuevo Mundo, trajo consigo una pérdida de población, que bien pudo aliviar, especialmente tras las primeras crisis monetarias de los Austrias, o compensar, la falta de recursos; y, sobre todo, un flujo constante de nuevas riquezas traídas por los peruleros -baste mencionar el tesoro de Cajamarca-, que hizo posible la renovación urbanística y arquitectónica de la ciudad mediante la construcción de palacios (Juan Orellana Pizarro, Vargas-Carvajal, La Conquista, De Las Casas Bejarano...), hospitales, capillas, o sacristías, al tiempo que contribuyó a consolidar una cultura renacentista en la ciudad.

No deja de sorprendernos la importante y numerosa comunidad de religiosos que la ciudad de Trujillo tuvo durante los siglos XVI y XVII, especialmente si la comparamos cuantitativamente con la población laica. A las fundaciones que, desde finales del siglo XV, promovió la reina Isabel con los conventos dominicos de la Encarnación y Santa Isabel y las jerónimas de Santa María, se unirán a lo largo del siglo XVI, varias fundaciones más; entre ellas, la de los conventos franciscanos de San Pedro y San Francisco, o el Convento de la Purísima Concepción de Santa Clara. En los años finales de este siglo se fundará el Convento de San Antonio, y a lo largo del XVII, el de Franciscanos de la Magdalena y el de La Merced. Los hospitales de la Caridad, Espíritu Santo o Santa Lucía o las parroquias de Santa María, San Martín, Santo Domingo o San Andrés fueron también construidos o renovados en este siglo. La fundación de capellanías y la construcción de capillas y enterramientos -entre estos el Sepulcro de Hernando Pizarro

---

<sup>15</sup> VÁZQUEZ, L. O de M. "Inventario de Bienes de la Ilustre Mestiza Doña Francisca Pizarro", *Actas XXII Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 1993, pág. 470. "unos diecisiete tapices de diversas figuras, boscajes y montería; además dos arameles, grandes, de vicuña; y una docena de alfombras."

<sup>16</sup> *Ibidem*.



realizado por el arquitecto, tracista y agrimensor Mateo Sánchez de Villaviciosa, muy activo en Granada, de cuyo recinto de la Alambra solicitó ser maestro mayor en 1562.<sup>17</sup> forman parte, también, del clima de renovación espiritual y arquitectónico que experimentó la ciudad durante toda la centuria. Mucho tuvo que ver en esta renovación constructiva la actividad edilicia y diletante de la nobleza trujillana y de los prelados placentinos, Gutierre de Toledo, Gutierre de Vargas Carvajal y Pedro Ponce de León. Al mecenazgo del concejo responden también algunas obras religiosas emprendidas en este tiempo, entre las que destacan las ejecutadas: en el Convento de San Francisco, en la Parroquia de Santa María<sup>18</sup> o en la Encarnación, cuyos terrenos fueron donados en 1489 a la Orden de Predicadores.<sup>19</sup>

La renovación de la cabecera y la sacristía de Santa María fueron financiadas por el Obispo Toledo, la construcción de la Parroquia de San Martín, trazada por Sancho de Cabrera,<sup>20</sup> el coro y las bóvedas de Santa M<sup>a</sup> por el Obispo Vargas Carvajal, y las sacristías de La Vera Cruz y Santiago por Ponce de León.

La construcción de tan ambiciosos proyectos no hubiera sido posible, empero, sin la participación de la nobleza trujillana, que financiaba estas empresas a cambio de una sepultura en la nueva fábrica:

*“...de la çibdad de Truxillo me fue fecha relaçon que en la dicha çibdad se ha acostunbrado de tiempo inmemorial a esta parte que porque las sepolturas que en las iglesias de la dicha çibdad se tomavan para enterrar los defuntos, se diese cierta cantidad para la fabrica de la tal yglesia...”*<sup>21</sup>.

De este modo los Suárez de Toledo financiaron la Parroquia de San Martín, los Loaisa, Vargas y Bejarano las reformas de Santa María, Hernando Pizarro el Convento de San Francisco y Luis de Chaves el de dominicos de la Encarnación, al que donó 30.000 mrs.<sup>22</sup>

No podemos olvidar, tampoco, el patronato ejercido por los RR.CC. quienes, desde 1501 y hasta 1505 mandaron librar numerosas cantidades de los propios de la ciudad para financiar las obras del convento de San Francisco.<sup>23</sup> Capítulo aparte merecen el Cardenal Cervantes de Gaete, Arzobispo de Tarragona, y el Cardenal de Sant Angelo, Juan de Carvajal.

<sup>17</sup> BENAVIDES CHECA, José (1907): *Prelados Placentinos*, Plasencia, Sandoval, 1999, pág.129.

<sup>18</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos, 29/1/1515, fol,142r. Este mismo día comparecen en el Ayuntamiento feligreses de Santa María pidiendo “ayuda para las obras del templo en el que se hacen doce capillas de bóveda en lo alto y están hechas cinco y quedan por hacer siete”.

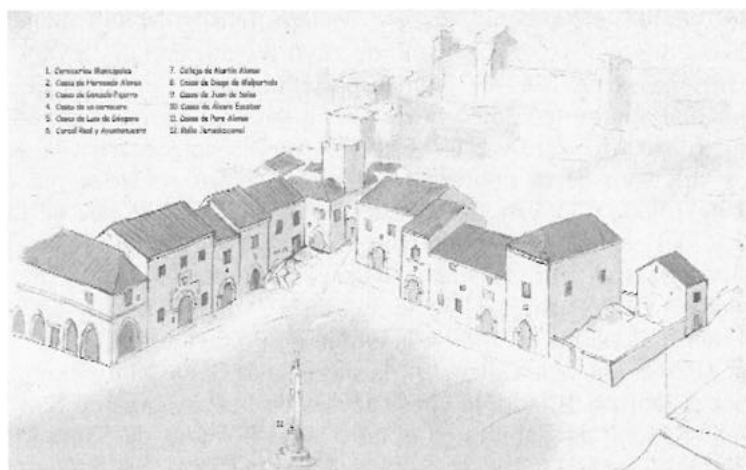
<sup>19</sup> DAZA ALVEAR, C.: *op. cit.*, pág. 182.

<sup>20</sup> SOLÍS RODRÍGUEZ, C.: “El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera”, en *Actas del V Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1975, pág. 138.

<sup>21</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos, 5/ 3/1500 (copia de 1534). Cédula de la Reina al Obispo de Plasencia.

<sup>22</sup> A.M.T. Libros de Acuerdos, 1507, fol, 32r.

<sup>23</sup> *Ibidem*, fols. 112-114.



1. Vista del costado occidental de la Plaza del Arrabal en 1500. (dibujo M. Sanz).

Este último estudió en la Roma del cuatrocientos y en la Universidad de Salamanca lo que le permitió conocer el Renacimiento más primigenio de ambas ciudades. O Álvaro Pizarro de Loáisa, comendador del Castillo de *Sant Angelo*, y esposo de Doña Juana Piccolomini de Aragón, sobrina del Papa *Aeneas Silvius Piccolomini*, Pío II. Sus inventarios de bienes y testamentos evidencian el papel tan importante que tuvieron, parafraseando a Burckhardt, en la gestación de una “Cultura del Renacimiento” en la ciudad. Finalmente, debemos citar a Hernando Pizarro y a su esposa y sobrina Francisca Pizarro, de cuya afición por el arte y la arquitectura del quinientos dan fe su magnífico palacio trujillano de la Conquista, su villa suburbana de La Zarza, el sepulcro que encargase a Villaviciosa para el Convento de San Francisco o la magnífica colección de tapices, pinturas e instrumentos traídos de Flandes, que decoraban su palacio trujillano.<sup>24</sup>

### La arquitectura trujillana en el siglo XVI

La arquitectura religiosa alto extremeña del siglo XVI estuvo profundamente influida por ese movimiento, de reafirmación de la tradición gótica más sencilla y desornamentada, nacido entre los canteros segovianos a comienzos del quinientos. Los templos de esta época responden- según Solís- “a un tipo muy repetido de estructuras medievales arcaicas, aunque

<sup>24</sup> VÁZQUEZ, L. O de M.: *op. cit.*, págs. 472-479.

<sup>25</sup> SOLÍS RODRÍGUEZ, C.: *Ibidem*, pág. 137.



introduce en la urbe nuevos modelos, más austeros y desornamentados, y pone fin al eclecticismo castellano. Un eclecticismo, sólo comprensible, a priori, en los primeros años del XVI, cuando fuera pauta común en otras ciudades castellanas y, en cambio, sorprendentemente asentado durante toda la centuria, debido a la lentitud con que se ejecutaban las obras. De este modo veremos, como los dos proyectos civiles más importantes construidos en la ciudad durante el siglo XVI, los palacios de la Conquista y Vargas-Carvajal, aún no habían sido concluidos en 1585, a pesar de haberse iniciado treinta años antes<sup>27</sup>. En favor de lo dicho habla el siguiente documento de las actas municipales, fechado en el citado año:

*“ Se aprobó concierto con el señor Diego de Vargas ... sobre el balcón y mirador de sus casas de la Plaza que se han de quitar por la mucha fealdad y embarazo que causan a la vista de los ojos ”.*

En definitiva, la arquitectura trujillana del siglo XVI se moverá siempre en torno a un conjunto de soluciones modernas y renacientes, entre las que éstas últimas serán habitualmente expresadas, con escasa corrección y mayor libertad.

### **La formación de la plaza mayor. El costado occidental**

Traemos a estas líneas una breve reconstrucción del costado occidental de la plaza mayor de Trujillo –llamada del Arrabal– que estuvo en constante renovación desde los años finales del siglo XV. Será en este lado de la plaza donde el concejo emprendió el ambicioso proyecto urbanístico que proyectase para la ciudad, y que tenía como primer objetivo la construcción de un edificio en el que ayuntarse, una cárcel y un depósito de grano. Así vemos como, desde mediados del siglo XV, se suceden una serie de obras para las que el Cabildo compra a Diego de Malpartida, Juan de Salas o Luis de Góngora<sup>28</sup> unas casas linderas con la calleja de Martín Alonso, en las que sucesivamente, Ruduan “el Moro”, Tostado “el Viejo” y Sancho de Cabrera construirán un edificio multiusos. En esta misma línea de la plaza, entre 1505 y 1550, se construye la Casa de Peso Real sobre un solar, comprado al escribano Pero Alonso, situado junto a las casas de Álvaro de Escobar y en las que más tarde, un nieto de Luis de Chaves construirá el palacio de los Chaves-Cárdenas. La formación de este módulo de la plaza se mantendrá inalterable y con el mismo uso hasta mediados del siglo XVIII, en que la antigua casa de peso y medidas desaparece y se anexiona al palacio de los

<sup>27</sup> A.P.T. Pedro de Carmona 12/7/1577 “ *Ansi mismo hay mas las casas principales con su huerta y sitio que son cerca de la Iglesia de San Martin desta ciudad y cabe la Plaza, las cuales tasamos con todo lo que esta echo hasta el dia de hoy en 20000 ducados* ”.

<sup>28</sup> A.M.T. Véase: Cartas de Censo de los Libros de Acuerdos 1498-1515.



Chaves. El costado suroccidental será objeto también de importantes transformaciones. A comienzos del siglo XVI, ocupaban este espacio las carnicerías municipales, las casas de Hernando Alonso, construidas sobre éstas; las casas de Gonzalo Pizarro, padre de los conquistadores; las de un carnicero, cuyo nombre desconocemos y las del escribano Luis de Góngora, más tarde anexionadas al Ayuntamiento. Sobre este espacio construirían -ya en la séptima década del quinientos- Hernando y Francisca Pizarro el palacio de la Conquista. Finalmente el rollo jurisdiccional fue trasladado, en esta primera mitad de siglo, desde su emplazamiento original en mitad de la plaza, hasta el costado occidental en el que se reubicó, frente al renovado ayuntamiento.

### **Arquitectura, color y conservación**

Uno de los grandes inconvenientes que encontramos al comienzo de este estudio derivaba de la dificultad que suponía conocer la fisonomía original que tenían la ciudad y los distintos edificios que la integraban, en el siglo XVI. Una percepción descontextualizada del edificio, tan habitual entre los estudios formalistas, nos llevaría al fracaso e impediría conocer la relación causa-efecto existente entre la nueva ciudad y el espíritu renacentista de sus inspiradores, mecenas y promotores; del mismo modo, una mirada opaca hacia su fisonomía, impediría una correcta percepción de los gustos decorativos y la finalidad para que fue construido. Así, nuestra primera tarea fue intentar comprender el funcionamiento interno de cada inmueble, su diálogo con el espacio urbano, reconstruir su fisonomía original, entender el modo en que era percibido en el siglo XVI y el porqué de cada proyecto ejecutado. Una labor que se hizo, especialmente interesante, cuando nos preguntamos por el color original que ofrecían los palacios y templos trujillanos, y la relación cromática que estos guardaban con el espacio urbano, en el que se integraban. La fascinación que el color ejerció en el hombre medieval —piedras preciosas, telas, flores, miniaturas, o la luz<sup>29</sup>— influyó decisivamente en las formas de ornamentar la arquitectura del medioevo, y condicionó, dentro de ese eclecticismo ya comentado, los nuevos modelos decorativos implantados durante el Renacimiento.

Trujillo presentaba, durante el siglo XVI, un aspecto y una fisonomía muy distintos al que hoy percibimos, monocromo, gris y apagado. La Plaza del Arrabal ofrecía un aspecto colorista, visible en el inmenso escudo del palacio de los Pizarro, policromado con verdes, azules, carnaciones y bermezones; en la cúpula de la torre de los Chaves-Orellana, cubierta con un mosaico talaverano de cerámica vidriada de azules y blancos; en los mazarrones de las chimeneas mudéjares del palacio de los Carvajal-Vargas, en los cobrizos del terroso pavimento y en los grises del granito herciniano. El interior de los palacios, lejos de renunciar a este derroche de color, era decorado con zóca-

---

<sup>29</sup> ECO, U.: *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1999, págs. 58-68.

los geométricos, frisos de esgrafiados y artesonados policromos; y el de iglesias y ermitas se animaba con bóvedas, capillas y enterramientos de ricos colores, que conferían al edificio un aspecto alemán y flamenco. Estos son, sólo, algunos de los muchos ejemplos que hemos rastreado, y que nos muestran, un Trujillo desconocido, por oculto, e incluso, desaparecido, a cuya recuperación y puesta en valor queremos contribuir con nuestra tesis, que, sin duda, servirá para mejorar los criterios de intervención sobre su extenso patrimonio renacentista.

Hoy, lejos de conocerse el valor de las pátinas y policromías, las intervenciones emprendidas en el patrimonio renacentista trujillano, están eliminando lo poco que de ellas queda, enterrando para siempre la fisonomía de la ciudad moderna, y creando una percepción errónea de la urbe y de su entorno. No se trata de recuperar una dialéctica romántica, más al contrario, pretendemos alertar y prevenir sobre la necesidad de conservar y conocer el espacio en el que se interviene. Cuando las transformaciones son tantas que se supera la unicidad del conjunto corremos el riesgo de superar el sistema y crear uno nuevo y diferente,<sup>30</sup> algo que debemos evitar a toda costa.

---

<sup>30</sup> LOZANO BARTOLOZZI, M<sup>a</sup> del Mar: *op. cit.*, págs, 13-15.



## LA ESCULTURA EN EL PAÍS VASCO EN LOS AÑOS 80

ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ  
*Universidad del País Vasco*

El panorama escultórico, que vamos a analizar, en el País Vasco se articula principalmente en torno a unos artistas formados teórica y técnicamente en la Facultad de Bellas Artes de Leioa (Bizkaia). Este centro universitario ha sido un foco esencial para impulsar un debate artístico, lo que ha permitido que se fomenten nuevas vías para la experimentación plástica en el País Vasco. Esta facultad ha supuesto un verdadero impulso evolutivo en la formación de estos jóvenes escultores vascos, concienciándoles de su papel en la sociedad.

Durante esta década estuvo en pleno apogeo el tema del postmodernismo. En este sentido, gran parte de los escultores noveles vascos abordaron este fenómeno, no desechando todas las premisas del proyecto moderno, sino que plantearon una revisión de sus contenidos con objeto de actualizar y reutilizar los elementos válidos.

Las teorías éticas sobre el artista y la capacidad de transformación revitalizan una directriz de trabajo para estos escultores que permite situarse con más seguridad dentro de la problemática postmoderna. La revisión crítica del concepto de proyecto moderno con la correspondiente eliminación de postulados utópicos, así como la asimilación del carácter comprometido y de continua revitalización evolutiva son elementos que emplean para situarse personal y críticamente ante esta situación postmoderna. Además de plantearse esta revisión del proyecto también mantienen una actitud beligerante contra las falsas promesas de los “post” y las incorrectas interpretaciones realizadas en torno a lo moderno.

A continuación veremos los distintos grupos de artistas, creadores individuales y tendencias que articulan la mayor parte del contexto plástico del País Vasco. Son artistas que han experimentado en campos diferentes, aportando con su labor una mayor riqueza plástica al contexto y nuevas vías de estudio para la escultura. Evidentemente, resulta imposible nombrar a todos

los interlocutores plásticos, que han tomado parte en este proceso, pero se puede afirmar que con las siguientes secciones se posibilita un estudio y conocimiento más exhaustivo de este panorama.

### 1. Revisión y superación del mito "Oteiza"

En torno a los años 80, en el propio auge de un debate sobre la obra teórica y escultórica de Jorge Oteiza, aparece un grupo de jóvenes artistas vascos, entre los que encontramos a Ángel Bados (1945), Txomin Badiola (1957), Juan Luis Moraza (1960) y Pello Irazu (1963), que revisan y profundizan en la obra de este artista, con el objetivo de superar todo lo concerniente al mito creado y dar una salida a la escultura en el País Vasco, tan volcada en torno a la obra de este escultor guipuzcoano.

La relación entre estos jóvenes artistas comienza a partir de 1977 cuando se matriculan en la Facultad de Bellas Artes. Esta relación continúa durante los siguientes años de formación y con posterioridad cuando terminaron sus estudios universitarios. Juan Luis Moraza y Txomin Badiola pertenecían a una generación concreta de la Facultad de Bellas Artes, ubicada desde finales de los 70 hasta principios de los 80, años donde la influencia del arte minimal y el conceptual fue muy marcada. En 1983, entrarán como profesores en la Facultad. También, ese mismo año entra como profesor A. Bados, al que conocían de oídas por sus exposiciones anteriores. Pello Irazu, por otra parte, comenzó como alumno de Bellas Artes cuando estos estaban acabando la carrera.

La relación que tuvo cada uno de estos con J. Oteiza fue de diferente intensidad, por ejemplo, en el caso de P. Irazu no fue tan marcada, mientras que, por otro lado, la relación con A. Bados y J. L. Moraza fue más significativa. No obstante, T. Badiola fue el que más contacto personal tuvo, de ahí se generó un estudio, catalogación y preparación de una exposición antológica en torno a la obra de J. Oteiza.

Estos creadores retoman la figura de este artista, ya que este representa el compromiso con unas pautas plásticas de carácter cosmopolita, que difícilmente se da en otros escultores vascos. Especialmente, les interesa el estudio que realiza sobre una serie de movimientos artísticos, como el cubismo, neoplasticismo, suprematismo y especialmente el constructivismo. En este sentido, J. Oteiza supuso una vía de escape desde sus escritos y esculturas hacia situaciones no localistas.

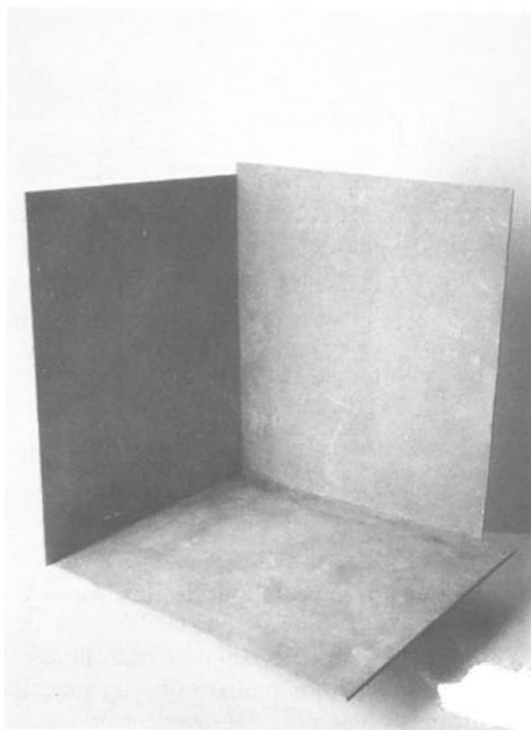
El ejemplo de Jorge Oteiza aparece como una mezcla de estímulo y reto para estos creadores, planteándose un proceso dialéctico entre su obra objetual, sus textos y estos artistas. Con el calor de estos debates, se produce desde mediados de los años 80 hasta 1988 una serie de obras en una órbita cercana y referencial formalmente a las Cajas Metafísicas de Oteiza.

Estuvieron seducidos por la caja y sus diferentes variedades, así como por su volumen y la idea constructiva. Esta idea había sido claramente explorada por Jorge Oteiza al descomponer el cubo a través de la desocupación, los

1. Jorge Oteiza: *Homenaje al estilema vacío del cubismo*. Hierro. 1959.

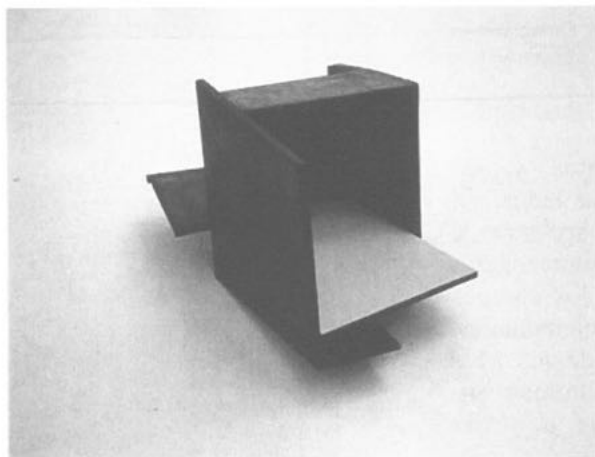
desplazamientos y los recortes de sus lados, así como por la apertura de poliedros y otras operaciones sobre los cuerpos geométricos elementales. A mediados de los años 80, estos escultores realizan una serie de cajas mediante superposiciones, cambios de conformación y otras operaciones sintácticas y estructurales similares, que les valió la adscripción, según Simón Marchán Fiz<sup>1</sup> desde un inicio al neoconstructivismo.

Desde mediados de los años 80, A. Bados se interesa por esculturas con formas de cajas, pero sin abandonar sus referencias al mundo conceptual. Lo más importante para A. Bados es analizar el trabajo estructural de J. Oteiza y conjugarlo con propuestas internacionales, con el propósito de resituar el propio lenguaje de la escultura en la cultura actual y en el propio País Vasco. Txomin Badiola comenzó el estudio de la obra textual y escultórica de Oteiza a principios de los años 80. Su interés por las Cajas Metafísicas de Oteiza proviene de *"los interrogantes que deja abiertos cuando concluye su trabajo con la escultura"*.<sup>2</sup> Sus piezas desde la mitad de los años 80 adquirirán paulatinamente una unificación de criterios minimalistas, constructivistas y en muchos casos suprematistas, corrientes que le han sido cercanas al estudiar tanto los propios movimientos, como la obra de J. Oteiza. Debemos destacar piezas como *"El rey. La reina"* de 1986 y *"Pieza insatisfecha"* de 1987. Pello Irazu ha estudiado estos lenguajes anteriores junto con el postminimalismo, las piezas de la New Generation de escultores relacionados con



<sup>1</sup> MARCHÁN FIZ, Simón: "Txomin Badiola. Esculturas 1990-93". Santander. Puerto de Santander. Puertos del Estado, 1993. págs. 76-77.

<sup>2</sup> ESPARTA, Txema: "Txomin Badiola abre un paréntesis en la escultura para ponerse a pintar", en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, viernes, 14 de febrero de 1986, pág. 41.



2. Peio Irazu: *Damiel*. Acero y óleo. 1988.

Anthony Caro y, por supuesto, las obras de J. Oteiza, en especial sus Cajas Metafísicas.

Paulatinamente, se irán mezclando los diferentes aspectos de estos lenguajes. Debemos matizar que las principales referencias provenientes de las últimas obras de J. Oteiza se producen a través del propio estudio de las esculturas del artista guipuzcoano, así como a través de la obra de T. Badiola. Destacaremos sus piezas de 1987 y 1988. Para J. L. Moraza, esta trayectoria de asimilación de ciertos aspectos de la obra de J. Oteiza, que se da desde 1985 hasta 1988 supone un punto de inflexión hacia una obra deconstructiva. J. L. Moraza realiza una serie de piezas con una similitud formal respecto a las últimas cajas de J. Oteiza (en especial a las obras “Homenaje a Velázquez” y “Homenaje al estilema vacío del cubismo”, ambas de 1959), entre estas destacan la serie “Cajas para el estómago” de 1986.

La combinación de materiales, el uso de determinados elementos poéticos y la aplicación del color en las obras de P. Irazu, A. Bados y T. Badiola han sido herramientas de deconstrucción y alejamiento respecto a las influencias de las Cajas Metafísicas de J. Oteiza. Estos escultores retomaron a modo de experimentaciones las obras últimas de Oteiza, no con el ánimo de reproducir, sino de releer, en general, de manera deconstructiva, con el objetivo de dar una salida viable a lo que se estaba haciendo en los años 80. Posteriormente, cada uno asumirá caminos muy diferenciados.

El estudio de la obra teórica de J. Oteiza conllevó el debate de diversos temas, como el límite de la formalización, el laboratorio del arte y el compromiso del arte y el artista. Respecto a este primer tema, se analiza la idea y actitud del escultor guipuzcoano una vez que su escultura había llegado al límite de la transformación. Es aquí, en torno al límite de la estructura y la forma donde se proponen una serie de interrogantes. El mismo límite



sirve de debate y se busca la solución de como prolongar el objeto más allá de la propia limitación. Al entrar en el límite se cuestiona la estructura, la forma y el propio objeto. Por ejemplo, para T.Badiola, el límite es el inicio de una transformación en un sentido variable al emprendido inicialmente. Este puede ser un final de evolución artística para algunos artistas, caso de las últimas cajas metafísicas de J. Oteiza, pero también puede ser el inicio de otro camino para otros, como las posteriores obras realizadas por este grupo de escultores a raíz del estudio de las anteriores obras de J.Oteiza, el constructivismo y el minimalismo.

El laboratorio del arte se define como aquel espacio donde el artista examina, analiza y reflexiona sobre un determinado fenómeno, aspecto vivencial o artístico, tal y como lo hizo J. Oteiza con la escultura y las cuestiones más existenciales.

Ninguno de estos artistas vascos entiende el compromiso social del artista como un medio para un cambio revolucionario, ni de transformación social, pero sí se aboga, en general, como un medio constructor del propio individuo, fórmula de comunicación con el usuario y posibilidad de estudio de diferentes cuestiones del entorno colectivo y personal.

Ángel Bados nos avisa en los años 80 de la pérdida del compromiso, poniendo de ejemplo ético a J.Oteiza por su continuo estado de transformación, siempre regenerándose y revisándose mediante una fluidez creativa que le permite evitar estados degenerativos. Para T.Badiola se necesita retomar el carácter ético de J.Oteiza, con objeto de situarse siempre en la vida y con un compromiso ante ella.

## **2. Andrés Nagel: la apuesta por una figuración personalizada**

Este escultor guipuzcoano (n.1947) no estuvo inscrito dentro de las corrientes marcadas por el estudio de los aspectos geométricos y constructivistas, como tampoco de las tendencias conceptuales, que asentaron su presencia en el País Vasco en los años 70 y 80. Es evidente que esta primera tendencia caracterizada por la implicación estructural y espacial influyó decisivamente en las generaciones de los 80 y 90, pero no obstante, Nagel parece ignorar esta línea y desmarcarse hacia otras pretensiones bien diferentes. Su proyección artística se sustenta en la figuración, reuniendo numerosas características de diferentes estilos, que servirán para expresar mejor su problemática ideológica. En este sentido, emplea los planteamientos del pop, desde su vertiente más sarcástica e irónica, y ciertas propuestas que se acercan a "neos" dependientes del dadaísmo, expresionismo y surrealismo. Se sirve tanto de la amplitud de maniobra de estos lenguajes como de la incorporación de temáticas referentes a su entorno cultural.

El lenguaje plástico de Andrés Nagel se muestra, en el contexto del País Vasco, como un caso de clara figuración, pero enmarcado bajo unas pretensiones muy personalizadas. Este tratamiento figurativo en la escultura no se muestra en el panorama vasco como un hecho extendido entre los esculto-



3. Andrés Nagel: *Mickey Mouse*. Técnica mixta y óleo sobre poliéster y fibra de vidrio. 1980.



4. Andrés Nagel: *Mashiel en Beasain*. Técnica mixta y óleo sobre poliéster y fibra de vidrio. 1982.

res de los años 70 y 80. Tampoco podemos hablar de que haya muchos antecedentes sobre este tipo de trabajos en Euskadi, lo que, en cierta manera, es debido a que no ha existido una base sólida de interés hacia los lenguajes plásticos que emplea el artista guipuzcoano. Incluso, ni siquiera, posteriormente, se puede hablar de que muchos artistas trabajen en una línea similar, una vez reconocida su obra.

Para Simón Marchán Fiz<sup>3</sup>, la diferencia de tendencias neofigurativas se explica atendiendo a los diferentes grados de iconicidad o semioticidad que se encuentran a partir de las diversas manifestaciones desde 1960. La obra de Nagel es deudora de esta neofiguración que comienza a partir de los 60 y de los movimientos que han reinstaurado la representación icónica.

La obra responde no sólo a un contexto geográfico concreto, sino que también se centra en un contexto temporal. Sus trabajos se transforman en verdadero sismógrafo de la sociedad de los 70 y 80. Nagel permite que la realidad que le rodea penetre en su propio mundo, pero simplemente para transformarla y comunicarnos abiertamente lo que opina de los factores externos que se producen en nuestra sociedad. Las escenas denotan acciones

<sup>3</sup> MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid. Ediciones Akal, 1986, pág. 20.



5. Juncal Ballestín: *Bailaora*. Un par de zapatos viejos, espigas de rosas y pegamento, 1991.

y situaciones de directa representatividad social, pero que bajo la visión de Nagel son convertidas en procesos de evidente crítica ideológica. Su capacidad expresiva se consigue mediante el énfasis de los colores, la degradación y deformación de las formas, el protagonismo estilístico de las pinceladas, el tratamiento de la textura, los juegos con las dimensiones formales, con el tamaño y la escala, etc.

Se puede hablar de una sutil relación entre el neoexpresionismo y algunas de las características formales y pictóricas de las obras de Nagel. Entre estas coincidencias podemos destacar las siguientes: la manera de pintar y tratar la forma tridimensional, a menudo indiferente a la calidad del acabado y opuesto al refinamiento; la precariedad del soporte y la ausencia de marco, caso de trabajos conjuntos de pintura y escultura; complejización espacial y abigarramiento de ambientes; los autorretratos, las autorreferencias y la involuación de la personalidad del artista en la obra de arte, en donde se debe aplicar en muchos casos una hermenéutica biográfica para su desciframiento; comportamientos marginales, especialmente de índole sexual; abandono de lo objetivo y aparición de fluidez e inconcreción formal.

Mehrabian<sup>4</sup> afirma que los mensajes, a veces, no verbales mantienen un mayor significado que los verbales, a niveles de procesamiento inconsciente, por este motivo este artista remarca los gestos de la cara, los movimientos y posiciones corporales.

Continuamente, desarrolla un trabajo con densidad emocional e iróni-

<sup>4</sup> SERRANO, Sebastián. (1984): *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*, Madrid. Biblioteca de Divulgación Temática, pág. 93.



6. Juncal Ballestín: *Accidente*, Una silla, dos pares de muletas, escayola y pintura. 1986.

ca mediante la utilización de diferentes recursos y signos, haciendo uso de palabras materializadas o escritas, gestos corporales, cuerpos deformados, logos y marcas comerciales, rostros expresivos, etc.

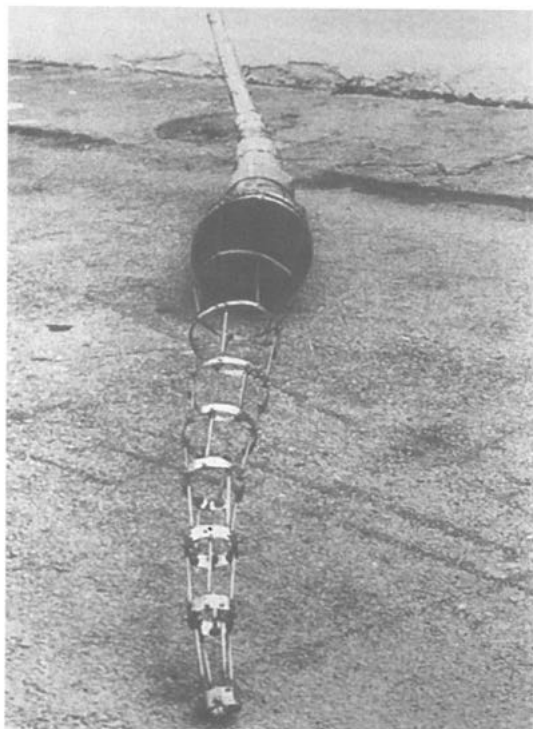
Dentro del pop norteamericano se ha dado una tendencia subterránea que se oponía desde el comienzo al optimismo del pop. Simón Marchán Fiz<sup>5</sup> se refiere a este movimiento, marcado por una temática claramente satírica y crítica, como “funk art”. Nagel se acer-

ca a los planteamientos de esta subterendencia no sólo en las cuestiones temáticas, sino también en lo que se refiere a la estética del desperdicio, mediante la utilización de objetos de desecho (latas de refrescos y de pinturas, tubos gastados de pintura, escobillas) y mediante la grosería de los materiales empleados, caso de las cuerdas que hacen la función de intestinos como en las figuras humanas de los años 70.

### 3. La consolidación de la mujer escultora

El afianzamiento de la mujer escultora en el País Vasco se debe observar bajo el marco del postmodernismo y el creciente papel protagonista de la mujer-artista, con las diferentes crisis de autoridad y cambios culturales que se dieron en los años 80. En definitiva, se trata de unos años donde se busca una identidad cultural. Como afirma Craig Owens: “*los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino. La obra posmodernista intenta*

<sup>5</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. (1986): *Del arte...op. cit.*, pág. 66.



7. Dora Salazar: *Cuerno*. Metal y latas. 1988.

*alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio.”*<sup>6</sup>

Se trata de un período fundamental en la búsqueda de la heterogeneidad y la discontinuidad respecto a la representación masculina.

El debate feminista ha canalizado las visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, para así enriquecerlo, ampliarlo y poder construir nuevas ópticas. También ha encabezado una insatisfacción hacia ciertas situaciones inamovibles marcadas por el exceso de poder en algu-

nas instancias culturales y artísticas, que todavía no reconocen abierta y valientemente la presencia de la mujer artista en la sociedad. Tengamos en cuenta que en la mayoría de las exposiciones colectivas habitualmente el número de hombres siempre es mayor que el de las mujeres.

En el caso del País Vasco, este crecimiento de la presencia de la mujer artista ha venido marcado más que por la necesidad de ampliar el mercado por la existencia de diferentes premios, como los certámenes Gure Artea, Bizkaiko Artea, Ertibil y becas del Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia, Guipúzcoa y Araba, entre otros.

La presencia de la mujer artista en el ámbito cultural aparece en Euskadi de una manera más determinante en la década de los 80, y más exactamente a finales de la década, siendo su principal asentamiento en los años 90. Un ejemplo de esta situación son las colectivas de mujeres que se han realizado en los 80, lo que ya marcaba no sólo un interés por acrecentar esta dinámica, sino a su vez por tratar de ver el espectro de cada uno de los trabajos de las diferentes creadoras. Entre todas estas colectivas podemos destacar “Emakumeok

<sup>6</sup> OWENS, Craig: “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo” en HABERMAS, J., BAUDRILLARD, J. y JAMENSON, F. (et. al.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985, pág. 95.

8. M<sup>a</sup> Luisa Fernández: *Lo semejante. Un dios lo junta siempre*, Madera, hierro y óleo. 1987.

Gaur II” en 1983 y “Euskadiko Emakumeen Bigarren Topaketa” en 1984.

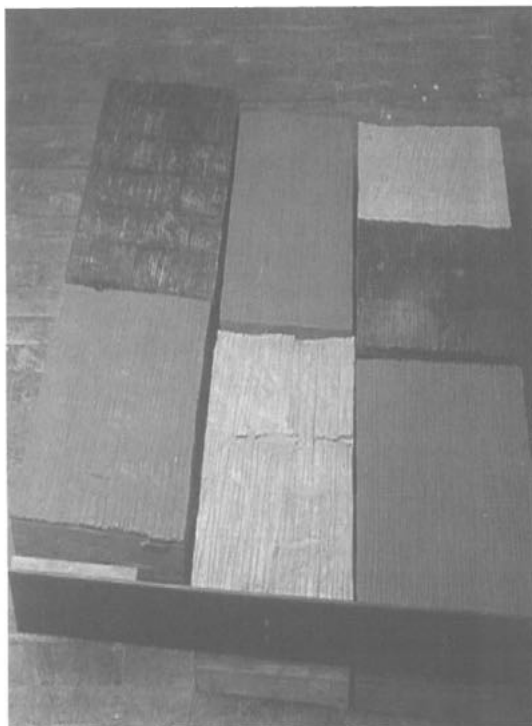
En esta década se puede hablar de la aparición de un considerable número de escultoras, caso de Elena Mendizabal, Miren Arenzana, Gema Intxausti, Reyes Romero, M.J. Aira de Aza, Txaro Fontalba, etc., pero entre todas estas debemos destacar principalmente a 2 escultoras: Dora Salazar y María Luisa Fernández. Junto a estas dos, también es lícito mencionar a la

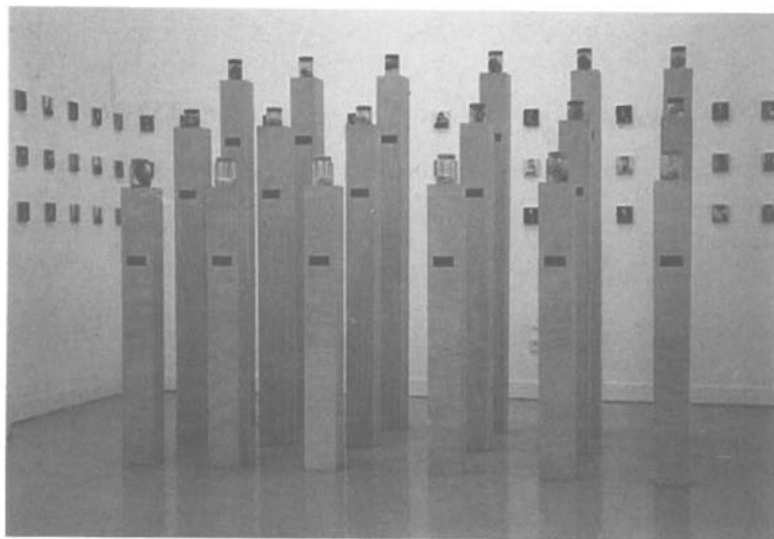
pintora alavesa Juncal Ballestín, debido a su constante investigación dentro del campo de lo objetual en relación con el concepto de ready-made.

Juncal Ballestín (n. 1953) ha planteado el objeto con un punto de vista más amplio y desde una finalidad diferente, potenciando la ampliación de su valor semántico; en este sentido, sus objetos generan una serie de relaciones de carácter social, ideológico, emocional y psicológico con su medio. Un ejemplo de esto sería la utilización de las muletas, en “Accidente” de 1986, como representación de una situación vital, que está sucediendo alrededor de J. Ballestín (con diferentes personas convalecientes y enfermas).

Habitualmente, busca objetos que hayan sido utilizados previamente, ya que estos han aprehendido una larga serie de experiencias y usos dados por sus dueños dentro de un conjunto de hechos vitales, es decir, objetos que han transcurrido en el tiempo y que mantienen el recuerdo de su dueño, caso de los zapatos de baile usados realmente por una bailadora de flamenco en “Bailaora”.

Una buena parte de los objetos seleccionados responden al ámbito doméstico, centrándose en un contexto cercano a la mujer, a este efecto, se observan objetos representativos como escobas, útiles de cocina, agujas de coser, servilletas, pestañas postizas, etc. También, parte del material que se emplea en la elaboración o alteración de los objetos es cercano al mundo





9. José Ramón Sainz Morquillas: *Be ready*, Cartón, cristal, gouache, collage, lápiz. Esta obra se utiliza para diferentes instalaciones de finales de los 80 y comienzos de los 90.

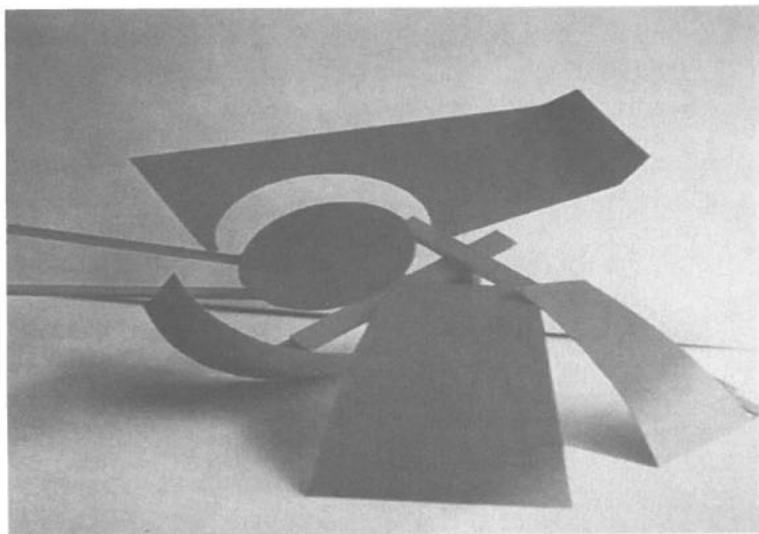
femenino, como pantys enrollados en “Naturaleza muerta”, laca de uñas en “Al arte flamenco”, etc.

Juncal Ballestín tiene una formación de pintora y este aspecto aparecerá de manera continuada en sus diferentes trabajos. Emplea la pintura con el propósito de transformar la apariencia superficial de muchos objetos.

Dora Salazar (n.1963) emplea objetos caracterizados por amplias posibilidades funcionales con el fin de articular la estructuración de una nueva escultura. En la obra de esta escultora, se produce una tensión entre la concepción dominante de la función original del objeto artístico y la posterior conformación, mediante un proceso de descontextualización, derivación, creación, transformación y actuación directa sobre el objeto.

Aunque para D.Salazar, el objeto encontrado o seleccionado se reduzca a puro y mero material de trabajo, como restos de sillas y latas obtenidas en diferentes lugares, también sus propuestas suponen una valoración de la estética del material propio de esta era, marcada por las propias premisas de transformación y reutilización de la actual industria dentro de la ideología del reciclaje.

Estructuralmente, se da un juego que se acerca, en determinadas obras, a los procesos constructivos de Anthony Caro, mediante la utilización de materiales metálicos encontrados. Por otra parte, observamos la influencia de la denominada “New Generation” de artistas provenientes de St. Martin’s School of Art de Londres, ya que estos le han propiciado un marco de desarrollo realmente permeable a nuevas experiencias con los materiales de desecho.



10. José Ramón Sainz Morquillas: *Parlamento*, en la instalación *Life*. 18 piezas, cerebros de cordero en formol, madera, frascos, papel. 1990.

Sustenta diversas conexiones plásticas con estos escultores, no sólo por la similitud de las formas volumétricas empleadas en sus trabajos: conos y cajas, sino también porque la presencia del reciclaje tenía un peso considerable entre estos, destacando en especial los trabajos de Tucker, Witkin y Scott.

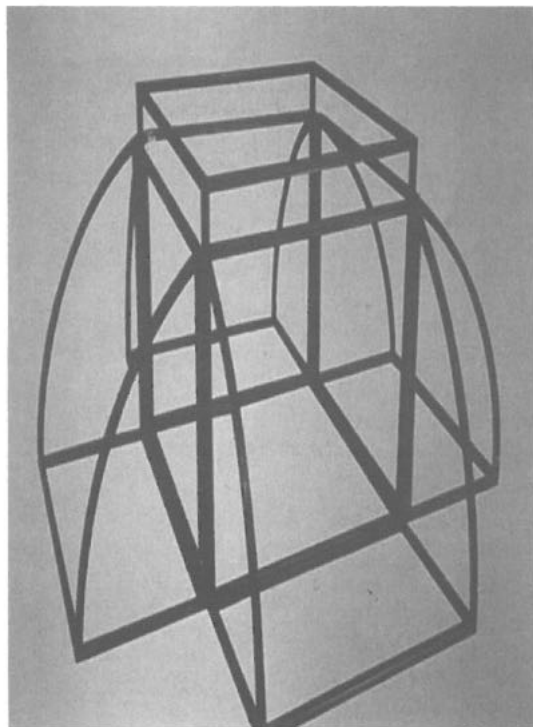
A pesar de que un importante número de los trabajos de M.L.Fernández (n.1955) mantiene una forma cercana a las propuestas del minimalismo o parece que parten de estas, se distancia de la ortodoxia minimalista mediante el uso del color, la combinación de los materiales y la aplicación e intervención con rasgos y características formales y visuales, que rompen la esencia de lo que es un objeto mínimo.

Según Robert Pincus-Witten<sup>7</sup> y tal como lo anuncia Debora Emont-Smith, desde los 70 radian diferentes nexos del minimalismo, algunos unidos a estrictas geometrías intrínsecas del Minimal, mientras que otras vertientes se desvían basándose en sus ideales básicos, e incluyendo nuevos componentes que tratan de subjetivizar y desarrollar los trabajos del artista, de esta manera, encontramos tratamientos más permeables a las cuestiones relacionadas con las emociones y los sentimientos.

En la obra de M.L.Fernández, el óleo es empleado en numerosas piezas con el propósito de fomentar el carácter poético de la pieza. La artista siempre ha abogado por lo sentimental y, en este sentido, la utilización del

---

<sup>7</sup> PINCUS-WITTEN, Robert: *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Michigan, UMI, 1987, pág. 3.



11. Luis Peña: n° 18. Hierro. 1986.

color favorece el carácter poético y expresivo de la obra, caso de "Lo semejante. Un dios lo junta siempre" y "Lo semejante. Un dios lo separa siempre", ambas de 1987.

Por último, son numerosas las piezas que mantienen características metafóricas, es decir, diferentes peculiaridades formales y visuales, que consiguen romper la excesiva geometrización y falta de detalles visuales que mantienen las obras del minimalismo más ortodoxo.

En esta línea, una de las principales características que va a emplear esta artista es la utilización del rotaflex en las diferentes superficies de la madera, generando una peculiar topografía.

#### 4. J. R. Sainz Morquillas: una crítica directa al sistema

La controvertida figura de este artista (n.1947) ha estado engalonada por numerosos escándalos y propuestas provocativas ante lo que ha sido una clara actitud de rebeldía social y política. Ha sido conocido por sus polémicos performances y su trabajo de sistematización del Monte Argalar (Bizkaia), siendo la primera intervención artística en el medio ambiente del País Vasco.

Para este artista, en la cultura actual aparecen una serie de imágenes y herramientas válidas para las diversas representaciones artísticas. En este sentido, reutiliza lo que le aporta el medio, observando con detenimiento la sociedad y el mundo exterior, como fuente para una recopilación iconográfica, que permita enfocar sus críticas. En general, se da un notable interés por lo objetivo, pero enlazándolo con diversas sugerencias simbólicas y representativas de la cultura visual de su entorno. Al igual que en el pop art y el realismo social en los trabajos de Morquillas, se observa una expresión visual que vive del momento actual. Sus propuestas nos muestran lo que está ocurriendo en una época muy concreta. La utilización de ciertos caracteres visuales y comunes de su propia referencia cercana es la mejor excusa para ejercitar un discur-

12. Oscar Ostolaza: *Sin título*, Hierro. 1987.

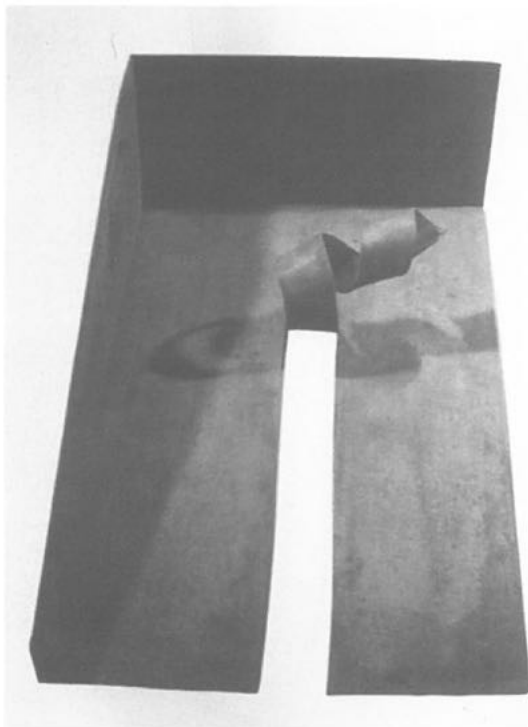
so notablemente crítico y sarcástico.

El arte de Morquillas es como el barómetro social de una época, posibilitando la observación de ciertas peculiaridades de esa realidad cercana. Morquillas, al igual que muchos artistas que emplean las referencias del pop, utiliza distintos símbolos de la época en que vive, símbolos que en su caso son marcas comerciales y publicitarias, caso de Opel, Titán, Lancia, Apple, Basf, Nike, Loewe, Iberia.

También, este escultor vasco ha pretendido atraer la atención del espectador mediante el lenguaje. El artista ha hecho uso en numerosas ocasiones de las posibilidades de los medios lingüísticos, caso de las palabras "Be Ready" en sus cuadros compuestos de logos comerciales en la instalación "Life" de 1990, etc. De este modo, se posibilita no sólo una nueva vía de acercamiento, sino lo que es lo más importante: se invita a la reflexión y se presenta una problemática ideológica.

Podemos decir que utiliza el lenguaje escrito de una manera complementaria, ya que se fundamenta en una perfecta coordinación y articulación con los elementos objetuales y las imágenes, pero sin protagonizar un mayor énfasis en el conjunto aplicativo del texto. Morquillas no es un conceptualista ortodoxo, en el sentido de buscar niveles únicamente ideáticos y prescindir de la realidad física y plantear un desarrollo "antiforma", ya que ante todo busca cualquier medio válido para ayudar a que el espectador capte el sentido y el mensaje crítico-social planteado en la instalación.

Podemos distinguir dos momentos en la realización de sus instalaciones. En primer lugar debemos destacar las que se realizan a mediados de los 80, caracterizadas por la presencia de objetos con formas orgánicas y donde la referencia a la etnografía, la arqueología y la figura de Lope de Aguirre<sup>8</sup> es clave.



13. Juanjo Novella: *Sin título*, Hierro. 1988.

En su segunda etapa, centrada a finales de los años 80, se da paso con mayor énfasis a los ready-mades, al uso sarcástico del pop y, en definitiva, a instalaciones marcadas por una profunda ironía y crítica social.

Las instalaciones proyectan al espectador constantes posibilidades asociativas, ya que el objeto unido a frases o imágenes desencadena relevantes procesos significantes de acuerdo a un sentido social. En cualquier caso, realiza una selección de aquellos objetos que más se ajustan al mensaje que quiere proyectar en la instalación.



## 5. Otras tendencias dominantes en el panorama plástico

A partir de mediados de los años 80 se observa un notable aumento de la producción escultórica, gracias al auge de distintos certámenes como Gure Artea, Bizkaiko Arte y Ertibil-Bizkaia. Muchos de los trabajos se caracterizan por la homologación respecto a diversas pautas de creación internacional, así como por la influencia de diversos escultores locales y la incipiente profundización en diversas propuestas personales.

Entre las diferentes tendencias generalizadas encontramos las siguientes:

### 5.1. Escultura de carácter estructural:

Desde mediados de los años 80 hasta finales de la década son numero-

<sup>8</sup> Esta figura simbólica ya fue analizada y estudiada anteriormente por J.Oteiza; y J.R. Sainz Morquillas la emplea como excusa para el análisis de la situación social y política del País Vasco.

sos los artistas, caso de Jon Roman Mendizábal y Luis Peña, que trabajan bajo las pautas de una plástica caracterizada por la organización estructural de los distintos elementos que la componen. En algunos casos, se observa una clara influencia de la escultura británica, en especial de Anthony Caro y sobre todo de la Nueva Generación de escultores ingleses, discípulos en su mayoría de este escultor. Estos jóvenes escultores vascos quieren generar nuevos caminos, alejados de la monotonía formal del minimalismo. No obstante, debemos afirmar que el hecho de que numerosos escultores trabajen con una escultura de carácter estructural, fue también motivado e impulsado por los antecedentes plásticos de Oteiza, así como por las propias obras de Txomin Badiola, Pello Irazu, J. L. Moraza y A. Bados.

### **5.2. Escultura con caracteres minimalistas:**

La influencia que han generado determinados artistas norteamericanos, como Donald Judd, Richard Serra, Sol Lewitt, así como la obra de Jorge Oteiza en nuestro ámbito local ha permitido la apuesta de numerosos artistas vascos por este tipo de procesos. Encontramos un gran número de estos trabajos, pero sin adentrarse en una auténtica ortodoxia minimalista. Debemos destacar las piezas de Oscar Ostolaza a mediados de los años 80.

### **5.3. Escultura con caracteres posminimalistas:**

Dentro de este apartado se encuentra un gran número de trabajos, que han empleado las formas minimalistas o han partido de ellas para posteriormente aplicarles una serie de intervenciones de carácter personal y, de este modo, alejarse de la ortodoxia minimalista.

Estos conceptos que lo separan pueden ser desde la propia confrontación de diferentes materiales que ofrecen un valor mucho más visual y poético, como la propia utilización del color en la pieza, dando un carácter lírico y significativo al conjunto plástico o, por otro lado, la ejecución de soluciones formales de carácter anecdótico, como incisiones y aberturas diversas en la estructura o el añadido de elementos físicos, que consiguen romper o desvirtuar lo que sería una perfecta forma cúbica y geométrica, por ejemplo debemos destacar las obras de J.M. Herrera, J.M. Martínez Liceranzu y Juanjo Novella.

### **5.4. Propuestas para la comunicación entre diferentes materiales:**

Se caracterizan por el diálogo y la confrontación de los diferentes materiales que componen la escultura. En estas obras se mantiene un notable interés por las características físicas, procesuales y superficiales de cada uno de los materiales empleados. Algunas de estas esculturas han girado en torno al choque ideológico entre lo natural y lo industrial, siendo representado el primer elemento por la madera y el segundo por el hierro.

### 5.5. Esculturas realizadas con nuevos materiales:

En el círculo de Paco Polán, Miren Arenzana, Edu López, Ana Isabel Román y Myriam Esparza<sup>9</sup> se discutía acaloradamente con la intención de generar la construcción de una estrategia para la desarticulación de un pasado próximo que resultaba demasiado asfixiante. Estos artistas trabajaron en pro de una alternativa alejada del discurso mantenido por la escultura con referencias oteizianas y para ello se abordaron propuestas con otros materiales, como el plástico, el plexiglás, etc. Este tipo de materiales se alejan con más claridad de las referencias de la escultura localista vasca, más cercana a materiales como el hierro, el acero, la madera, etc.

Por otra parte, el trabajo con materiales cerámicos es realizado por determinados escultores noveles, licenciados en Bellas Artes, caso de A. Garraza, que comienzan a emplear este material como valor de uso plástico y como medio de alejamiento del dominio de los materiales tradicionales en el País Vasco.

### 5.6. Formas figurativas:

El número de artistas que se mueven bajo las pautas de una figuración continuista no es muy amplio, realizando en la mayoría de los casos obras puntuales. No obstante, entre los artistas que más han mantenido una línea continuista destacan, entre otros, Koldobika Jáuregui y José Zugasti.

Encontramos un amplio abanico de intereses, desde planteamientos que abordan el estudio propiamente del material y su proceso de construcción, así como la presencia expresionista y surrealista, hasta propuestas donde se da cabida a imágenes de carácter más pop.

La presencia de la figuración en los años 80 no es casual, ya que los trabajos de Dora Salazar con sus formas antropomórficas planteadas mediante restos de sillas y los animales de su serie "Bichos", realizados con secciones de metales y latas, así como los trabajos de Andrés Nagel con formas humanas generaron un cierto impulso a esta tendencia plástica.

Esta línea de trabajo quiere desligarse de lo que estaban siendo una serie de tendencias generalizadas, bajo las pautas del monopolio posminimalista, estructuralista y constructivista.

---

<sup>9</sup> SAN MARTÍN, Javier: "Pequeños ensayos de Física recreativa", en *Lápiz*, n° 97, abril 1991, pág. 56.





## GÉNESIS DE LA TEORÍA DEL BARROCO ANDALUZ

ANA SERRANO HERNÁNDEZ

Universidad de Córdoba

La aplicación del concepto de barroco al arte del siglo XVII y XVIII ha suscitado cierta actividad crítica tanto en la historiografía artística como en la literaria. La dificultad surge al intentar dar un contenido definido al estilo barroco intentando englobar bajo una misma etiqueta diversas tendencias artísticas. Bialostocki apuntó ya en 1966 la complejidad del concepto señalando incluso que la cuestión del barroco era un tema que inquietaba a historiadores y teóricos del arte: *"En 1954 John H. Mueller sometió la utilización del concepto a una crítica profunda llegando a la conclusión de que 'la diferenciación entre las diversas tendencias existentes durante el período barroco debía ser el primer paso para llegar a una determinación más exacta del concepto';...John Rupert Martin se vio obligado a decir que 'no existe ningún estilo barroco unitario, sino que, al contrario, se debe afirmar que el siglo XVII se caracteriza por una diversidad de estilos'"*<sup>1</sup>. Vemos así que el concepto de barroco como elemento unitario que engloba las manifestaciones artísticas de los siglos XVII y XVIII de zonas tan diversas como Italia, Francia o España no hace sino redundar en la complejidad de su contenido. Observamos pues que la variedad de presupuestos estéticos que encontramos en las manifestaciones artísticas de estos siglos obligan en numerosas ocasiones a adjetivar el término *barroco* con ciertos complementos que nos ayuden a describir con mayor precisión el hecho artístico que estamos analizando. De esta forma es habitual en la historiografía artística encontrar expresiones como "barroco clasicista", "barroco austero y contenido", "barroco academicista", etc. en oposición a otras expresiones también habituales como "barroco naturalista", "barroco teatral y efectista", "barroco ornamental y profuso" o "barroco expresivo y sensual". Por este motivo el término "barroco", aplicado al arte

---

<sup>1</sup> BIALOSTOCKI, Jan: *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pág. 79.

del siglo XVII e incluso al del XVIII y exento de aditamentos, ha pasado a ser una nomenclatura de carácter esencialmente didáctico.

El origen de la cristalización del concepto de barroco y su utilización para las manifestaciones artísticas del Siglo de Oro en España, y en concreto en el arte andaluz, es el objeto de la presente investigación. Es decir se trata de analizar las fases de desarrollo de la teoría sobre el “barroco” español y determinar desde qué perspectivas se implantaron dichas teorías con relación a la recepción de teorías extranjeras y la adecuación de éstas a la realidad española, tanto a nivel de fuentes historiográficas (tratadística del siglo XVII) como a nivel formal. Para ello es necesario esclarecer cuándo se aplicó dicha etiqueta estilística al arte andaluz del Siglo de Oro, partiendo del modo en que se produjo la formación de la teoría del estilo. Se trata de analizar el proceso de constitución de dicha clasificación en la historiografía artística de fines del siglo XIX y principios del XX, estableciendo hasta qué punto se tuvieron en cuenta las peculiaridades de dichas manifestaciones artísticas, su situación ideológica y cultural, contexto socio-histórico, y recepción de teorías y metodologías de autores extranjeros.

### Origen del problema

La problemática de la amplitud conceptual del estilo barroco comienza a surgir cuando se definen sus límites y se va extendiendo el área geográfica del estilo. En el origen de esta cuestión se encuentra Wölfflin, que en 1912 expuso sus conceptos fundamentales en una conferencia sobre los problemas de estilo para después publicarlos en *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte*. Allí las manifestaciones artísticas del siglo XVII fueron catalogadas en relación a los cinco principios ya conocidos.

No es nuestra intención hacer un análisis sobre el origen del vocablo “barroco” (nos es indiferente tanto si proviene de un silogismo como si su origen está en la denominación de un tipo de perla), sin embargo para analizar el debate creado en torno al concepto del barroco es necesario remontarnos brevemente al desarrollo del significado de éste en relación a la historia del arte. El término adquirió en el siglo XVIII el rango de adjetivo de carácter despectivo, sinónimo de irregular (así apareció en la Enciclopedia Metódica francesa y en el Diccionario de las Bellas Artes del Diseño de Francesco Milizia). Poco a poco se fue convirtiendo en una categoría estética hasta que finalmente pasó a denominar un estilo artístico referido a la abigarrada arquitectura italiana del siglo XVII. Sin perder su carácter peyorativo se extendió al resto de manifestaciones artísticas italianas de dicho período creándose la nomenclatura de estilo barroco<sup>2</sup>. Fue Wölfflin quien definió el carácter de

---

<sup>2</sup> Este tema ha sido analizado anteriormente por Emilio Orozco en *Introducción al Barroco I*. Granada, Universidad de Granada, 1988; y Luciano Anceschi en *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991.

dicho estilo, despojándolo de todo sentido peyorativo y contraponiéndolo al estilo renacentista en su obra de 1888 *Renacimiento y Barroco*<sup>3</sup>. La base de sus teorías estaba en el principio de la evolución de las formas (desde unas formas clásicas hasta las barrocas) y una sucesión de los estilos entre dos polos opuestos que se suceden de forma inmanente. Esto le llevó posteriormente a establecer unos principios o reglas basados en esos opuestos que podían ser aplicados tanto al arte del siglo XVII como al de otros períodos históricos. Pero esa validez general dependía de su continuo cumplimiento en la experiencia histórica. En este orden de cosas Hauser afirmaba que “*A Wölfflin lo que le interesa, no es el origen trascendental, sino el esquema de los fenómenos históricos, y lo que busca no son reglas estéticas de validez general, sino leyes históricas; en suma, una periodicidad del desarrollo*”<sup>4</sup>. Se explica así el hecho de que Wölfflin en *Renacimiento y Barroco* tuviera como modelo un fenómeno histórico concreto: la arquitectura italiana, principalmente la romana, de un período definido, desde 1520 hasta 1630<sup>5</sup>.

Pero tras la creación del recién bautizado estilo artístico, la historiografía parece no haber tenido en cuenta esta concreción del fenómeno señalada por Wölfflin, y se comenzó a adscribir dicha etiqueta estilística a las manifestaciones artísticas coetáneas surgidas en diferentes zonas geográficas. Sin embargo las situaciones sociales, culturales e ideológicas de cada país eran muy diferentes a la italiana que sirvió como modelo a Wölfflin, a pesar de que éste tuvo la previsión de tener en cuenta en el desarrollo evolutivo de los estilos los caracteres nacionales y las *desviaciones* propias de cada país o cultura. Por otra parte dentro de la evolución de un estilo también hay alteraciones en el desarrollo de éste, pero para Wölfflin éstas *han de quedar fuera de consideración*<sup>6</sup>.

Es a partir de este momento (justo desde el origen de la nomenclatura estilística) cuando surge el debate sobre la idea del barroco o el concepto de barroco. En este aspecto ya apuntó Bernard Teyssèdre en su introducción a *Renacimiento y Barroco*: “*Este ‘barroco’ no ofrece casi ningún parecido con ese ‘estilo internacional de siglo XVII’, que espíritus superficiales han creído descubrir en los Principios, y que no ha dejado de ejercer sobre la historia del Arte su negativa influencia.(...) pero no es una objeción; es una convención sobre el uso de una palabra; y no importa el nombre que Wölfflin haya dado al proceso que estudia, lo estudia escribiendo y definiendo con claridad un proceso que ha delimitado con precisión*”<sup>7</sup>. Es decir, nos encon-

<sup>3</sup> WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Comunicación, 1977.

<sup>4</sup> HAUSER, Arnold: *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*, Barcelona, Labor, 1982, pág. 143.

<sup>5</sup> TEYSSÈDRE, Bernard: “Introducción”, en WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Comunicación, 1977, pág. 19.

<sup>6</sup> WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, pág. 334.

<sup>7</sup> TEYSSÈDRE, B.: *Ibidem*, págs. 19 y 20.

tramos que ya desde el origen del concepto de estilo barroco de Wölfflin, éste se aplicó de forma inadecuada por la historiografía, o no se hizo una recepción clarificadora de su obra. De poco sirvieron las indicaciones del autor para delimitar el proceso que estaba analizando en *Renacimiento y Barroco*, cuando al salir a la luz los *Conceptos Fundamentales* éstos se aplicaron en un sentido más amplio de lo que él había concretado, atendiendo exclusivamente a ciertos rasgos formales e ignorando otros aspectos de las obras de arte.

Sin duda uno de los teóricos que más trascendencia ha tenido en la teoría del barroco es Eugenio D'Ors. "La Querella de lo barroco en Pontigny"<sup>8</sup> no sólo es una fervorosa cruzada a favor del llamado estilo barroco sino que es también la exposición de una teoría donde lo barroco adquiere el rango de constante histórica y eterna antítesis de lo clásico (el 'eón' barroco). Esta teoría pasó a formar parte de la apología que ya algunos historiógrafos habían comenzado (como Wölfflin, Riegl, Schubart, Weisbach, etc.) pero con ellos no sólo se marcó el principio de una nueva visión más positiva del arte 'barroco' sino que el estilo barroco pasó a ser considerado como uno de los grandes estilos globalizadores de la historia del arte. Este sentido globalizador lo vemos reflejado en varios aspectos: por un lado en la amplitud cronológica y geográfica del círculo de influencia que los historiógrafos del arte como constante histórica se puede manifestar en diversos aspectos que en apariencia pueden resultar paradójicos, pero que en definitiva responden al mismo espíritu. En este sentido se justificarían los contrastes entre manifestaciones apolíneas y dionisiacas y el gusto por la relación entre las diferentes artes. En esta línea destacan los estudios de Croce cuando habla de edad barroca, e incluso los de Panofsky cuando define el barroco en cuanto que época histórica en relación a su estado psicológico ("...esta desavenencia psicológica es definida para el estilo barroco; por otro lado en la concepción de que el carácter barroco consecuencia de la situación histórica"<sup>9</sup> quedando así justificado cualquier tipo de diversidad 'estilística' dentro del barroco).

En el origen de este proceso de caracterización del barroco nos encontramos que estamos también ante un problema de concepto de estilo. El "estilo" como concepto se convierte en un objeto de investigación para el historiador del arte, que "estudia sus correspondencias interiores, la historia de su vida y los problemas de su formación y cambio"<sup>10</sup>.

El historiador del arte apoyándose en su metodología de trabajo adopta determinado concepto de estilo que termina por configurar el modo en que clasifica determinada expresión artística. Tomando como ejemplo a Wölfflin

<sup>8</sup> D'ORS, Eugenio: *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.

<sup>9</sup> PANOFSKY, Edwin: *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 104.

<sup>10</sup> SCHAPIRO, Meyer: *Estilo, Artista y Sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999, pág. 71.

nos encontramos que éste parte de un concepto de estilo de tipo formal y evolutivo que le lleva a configurar unas categorizaciones basadas en el continuo cambio de las formas, oscilando entre las formas opuestas clásicas y barrocas. Por otro lado tenemos a Alois Riegl, cuyo concepto de estilo está relacionado con su teoría de la “voluntad artística” mediante la cual todo estilo o forma artística, incluso las consideradas por algunos historiógrafos como decadentes, tienen una justificación para su valoración dentro de un desarrollo estilístico. Así desde su punto de vista se justifica el arte tardorromano, el manierismo o el barroco.<sup>11</sup>

Observamos también que el juicio en historia del arte ha quedado siempre sometido a la creación de clasificaciones que atienden a una serie de rasgos predominantes y caracterizan a un período histórico, éstas son las llamadas características de estilo. Además generalmente se pone el acento en un rasgo dominante basado en cuestiones de carácter sociológico, cultural, histórico, nacional, psicológico, etc., dependiendo de la metodología de origen. Por ejemplo en el arte barroco el rasgo dominante sería el gusto por el movimiento.

Todas estas consideraciones sobre el concepto de estilo nos ayudarán a determinar hasta qué punto las teorías de Wölfflin y otros historiógrafos coetáneos han contribuido a la formación de determinado concepto de barroco. Éste a su vez ha sido aplicado con más o menos acierto a otras manifestaciones artísticas que, aunque son paralelas en el tiempo, se desarrollaron en otras áreas geográficas y responden a un carácter completamente diferente al que sirvió como modelo para la formación de la teoría del estilo (en este caso el arte italiano del período comprendido entre 1520 a 1630).

Hay una cuestión que es imprescindible destacar en la cuestión del concepto de barroco y es que este debate no afecta sólo a la Historia del Arte sino que es una discusión estética y teórica que atañe de igual modo a la Literatura, tratándose de un debate interdisciplinario. Así el espíritu de este discurso paralelo se muestra de forma indisoluble para los investigadores de este tema, que trabajan con teorías y metodologías semejantes para resolver cuestiones afines. Tanto es así que investigadores de la talla de Emilio Orozco Díaz han realizado estudios de conjunto de Arte y Literatura donde ambas disciplinas tienen en común teorías y metodologías. Esta confluencia de disciplinas tiene su origen en el hecho de que ciertas manifestaciones artísticas del Seiscientos tenían una gran relación con géneros literarios del siglo XVII como por ejemplo el conceptismo<sup>12</sup>.

Esta fructífera relación del Arte y la Literatura en el Siglo de Oro español, ha desembocado en que la aproximación al objeto de estudio que presen-

<sup>11</sup> RIEGL, Alois: *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987.

<sup>12</sup> Sobre este tema son interesantes los estudios de Pérez Lozano donde analiza la relación existente entre las metáforas conceptistas como interpretación de determinadas manifestaciones artísticas del Siglo de Oro. Véase: PÉREZ LOZANO, Manuel: *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro* (Tesis doctoral inédita), Córdoba, Universidad de Córdoba, 1993, 3 tomos.

tamos sea conveniente realizarla desde una metodología que sea afín a ambas, con el objeto de hacer una interpretación lo más rigurosa posible dentro de la realidad histórica tanto del siglo XVII como de los años en que se forjó la tradición historiográfica relativa al estilo barroco (los albores del siglo XX).

De este modo la metodología que nos aporta la Estética de la Recepción<sup>13</sup>, surgida en el ámbito de la historiografía literaria, se nos ofrece como la herramienta más apropiada para indagar en los orígenes de la creación de la teoría del barroco, analizar el contexto de su nacimiento y la aplicación de dicha etiqueta estilística a las diferentes áreas geográficas de forma más o menos acertada.

Dicha metodología<sup>14</sup> se presenta como una serie de aportaciones de varios teóricos cuyas propuestas han dado como fruto una teoría con un punto en común: el papel del receptor. En este sentido las aportaciones de Hans Robert Jauss han sido de gran interés en la configuración de esta teoría. Por otro lado tenemos a Wolfgang Iser cuyos estudios han ido enfocados hacia el proceso de lectura en el cual el lector o receptor actúa en el acto de comunicación a través de un “repertorio” adquirido de tradiciones y de las “estrategias de lectura” que le ayudan en la comprensión del texto u obra.

La aportación de Hans-Georg Gadamer a la Estética de la Recepción

---

<sup>13</sup> Sobre Estética de la Recepción hay toda una serie de aportaciones teóricas repartidas en varios estudios de los cuales presentamos. Véase: ACOSTA GÓMEZ, L.A.: *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989; WARNING, R. (ed.): *Estética de la Recepción*, Madrid, Visor, 1989; MAYORAL, J. A. (ed.): *Estética de la Recepción*, Madrid, Arcos, 1987; GADAMER, H. G.: *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1988; GADAMER, H. G.: *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1994; GADAMER, H. G.: *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996; JAUSS, H. R.: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000 y GUMBRECHT, U. H. (et. al.): *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Anaya, 1971. Además de estos autores también destacan los estudios de R. Ingarden, Félix V. Vodicka, Jan Mukarovsky, B. Zimmermann, M. Riffaterre, S. Fisch, K. Stierle, P. Bürger, P. U. Hohendahl, K. Maurer y A. Rothe.

<sup>14</sup> El empleo de la Estética de la Recepción en Historia del Arte en España se deben en gran parte a los estudios realizados por Manuel Pérez Lozano en relación con las interpretaciones realizadas sobre la pintura del Siglo de Oro a través del estudio del horizonte de expectativas de los autores y sus receptores. Sobre este tema son interesantes las aportaciones realizadas en su tesis doctoral PÉREZ LOZANO, M.: *op. cit.*; PÉREZ LOZANO, M.: “Aplicaciones metodológicas de la Estética de la Recepción para la interpretación de obras de Velázquez”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, 1992, tomo II, págs. 757-762; PÉREZ LOZANO, M. y URQUÍZAR HERRERA, A.: “De Gombrich a la Rezeptionsästhetik. La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales” en *Congreso Internacional. E. H. Gombrich (Viena 1909- Londres 2001): Teoría e Historia del Arte*, Universidad de Navarra, 2002. Son interesantes también las propuestas metodológicas realizadas por A. Urquizar en su tesis doctoral *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2001 y URQUÍZAR HERRERA, A. *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2001.



es para la presente investigación la más recurrente, añadiendo dos nociones básicas en el estudio metodológico histórico: por un lado la importancia de la interpretación del contexto histórico y la postura del intérprete, y por otro lado el concepto de “horizonte histórico” (denominado posteriormente por Jauss horizonte de expectativas) en el acto de comprensión. Con la hermenéutica de Gadamer se pone de manifiesto que todo acercamiento a un estudio histórico debe ser consciente de que el punto de partida de éste es el propio presente, con todo un cúmulo de tradiciones y prejuicios<sup>15</sup> que nos impide acercarnos al hecho histórico con absoluta objetividad. Es decir en el proceso hermenéutico debemos ser conscientes de nuestra propia historicidad y desandar el camino de la historia con el objeto de superarla para indagar en el auténtico sentido del contexto que pretendemos comprender. La distancia histórica sin embargo hay que salvarla indagando en las tradiciones y salvando los prejuicios que se han creado con el acontecer de la historia, es lo que Gadamer denomina “historia efectual”: “...Nuestra conciencia está determinada históricamente por un efecto, es decir, está determinada por un acontecer real, de suerte que no deja que nuestra conciencia se encuentre en libertad de situarse frente al pasado”.<sup>16</sup>

Esta conciencia de la propia situación histórica nos plantea movernos entre dos momentos separados en el tiempo (horizontes) que hay que salvar mediante lo que Gadamer llama “fusión de horizontes”. Es en ese acto de fusión donde se realiza la comprensión, es decir moviéndonos desde nuestro horizonte (que es el del receptor actual) hasta el horizonte del momento que queremos analizar. Para desplazarnos indagamos en las tradiciones que nos ayudan a conocer el pasado y despejamos prejuicios que a veces crean malentendidos históricos que debemos salvar para hacer una interpretación correcta del contexto histórico. Así debemos asumir nuestra propia condición histórica ya que comenzamos nuestra andadura con unos bagajes culturales que nos predisponen para la observación de la comprensión histórica.

En el presente trabajo y a través de metodología de la Estética de la Recepción nos centraremos en la aplicación de la hermenéutica histórica indagando en el horizonte de expectativas de los primeros teóricos del barroco español. Con ello pretendemos descodificar el contexto en que surgieron dichas teorías para descubrir cuáles fueron las fuentes utilizadas y de qué manera se produjo la recepción de éstas. Para ello hay también que analizar cuál es el bagaje cultural de estos teóricos. En este punto entraríamos en contacto con sus conceptos de estilo, las teorías del arte y metodologías con las que están familiarizados. Uno de los aspectos de mayor interés sería clarificar hasta qué punto las teorías y tratados del siglo XVII fueron tenidas en cuenta en el desarrollo de dichas teorías sobre el barroco. Según Calvo Serraller<sup>17</sup> ha habido cierto desprecio hacia la tratadística “barroca” españo-

<sup>15</sup> Teniendo en cuenta que aquí el sentido del término prejuicio se refiere a juicio previo.

<sup>16</sup> GADAMER, Hans- Georg: *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 1994, pág. 141.

<sup>17</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.

la achacándole por un lado su falta de originalidad respecto a los tratados italianos del XVI, y por otro lado su alejamiento de la realidad del arte coetáneo. Parece por tanto haber una desavenencia entre la teoría del XVII y la teoría del concepto de barroco desde el siglo XIX. Así Calvo Serraller cita un fragmento de Gaya Nuño en el que éste critica a Francisco Pacheco por tener una *inclinación cincocentista* que incluso carecía de valor para artistas como su yerno.<sup>18</sup> Por tanto, el siguiente paso sería analizar los distintos horizontes de expectativas que se dan en los siglos XVII y XVIII españoles para poder tener una idea precisa del contexto en el que estamos trabajando. Para profundizar en estos horizontes se analizarán los procesos de recepción que artistas y tratadistas hicieron de las fuentes y obras clásicas, examinando las tradiciones de éstos y los prejuicios adquiridos de esa tradición clásica, en resumen, su bagaje cultural. De igual modo es interesante saber no sólo cuál era su concepto de arte sino también de qué modo veían el arte de su época, sobre todo en relación a las obras clásicas y al arte del Renacimiento. Es decir habría que realizar un análisis de hasta qué punto eran conscientes de su propia condición artística en relación al estilo renacentista, y a la novedad o continuidad que su actividad generaba, aun teniendo como referencia el ideal clásico. Entre los tratados a analizar destacamos los siguientes:

Pablo de Céspedes: "*Poema de la Pintura*" y "*Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*" (1604).

Vicente Carducho: "*Diálogos de la Pintura*" (1633).

Francisco Pacheco: "*El Arte de la Pintura*" (1649).

Giuseppe Martínez: "*Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*" (1673).

Antonio Palomino: "*El Museo Pictórico y Escala Óptica*" (1715-1724).

Una vez interpretados los horizontes de expectativas de los siglos XVII y XVIII estaremos en disposición de hacer un análisis de la recepción de estas obras y el papel de éstas en la configuración de la teoría del barroco español y andaluz.

Tras despejar esta serie de incógnitas estaríamos en disposición de descubrir cuáles han sido los prejuicios y malentendidos que la recepción de ciertas teorías han ido generando a lo largo del paso del tiempo. Así, teniendo como punto de referencia las teorías generatrices del barroco (como por ejemplo las teorías de Wölfflin), podremos hacer balance de hasta qué punto su recepción y aplicación en otras zonas geográficas y contextos históricos han sido las adecuadas o si se han producido malentendidos interpretativos. Concretamente se analizará hasta qué punto esto ha ocurrido en la teoría del arte andaluz del Siglo de Oro.

---

<sup>18</sup> *Ibidem.*, pág. 26.



## LA RECEPCIÓN DE DIEGO RIVERA EN ESPAÑA EN TORNO AL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

ROSA TARROJA MARCO  
*Universidad de Barcelona*

En 1987 se inauguraba en el Centro de Arte Reina Sofía la exposición más relevante que ha tenido lugar en nuestro país sobre el artista mexicano Diego Rivera, exposición que se englobó en los actos culturales organizados por la Comisión Nacional del Quinto Centenario con motivo de las celebraciones que tendrían lugar en 1992. Quince años después, nos proponemos responder a las siguientes cuestiones: ¿influyeron realmente los fastos del Quinto Centenario en la recepción de Diego Rivera en nuestro país? ¿Hasta qué punto podemos considerar que 1992 señaló un antes y un después en la valoración del artista mexicano en España? La conmemoración del Descubrimiento de América comportó, sin duda, la celebración de un amplio elenco de exposiciones y otros acontecimientos culturales, pero ello no significa necesariamente que señalaran un punto de inflexión en la valoración de Rivera en nuestro país respecto a etapas anteriores, especialmente la del franquismo. Muchos de los actos culturales relacionados con el arte latinoamericano y la figura del artista mexicano se limitaron a reproducir viejos esquemas y tópicos, como las exposiciones *México pictórico y artesano* o *Arte mexicano en la Colección Gelman*, las cuales continuaron encasillando a Rivera en el ámbito del costumbrismo y el folklore<sup>1</sup>. No obstante, en este complejo entramado político y cultural también se advierten nuevas perspectivas a la hora de abordar el estudio de Diego Rivera en España. La retrospectiva celebrada en 1987 en el Centro de Arte Reina Sofía fue, ciertamente, soberbia, pero debemos tener presente que se trataba de una exposición itinerante organizada por el Instituto de las Artes de Detroit y no por una institución española, aunque no puede

---

<sup>1</sup> La Colección Gelman se expuso en 1999 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. José Guirao, director de dicha institución por aquel entonces, se refería en el catálogo a las obras del artista mexicano como “muestras del costumbrismo ingenuo de Diego Rivera”, englobándolas en de la primera vanguardia mexicana del siglo XX. GUIRAO, José: “Introducción”, en A.A.V.V.: *Arte mexicano: Colección Jacques y Natasha Gelman*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pág. 5.

negarse la implicación del Centro de Arte Reina Sofía y el Ministerio de Cultura<sup>2</sup>, implicación en la que los intereses políticos desempeñaron un importante papel.

Las circunstancias que rodearon la organización de la retrospectiva en Madrid fueron, pues, sumamente favorables. El repertorio de obras fue muy completo, contribuyendo en cierto modo a ampliar los horizontes en torno a la visión que el público español tenía sobre la obra de Rivera, visión que durante mucho tiempo se ha ceñido en exceso a su producción mural. La retrospectiva del CARS mostró otros ámbitos sumamente relevantes de la trayectoria artística de Rivera, como las obras de caballete de su etapa de formación en Europa, que muestran, en numerosas ocasiones, el dominio de la técnica cubista por parte del artista, así como dibujos, acuarelas, retratos y numerosos bocetos de murales.

### 1. La etapa cubista. Influencias y relaciones respecto a las primeras vanguardias europeas

Francisco Calvo Serraller señaló en 1987 que parecía existir una “laguna informativa”<sup>3</sup> respecto a la producción artística del período de formación de Diego Rivera, período que coincidió, en parte, con la estancia que el artista realizó en España entre 1906 y 1920. Es probable que en esta “laguna” haya influenciado el hecho de que en nuestro país se hayan conservado muy pocas obras de esta etapa; de hecho, la mayoría se encuentra dispersas en Europa y en Estados Unidos. En México, el primer inventario de este ámbito de la producción riveriana no se realizó hasta que en 1989 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA) editaron un catálogo sobre la obra de caballete de Diego Rivera que permitiera conocer la totalidad “*del acervo incluido en esta denominación*”<sup>4</sup>. Debe tenerse presente, asimismo, que hasta los años ochenta la crítica ha considerado que las obras de este período son una especie de “prehistoria” del estilo maduro del artista, cuando en realidad esta etapa “*es crucial en la formación pictórica del artista y en su desarrollo humano*”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Sobre el respaldo del Ministerio de Cultura y de la Comisión del Quinto Centenario a la retrospectiva puede consultarse la documentación del dossier *Retrospectiva Diego Rivera*. Caja 1016. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Secretaría General, Ministerio de Cultura, 1987.

<sup>3</sup> SERRALLER CALVO, Francisco: “Rivera y España: un capítulo olvidado”, en A.A.V.V.: *Retrospectiva Diego Rivera*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1987, pág. 121.

<sup>4</sup> A.A.V.V.: *Catálogo General de Obra de Caballete*, México, INBA, CONACULTA, 1989, pág. 7.

<sup>5</sup> BOZAL, Valeriano: *Diego Rivera*, Madrid, Historia 16, Quórum, Protagonistas de América, Sociedad Estatal para la Ejecución Programas del Quinto Centenario, 1987, pág. 19. Para un análisis más detallado de este período de la trayectoria de Rivera puede consultarse el excelente ensayo de FAVELA, Ramón: *A Critical Study of the early career of Diego Rivera, 1898-1921*, Texas, Universidad de Austin, 1984.

No debemos olvidar, por otra parte, que el propio Rivera llegó a afirmar categóricamente en 1932 que “*el cubismo era un arte decadente*”, una afirmación que “*entronca totalmente con su creciente fama nacional – y nacionalista- que comportó la politización de sus murales*”<sup>6</sup>. Su renuncia al cubismo y al arte de vanguardia en general en los años treinta explicaría, en parte, el por qué este tipo de producción no ha sido objeto de estudio en España ni en el propio México, influyendo poderosamente en su recepción y, más concretamente, en su presencia en el mercado del arte, tal y como se comentará más adelante.

A partir de 1992, exposiciones tales como *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España* e *Ismos. Vanguardias Españolas* organizadas respectivamente por la galería Guillermo de Osma en Madrid y la Fundación Caja Madrid, han contribuido a recuperar, muy paulatinamente, el papel de Rivera en las vanguardias históricas, así como la producción realizada en España. Una de las obras más relevantes de esta etapa es el *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, el cual se expuso en la muestra *Los Pintores Íntegros*, organizada por el propio Serna en 1915. El catálogo de la Fundación Caja Madrid calificó a esta obra de “cuadro fundamental” en la muestra, y al referirse a la vanguardia madrileña, señaló que junto a *La tertulia del café del Pombo* de Solana, ambos cuadros “marcan por sí solos las dos grandes líneas que recorren este período”<sup>7</sup>.

## 2. Rivera y el indigenismo

Antes se ha mencionado que algunas exposiciones englobadas en los fastos del Quinto Centenario continuaban reproduciendo los tópicos en torno a la temática indigenista, calificada durante tanto tiempo de folklórica e incluso ingenua. *El indigenismo en diálogo* y *Voces de ultramar*, exposiciones organizadas por el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, han planteado una visión del indigenismo que nos permite abordar las obras de Rivera más allá de la visión del *Mexican curious painting*. Ambas exposiciones contextualizaron estas obras en un momento muy concreto de la historia social y política de México y, en general, de toda América Latina. Durante el primer cuarto del siglo XX se apostó totalmente por la recuperación de lo autóctono, tomando conciencia sobre los valores indígenas y la diversidad cultural que éstos implicaban, haciendo posible la superación del *costumbrismo*, un concepto que en Europa aún permanece muy arraigado con relación a la producción artística del arte latinoamericano, asociándolo al folclore y al arte popular, actitudes que sin duda han influido poderosamente en la valoración de la pintura indigenista en España. El análisis y el estudio del movimiento indigenista latinoamericano son, pues, básicos, a la hora de rea-

<sup>6</sup> A.A.V.V.: *Diego Rivera: los años cubistas*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1984, pág. 16.

<sup>7</sup> A.A.V.V.: *Ismos. Vanguardias españolas*, Madrid, Caja Madrid Fundación, 1998, pág. 38.

lizar un estudio riguroso sobre este tipo de obras, las cuales no se limitan a retratar el folklore o la costumbre, sino que son el resultado de un complejo engranaje socio-político<sup>8</sup>.

Las visiones del indígena de Rivera alcanzaron pronto el éxito internacional, convirtiéndose en uno de los artistas más solicitados por los coleccionistas estadounidenses adinerados. Sus contemporáneos criticaron este hecho, especialmente David Alfaro Siqueiros, que no dudó en calificarle de "chovinista mexicano en indigenismo"<sup>9</sup>, abriéndose la puerta a la idea del *Mexican souvenir painting* o *Mexican curious*. No obstante, conviene plantearnos si fue el propio Rivera quien contribuyó a una difusión muy determinada de la pintura indigenista o bien fueron los mecenas norteamericanos los que realmente encasillaron este tipo de producción en el ámbito del costumbrismo ingenuo. Si a estas cuestiones le sumamos el hecho de que hasta fechas muy recientes en Europa no se ha enfocado el estudio de la pintura indigenista desde una perspectiva rigurosa, es lógico pensar que este tipo de obra no ha recibido la valoración que realmente se merece, limitándola, como en el caso de la exposición *México pictórico y artesano*, a relacionarla con los elementos populares. Personalmente considero que los estudios sobre el indigenismo constituyen una de las perspectivas más novedosas respecto a la valoración de Rivera en España en torno al Quinto Centenario.

A diferencia de otros países latinoamericanos, el indigenismo en México desbordó los límites del ámbito puramente artístico para transitar por los terrenos de la política y el activismo, convirtiéndose la reivindicación de la raza indígena y sus derechos en uno de los objetivos prioritarios del gobierno tras la Revolución Mexicana en 1910. En este sentido, comparto plenamente las opiniones de María del Carmen Ramírez acerca del legado del pasado colonial con relación al estudio del arte latinoamericano en Europa y, más concretamente, en España<sup>10</sup>. Podríamos, incluso, preguntarnos si el peso histórico de dicho legado ha obviado voluntariamente este enfoque, optando por un análisis simplista que encasilla automáticamente este tipo de obras en la categoría de folklóricas, cuando en realidad un análisis riguroso de las mismas revela la reivindicación de una raza humillada y vilipendiada durante siglos por la Conquista.

### 3. Realismo crítico y denuncia social

El legado del pasado colonial en España ha influido, asimismo, en la valoración de determinados murales de Rivera cuyo enfoque acerca de la

<sup>8</sup>Para un estudio más detallado del movimiento y la pintura indigenista en América Latina puede consultarse el catálogo de *El indigenismo en diálogo. Canarias-América 1920-1950*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

<sup>9</sup>TIBOL, Raquel: *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, págs. 54-55.

<sup>10</sup>RAMÍREZ, María del Carmen: "Reflexión heterotópica: las obras", en A.A.V.V.: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pág. 29.



conquista española es sumamente crítico. A diferencia de otros artistas mexicanos, como Rufino Tamayo, Rivera presenta una visión de la historia de México en la que la cuestión social adquiere un carácter de denuncia política, lo cual no comporta que la lectura de sus obras deba realizarse única y exclusivamente desde la perspectiva del materialismo histórico<sup>11</sup>.

La denuncia y la crítica históricas constituyen, probablemente, los factores que más han influido en la recepción de determinadas obras. ¿Por qué, si no, a la hora de enfrentarnos al análisis de las exposiciones hallamos tan pocas obras que respondan a estas características? Los bocetos de murales que se presentaron en la retrospectiva del Centro de Arte Reina Sofía y, más recientemente, en la exposición *El muralismo mexicano. Reproducciones fotográficas de murales de Rivera, Orozco, Siqueiros y otros grandes muralistas mexicanos*, organizada por la Fundación Vela Zanetti de León en mayo del 2000 no producen el mismo efecto estético en el público que los murales originales. No obstante, constituyen una excelente alternativa al costoso traslado de este tipo de obras, ofreciendo una idea muy determinada de lo que supuso la elaboración de los mismos. La presentación de esta clase de bocetos no se ha presentado, empero, con excesiva frecuencia en nuestro país – en el transcurso de la presente investigación tan sólo se han contabilizado dos exposiciones que presentaran, a partir de 1987, este tipo de bocetos o fotomurales –, lo cual supone un impedimento al público español a la hora de familiarizarse con los murales de Rivera, habiendo de recurrir en la mayoría de casos a las ilustraciones de los manuales.

A la escasez de exposiciones sobre fotomurales que se han presentado en España debe añadirse la cuestión de la selección de las obras. La posibilidad de organizar una exposición sobre el ciclo de frescos que Rivera realizó sobre la conquista de México – fotomurales, dibujos, bocetos – continua despertando cierta polémica en nuestro país, aunque hayan pasado diez años desde la Conmemoración del Descubrimiento de América. Consideramos sumamente significativo el hecho de que la muestra *Heterotopías*, englobada en una de las exposiciones más relevantes sobre arte latinoamericano que ha tenido lugar en nuestro país en los últimos diez años, *Versiones del Sur*, no presentara ninguna obra relacionada con los murales de Rivera<sup>12</sup>, aunque sí expusiera diversos ejemplares del diario *El Machete*, en el cual el artista mexicano participó activamente. Aunque el principal objetivo de la Conmemoración del Descubrimiento de América consistía en estimular el encuentro, tanto a nivel político como cultural, entre el viejo y el nuevo continente, la superación del pasado colonial todavía constituye una asignatura pendiente con relación a determinados ámbitos del arte latinoamericano y,

<sup>11</sup> Para un análisis más detallado de dicha perspectiva, véase el ensayo de RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida: "Rivera y su concepto de la historia", en A.A.V.V.: *Retrospectiva Diego Rivera*. CARS, op. cit., pág. 141.

<sup>12</sup> Sobre el criterio de selección en *Heterotopías*, véase a RAMÍREZ, María del Carmen: "Reflexión heterotópica: las obras", en A.A.V.V.: *Heterotopías*, op. cit., pág. 25.

más concretamente, respecto a aquellos murales de Diego Rivera que plasmen una visión crítica de la conquista de México por los españoles.

#### 4. La relación con Frida Kahlo: más allá de la anécdota

En marzo del 2001 se inauguró en la sala Juana Mordó del Círculo de Bellas Artes de Madrid la exposición *Diego y Frida. Amores y desamores*. Organizada conjuntamente por el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura y el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, la exposición recorrió España durante un año. El objetivo de *Amores y desamores* era presentar una serie de fotografías procedentes del archivo del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo de México, inéditas en España hasta el momento, que fueron realizadas por amigos y familiares de la pareja, así como por prestigiosos fotógrafos tales como Manuel Álvarez Bravo o Edward Weston. El día de su enlace matrimonial, Diego y Frida en la casa de Coyoacán, trabajando en sus respectivos estudios, acudiendo a manifestaciones del Partido Comunista, son algunas de las escenas que se mostraron en esta exposición. Aunque no se cuestiona el interés que *Amores y desamores* pudo despertar desde el punto de vista de la calidad de las fotografías y de un aspecto muy determinado de la vida de ambos artistas, el hecho de enfocar esta exposición desde la perspectiva de la “*tempestuosa relación sentimental*” que mantuvieron Diego Rivera y Frida Kahlo contribuye a alimentar la leyenda romántica que en torno a ellos se ha tejido, sin contemplar en ningún momento un estudio riguroso sobre, por ejemplo, las influencias que ejerció la artista mexicana en Rivera y viceversa. La relación con Frida Kahlo será retomada más adelante, considerando que el hecho de otorgar más importancia al anecdotismo y a la vida sentimental de Rivera que a su trayectoria artística ha repercutido poderosamente en la valoración del artista mexicano en España, especialmente en aquellas biografías que se han publicado sobre él.

#### 5. La ausencia de la obra de Rivera en otras exposiciones sobre arte latinoamericano

El silencio puede llegar a constituir un factor sumamente significativo en el ámbito de los estudios de recepción crítica. Así, aunque hasta ahora se haya analizado la presencia de Rivera en las exposiciones españolas en torno al 92, consideramos que asimismo es necesario mencionar algunas de las muestras sobre arte latinoamericano que no han incluido al artista mexicano en su repertorio. Los criterios de selección de exposiciones como *Confluencias. Primera Exposición de Artistas Iberoamericanos en Europa* o *Presencia de arte mexicano en Europa*<sup>13</sup> se realizaron en torno a artistas

<sup>13</sup> A.A.V.V.: *Confluencias. Primera Exposición de Artistas Iberoamericanos en Europa*, Oviedo, Centro de Arte Moderno, 1992 Y A.A.V.V.: *Presencia de arte mexicano en Europa*, Madrid, Fomento Cultural.



latinoamericanos englobados en las segundas vanguardias, como Rafael Soto o Roberto Matta. La muestra *Cubismos: 1910-1930*, presentada en Madrid por la Galería Guillermo de Osma en el 2001 y en Barcelona por la Galería Oriol en febrero del 2002, no expuso ninguna obra de Rivera, ya sea porque los criterios de selección de no lo consideraron oportuno, o bien por las dificultades que implica para los galeristas el hecho de adquirir "Riveras" en España.

## 6. Diego Rivera y el mercado del arte español

El mercado del arte constituye otro interesante ámbito a la hora de analizar la valoración del artista mexicano en nuestro país. Ante todo, debemos cuestionarnos la presencia de obras riverianas en el mercado artístico español. De hecho, en el transcurso de la presente investigación apenas se han hallado referencias sobre Rivera en subastas, galerías y otros ámbitos relacionados con el mercado del arte. La rigidez de las leyes mexicanas sobre protección del patrimonio, especialmente si se trata de obras de caballete anteriores a 1940, así como la altísima cotización de Rivera en el mercado internacional<sup>14</sup>, podrían constituir algunos de los factores que han influido en la escasa presencia del artista mexicano en el mercado artístico español. La dispersión de las obras del período europeo ha influido, probablemente, en el coleccionismo y el mercado del arte español, ya que, ¿cómo van a ser adquiridas si ni tan siquiera se sabe dónde se encuentran? Por otra parte, debe tenerse presente el hecho de que los estudios sobre Rivera se han limitado durante un largo periodo de tiempo a su producción mural, uno de los ámbitos más relevantes de su trayectoria artística, pero no cabe duda que las inmensas proporciones de los murales imposibilitan totalmente su circulación en el mercado del arte. Podríamos contemplar, quizá, la posibilidad de adquirir fotografías que ilustren el proceso de ejecución de un mural, como las que realizó Lucienne Bloch<sup>15</sup> en el Rockefeller Center antes de que los frescos fueran destruidos, fotografías del propio Rivera, ya sean relacionadas con su actividad artística o su vida personal y, por supuesto, imágenes específicas de murales. Pero como ya se ha comentado en el apartado de las exposiciones, la fotografía como medio para conocer los murales en España no es muy frecuente. Con todo, no debe descartarse la posibilidad de que en nuestro país existan colec-

---

México, Instituto de Cultura de la Embajada de México, 1993.

<sup>14</sup> En 1995, el lienzo "Baile en Tehuantepec" fue adquirido por 2.313.897 euros (385 millones de pesetas) en la sede neoyorquina de Sotheby's: "Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano", *El País*, Madrid, 19 de mayo de 1995.

Otra obra riveriana, "Vendedora de flores", también alcanzó, según Edward Sullivan, el "éxito" en las subastas, al ser adquirida a mediados de los años noventa por unos 3 millones de euros (500 millones de pesetas). SULLIVAN Edward: "Fantastic voyage: the Latin American explosion", en *Artnews*, vol. 92. Nº 6, New York, 1993, pág. 134.

<sup>15</sup> BLOCH, Lucienne: "On location with Diego Rivera", en *Art in America*, Nº 2, New York, 1986, págs. 103-123.

cionistas de “Riveras”, ya sea de cuadros, bocetos, dibujos o fotografías, que por motivos personales – principalmente fiscales – deseen permanecer en el anonimato.

## 7. Recuperando a Rivera: los enfoques de la bibliografía española a partir de 1992

En el ámbito de la bibliografía nos hallamos ante una situación parecida a la de las exposiciones. El hecho de que con motivo de la Conmemoración del Descubrimiento de América se publicaran numerosas obras sobre arte latinoamericano y, más concretamente, sobre Rivera, no significa que todos y cada uno de estos ensayos hayan aportado nuevas perspectivas respecto a la valoración del artista mexicano en España.

Entre las investigaciones más significativas deben tenerse presentes aquellas que han incluido a Diego Rivera en los manuales sobre arte español del siglo XX, como las realizadas por autores como Valeriano Bozal o Juan Manuel Bonet, el actual director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En 1995 Bonet incluyó la figura de Diego Rivera en su *Diccionario de las vanguardias en España: 1907-1936*<sup>16</sup>, aludiendo a su producción artística en España, París y Bélgica durante el período de formación del artista en Europa. Los estudios de Bozal sobre el período de las primeras vanguardias en España publicados entre 1992 y 1995, esto es, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura* y *Pintura y escultura del siglo XX en España (1909-1939)*<sup>17</sup> tienen sumamente presente la presencia de Rivera en España y su relación con las vanguardias históricas. El hecho de que tanto Juan Manuel Bonet como Valeriano Bozal, autores sumamente reconocidos en el ámbito académico español, hayan contemplado la figura del artista mexicano en sus estudios sobre las primeras vanguardias en nuestro país<sup>18</sup> supone, sin duda, un importante paso hacia el reconocimiento de la etapa de formación del artista mexicano en España, contrastando con el enfoque de las publicaciones anteriores a los fastos del Quinto Centenario. La revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, editada por el Instituto de Cultura Hispánica, publicó solamente dos artículos monográficos sobre Diego Rivera durante el régimen franquista<sup>19</sup> y, en general, las referencias al artis-

<sup>16</sup> BONET, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España: 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

<sup>17</sup> BOZAL, Valeriano (1991): *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Grandes Obras de Bolsillo, 1995; “Pintura y escultura del siglo XX (1909-1939)”, Madrid, Colección *Summa Artis*, vol. XXXVI, Espasa-Calpe, 1992.

<sup>18</sup> Por el contrario, la *Enciclopedia del Arte Español* publicada en 1992 no hace alusión en ningún momento al papel ejercido por el artista mexicano en el contexto artístico español de las primeras vanguardias. A.A.V.V.: *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Volumen 2. Madrid, Mondadori, 1992.

<sup>19</sup> AREÁN, Carlos: “El pintor Diego Rivera”, N° 410, Madrid, 1955, pág. 121; MEOCHI, Edmundo: “El Rivera que no fue a París”. N° 32, 1952, pág. 313.

ta mexicano se limitaron a su actitud respecto a las Bienales Hispanoamericanas, a las cuales nos referiremos en breve.

### 7. 1. La imagen de Rivera a través de las biografías: ¿ficción o realidad? La construcción de una leyenda

En 1987 se publicó una biografía sobre Diego Rivera respaldada por la Sociedad Estatal del Quinto Centenario<sup>20</sup>. Se trata, de hecho, de la única biografía que un autor español, Valeriano Bozal, ha publicado sobre Rivera en nuestro país. Este hecho la convierte, en consecuencia, en uno de los textos más relevantes a la hora de analizar la difusión del artista mexicano en el ámbito de las publicaciones españolas en torno al 92. De entrada, debe señalarse que el autor no es un novelista, sino un historiador del arte, y como tal la biografía constituye un riguroso estudio respecto a la trayectoria artística de Rivera, abordando aspectos que no se contemplan en otras biografías. La obra de Patrick Marnham, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*<sup>21</sup>, un novelista muy reconocido, ganador del Marsh Biography Award y el Thomas Cook Travel Book Award, constituye, sin duda, la mejor biografía del artista mexicano realizada por un autor extranjero. Uno de los principales objetivos de la obra de Marnham consistía en desmitificar las numerosas fábulas y leyendas que Bertram Wolfe<sup>22</sup>, a instancias del propio Rivera, plasmó en la biografía que durante más de cuarenta años se ha considerado como la oficial con relación a su vida y su obra. Hablamos de fábulas tales como la participación del artista en la Revolución Mexicana de 1910, su supuesta afición al canibalismo o sus tempestuosas relaciones sentimentales, especialmente con Frida Kahlo. Este último aspecto ha comportado la publicación de un tipo de novelas que por una parte han contribuido a tejer la leyenda sobre la historia de una “tormentosa y apasionada pareja”<sup>23</sup> y que, por otra, han forjado una imagen realmente siniestra de Rivera respecto a Kahlo y las mujeres en general<sup>24</sup>. Sin embargo, aunque Marnham haya rea-

<sup>20</sup> BOZAL, Valeriano: *Diego Rivera*, Protagonistas de América. Sociedad Estatal para la Ejecución Programas del Quinto Centenario, op. cit.

<sup>21</sup> MARNHAM, Patrick: *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, Barcelona, Editorial Debate, 1999.

<sup>22</sup> WOLFE, Bertram: *Diego Rivera: su vida, su obra y su época*, Santiago de Chile, Ediciones Arcilla, 1941.

<sup>23</sup> La obra *Diego y Frida: una gran historia de amor en tiempos de la revolución*, constituye uno de los ejemplos más significativos de este tipo de publicaciones. Aunque el autor, Gustav Le Clézio, tenga presente en todo momento la producción artística de ambos artistas, lo cierto que este profesor de literatura francesa nos presenta a un Diego Rivera que se aparece a Frida Kahlo como una especie de héroe de leyenda, convirtiendo la trayectoria artística de ambos en un mito romántico totalmente alejado de la realidad. GUSTAV LE CLEZIO, Jean Marie: *Diego y Frida. Una gran historia de amor en tiempos de la revolución*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1993.

<sup>24</sup> Eli Bartra, por ejemplo, plantea una visión sumamente androcéntrica y sexista de la obra de Diego Rivera versus la lectura que lleva a cabo sobre Frida Kahlo, contrastando de este modo dos actitudes dife-

lizado un excelente trabajo de investigación en numerosos archivos de México, Estados Unidos y Europa, la interpretación formal que este autor realiza de las obras de Rivera no es, sin duda, tan exhaustiva como la de Valeriano Bozal.

Uno de los aspectos más interesantes que Bozal señala en su biografía de cara a la recepción de Rivera en España es la escasez de datos de los que se disponen a la hora de llevar a cabo un estudio sobre las obras que el artista realizó en nuestro país. De las diversas descripciones y análisis sobre las pinturas de la etapa española, destacan las conexiones que Bozal apunta entre la obra *Fuente cerca de Toledo* y el Noucentismo catalán, como el culto a la naturaleza, la cadencia monumental o la influencia de Joaquim Sunyer. Dichas relaciones ha sido posteriormente objeto de estudio por parte de autoras como Montserrat Galí o María del Carmen Ramírez<sup>25</sup>, aunque todavía no se ha realizado ninguna investigación rigurosa en torno a los posibles vínculos entre la estética del Noucentismo catalán y determinadas obras de Diego Rivera.

Otra de las aportaciones más significativas de la biografía de Valeriano Bozal son las relaciones que establece entre el romanticismo europeo y la concepción de la tierra, así como de la mujer, que Rivera adopta en algunos de sus murales, como los frescos de *La Creación* en Chapingo. Respecto a estos últimos, Bozal considera que la estética del muralismo difiere en gran medida de la del realismo socialista. La interpretación que este autor realiza de algunos de los murales más significativos de Rivera, como *El hombre en el cruce*, va mucho más allá de la lectura marxista, aunque admite que la militancia del artista en el Partido Comunista Mexicano influyó poderosamente en su concepción del arte. Los argumentos de Bozal presentan un gran interés a la hora de abordar la valoración de Diego Rivera en España, ya que por regla general la lectura de sus murales acostumbra a relacionarse con aspectos de la historia social y política de México.

## **7. 2. La política artística del franquismo y la relación de Rivera con los exiliados republicanos**

Otro ámbito de estudio en la bibliografía española es el que analiza el papel de los artistas latinoamericanos en las Bienales Hispanoamericanas y las relaciones de los muralistas mexicanos con los exiliados republicanos. Desde 1992 se están publicando numerosas investigaciones en torno a estas cuestiones, especialmente sobre el exilio de artistas republicanos en México,

---

rentes frente a la cuestión de la mujer en el arte. BARTRA, Eli: *Frida Kahlo: mujer, arte e ideología*, Barcelona, Icaria, 1994, págs. 87-95.

<sup>25</sup> GALÍ, Montserrat: *Artistes catalans a Mèxic. Segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Comissió Amèrica i Catalunya 1992, 1993; RAMÍREZ, María del Carmen: "Reflexión heterotópica: las obras", *cit.*, pág. 33.

una perspectiva que hasta la fecha no había sido objeto de estudio y que en esta ocasión sí supone un punto de inflexión respecto a la valoración de Rivera en España. Miguel Cabañas<sup>26</sup>, uno de los autores que más ha trabajado este tema, plantea, por ejemplo, que las relaciones del artista mexicano con intelectuales españoles de la talla de José Moreno Villa o Gabriel García Maroto fueron en ocasiones sumamente conflictivas. Las relaciones que Rivera mantuvo con los exiliados, así como su negativa a participar en los certámenes de arte hispanoamericano organizados por el régimen franquista<sup>27</sup> constituyen algunas de las causas que más han influido en la recepción posterior del artista mexicano en España, unas causas que empezaron a investigarse a partir de 1992.

## **8. El Quinto Centenario: ¿un punto de inflexión respecto a la recepción de Rivera en España?**

La recepción de Diego Rivera en España en torno a los fastos del Descubrimiento de América debe contemplarse, en consecuencia, desde múltiples perspectivas: el contexto político, las relaciones diplomáticas con México, los diferentes enfoques a la hora de presentar al artista mexicano en las exposiciones, y, por supuesto, la superación de numerosos tópicos con relación al arte latinoamericano. Se han abierto nuevas perspectivas, de eso no cabe duda. Nuestra tarea como historiadores consiste en no permitir que dichas perspectivas queden estancadas en los actos culturales del 92, sino que se conviertan en estudios rigurosos que contribuyan a una mejor comprensión de la trayectoria artística y de la valoración de Diego Rivera en nuestro país.

---

<sup>26</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel: "El Exilio Artístico del 39 en México: Etapas y actividad del artista transferido durante los años cuarenta", en *El franquismo: el régimen y la oposición. Actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Guadalajara, Cuadernos de Archivos y Bibliotecas de Castilla-La Mancha, nº 5, 2000, págs. 753-93; "El artista del exilio español en 1939 en México. Estudio del tema desde 1975", en *Archivo Español de Arte*, nº 284. Madrid, 1998, págs. 360-374.

<sup>27</sup> Sobre un estudio más detallado de la bienal hispanoamericana véase a CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Biblioteca de Historia nº 30, 1996.





## LA MUJER EN LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE ANDALUCÍA, SIGLO XIX

MATILDE TORRES LÓPEZ

*Universidad de Málaga*

La presente comunicación quiere informar sobre la tesis que se está realizando actualmente, sobre la presencia activa de la mujer en las Academias de Bellas Artes de Andalucía en el siglo XIX. La labor de la mujer dentro del panorama artístico ha tenido una gran importancia, aunque es poco conocida la nómina de artistas femeninas que en nuestra comunidad han estado relacionadas con las artes de forma activa y por supuesto de su obra. En esta investigación hemos creído necesario centrar el estudio dentro del ámbito de las Academias de Bellas Artes ya que la mujer ha estado presente en ellas desde sus inicios, sobre todo como alumnas de grandes maestros y grandes artistas, pero a su vez ellas mismas comenzaron una labor de apertura en la mentalidad decimonónica, aportando su obra y su enseñanza dentro del contexto socio-cultural de cada provincia.

Este proyecto es bastante ambicioso por la documentación a tratar y el gran espacio geográfico que abarca, lo que nos ha llevado a limitar el ámbito de trabajo a sólo cuatro provincias, para posteriormente seguir investigando en el resto de las Academias de Andalucía. El punto de partida ha sido Málaga, seguida por Granada y Almería, pues hemos decidido centrarnos, en inicio, en la zona mediterránea, donde se incluyen las Reales Academias de Bellas Artes de Almería, Cádiz, Granada y Málaga.

También el periodo histórico es fundamental para la realización de este trabajo. Desde un principio supimos que era el siglo XIX el marco temporal donde queríamos centrar nuestra investigación, ya que ese siglo fue bastante fructífero para la mayoría de las Academias y sus Escuelas, incluso muchas de ellas fueron creadas en esa centuria. En esta época se produjeron importantes innovaciones en la enseñanza de las Bellas Artes y muchos de los docentes que formaban el claustro de profesores fueron artistas consagrados en su época e incluso adquirieron un nombre para la posteridad. Hubo también un gran movimiento comercial y social en las ciudades andaluzas y más específicamente en las del Mediterráneo, lo que supuso un auge cultural para las mismas y por consiguiente, apoyo a la creación artística y al coleccionismo.

Una vez marcado el tiempo y el espacio, se comenzó con la investiga-

ción propiamente dicha en la que el tema central es la mujer. La mujer en el ámbito de estas Academias y de sus respectivas Escuelas, bien como alumna la mayor parte de las veces, bien como docente, las menos, pero también las hubo. Hay que decir que previamente a la creación de las Academias en estas provincias andaluzas, existían otras entidades culturales, algunas de ellas, base de los posteriores centros oficiales, donde la mujer tuvo un relevante papel dentro de las artes y aunque hubo más en cantidad, también las hubo con calidad.

Es cierto que investigar el papel de la mujer en las artes durante el siglo XIX en las capitales de provincia, es bastante difícil, puesto que prácticamente no han quedado obras de ellas, bien porque se han perdido, bien porque han desaparecido, dada la poca importancia que se daba a todo lo realizado por la mujer, concretamente en el campo artístico. Posiblemente en muchos casos la calidad de estas artistas quedó en el anonimato, olvidadas ante los convencionalismos sociales que daban mayor importancia al trabajo de sus homólogos masculinos. Es importante mencionar que actualmente se está trabajando sobre este tema y cada día hay más información relativa al papel de la mujer, sobre todo como artista y como docente.

En el primer capítulo de la tesis y a modo de introducción, se hace un recorrido histórico cronológico, desde la Edad Media hasta el siglo XIX, por la cultura occidental, en el que se destaca la labor de la mujer artista en la sociedad, en su contexto socio-cultural, haciendo un análisis de su intervención dentro de los conventos y los palacios, de su papel en los talleres y gremios. En definitiva, de su creación en soledad.

Nuestro conocimiento y nuestras expectativas sobre el arte —que aunque aún sigue vigente, por suerte va cambiando en la mentalidad de la sociedad actual— han sido llevados a pensar que el arte creado por las mujeres es de inferior calidad que el de los hombres, teniendo por eso, su obra menor valor material y por supuesto influyendo bastante en nuestro conocimiento sobre las obras realizadas por la mujer, bien sea en pintura o en escultura. El número de mujeres artistas dentro de su época es relativamente desconocido, por lo que se trata de un campo de análisis en el que hay que seguir trabajando para sacar a la luz mucho más de ellas y de su obra. No se trata sólo de que nos haya llegado poco o prácticamente nada de sus creaciones, sino que también nos encontramos con el gran problema de las falsas atribuciones o simplemente, de la destrucción de las mismas.

La primera vez que aparece documentada una mujer artista es en la primera edición de la obra de Vasari, publicada por primera vez en 1550, corregida y aumentada en 1568, titulada *Vite de...pittori, Scultori e Architettori...* donde se recogían las biografías de artistas. En la segunda edición, el número de mujeres artistas asciende ya a trece<sup>1</sup>. A partir de ese momento ya se sabe más de la vida y obra de mujeres artistas, en la cultura occidental, aunque las

---

<sup>1</sup> CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, pág. 26.



referencias han sido siempre muy esporádicas. Precisamente esa marginación en la historia del arte es una muestra de la gran calidad que tuvieron estas artistas para que la sociedad masculina les permitiese iluminar libros en los conventos, ser pintoras en las cortes europeas, enseñar sus conocimientos a nobles y ser reconocidas por su labor desde una sociedad cerrada a la mujer. Sin mencionar la gran labor realizada, aunque se conozca poco, de las que trabajaron en los talleres, limpiando útiles de pintura, preparando pigmentos e incluso realizando obras artísticas que pocas veces se supo que eran creadas por ellas, pues la autoría se le adjudicaba al varón, maestro, padre o esposo.

Con el nacimiento del monasticismo europeo en el medievo, muchas fueron las mujeres que dentro de los conventos llevaron a cabo actividades artísticas, pues hubo una gran tradición de mujeres ilustradas que se hacían monjas, ya que dentro de los conventos tenían acceso a la enseñanza, aunque les estaba prohibido enseñar, según la idea de San Mateo:

*“...una mujer puede ser discípula, escuchando mansamente y con la debida sumisión. Pero no permito que una mujer sea a su vez maestra, ni mujer alguna debe dominar sobre un hombre, ha de ser mansa”<sup>2</sup>.*

Esta forma de pensar, por desgracia, ha perdurado durante muchos siglos, destacando pocos casos de mujeres docentes. Afortunadamente ya en el siglo XIX, hubo muchas destinadas a la docencia. Otro inconveniente con el que se ha tenido que enfrentar la mujer que ha querido crear y ser artista durante toda la historia, ha sido trabajar oculta, invisible ante una sociedad que nunca ha valorado su obra, teniendo que utilizar nombre o aspecto falso, tomando otra identidad, en este caso identidad de varón, para poder sacar su trabajo a la luz <sup>3</sup>.

En España hay que recordar que la organización familiar y arcaica del taller implicaba la participación de todos los miembros de la familia, así como los frecuentes enlaces matrimoniales entre miembros de familias de un mismo oficio, familiarizándose las mujeres con la actividad del padre o del esposo, colaborando a veces si tenían aptitudes para ello o asumiendo el oficio del varón, o la dirección del taller si había quedado viuda, llegando incluso a rivalizar con ellos. Si se trata de pintura o escultura, salvo en excepciones, las obras perdidas de estos talleres, casi siempre sin firmar, se le han atribuido al padre, al varón, aumentando su catálogo; a lo más que ha podido llegar ha sido a que estas obras creadas por la mujer hayan sido consideradas como obras de taller<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, pág. 40.

<sup>3</sup> GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, págs. 17-22.

<sup>4</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: “Mujer y Arte. Aproximación a otra Historia del Arte Español”, en *Estudios sobre la mujer. Marginación y Desigualdad*, Edit. Atenea, Universidad de Málaga, Málaga 1994, págs. 75-105.

Dentro de nuestro estudio, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando va a tener una función muy importante en lo referido al papel de la mujer en esta institución que en sus inicios fue pasivo, pero poco a poco va integrándose y siendo mucho más activo –aunque nunca todo el que se merecía-. El reflejo de la Academia madre o central de San Fernando, se aprecia en las Academias provinciales, en este caso, en las de Andalucía. Independientemente de las Academias de Bellas Artes de las provincias andaluzas, en que cada una tiene un capítulo, la investigación se comenzó y elaboró con una base imprescindible para el futuro desarrollo del trabajo, que es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, puesto que era ella la que, como todos sabemos, marcaba las pautas a seguir en el resto de las provinciales<sup>5</sup>.

La Academia de San Fernando, desde su creación y posterior evolución, hasta finalizado el siglo XIX, se analiza en el segundo capítulo. En él se observa el papel de la mujer y el arte: como artista, como alumna, como imagen decorativa y como hija o esposa de personajes vinculados a las Bellas Artes. En este capítulo se ven los precedentes de la Academia, la normativa por la que se rigen, los académicos y académicas, así como la educación artística que se daba a las jóvenes.

En los siguientes capítulos y cada uno por separado, se analizan las Academias de Bellas Artes en Andalucía y sus respectivas Escuelas, haciendo una introducción en cada uno de los precedentes artísticos en la provincia, como escuelas de dibujo, academias y sociedades culturales que promovían las artes. Concretamente y con especial relevancia está la Real Sociedad de Amigos del País, que dependiendo de cada provincia tuvo mayor o menor responsabilidad y apoyo en la siguiente creación de las Academias. Actualmente estamos acabando los estudios de algunas provincias, aunque nuestro objetivo es el de analizar las Academias de las ocho provincias andaluzas.

En cada uno de estos capítulos, se comienza con una introducción que contextualiza la situación general de cada provincia, centrándose en la educación, donde se analiza los antecedentes culturales y artísticos hasta la creación de su respectivas Academias, que por supuesto no se crea de forma espontánea, sino que ya hay una evolución y unas instituciones privadas que lo propician. A partir de ahí se hace un estudio de la instalación de la Academia y su correspondiente Escuela, donde se trabaja con la normativa, las asignaturas, el profesorado y el punto central de esta tesis, la mujer. Analizando su acceso a la Escuela de Bellas Artes, las matrículas, los profesores, las académicas si las hubo, la polémica Clase del desnudo y la Clase de señoritas. Tras este punto, también se investiga a la mujer docente, en estas clases destinadas a las jóvenes.

---

<sup>5</sup> BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad en la España del siglo XVIII*, Edit. Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989, págs. 27-30.



Otro capítulo nos introduce en la sociedad de cada provincia, donde se analizan las características, la idiosincrasia de cada una, sus luchas y logros por ver en el arte la pura creación o una de las pocas salidas profesionales dignas para la mujer que era la docencia. Se investiga sobre la mujer artista en cada provincia, así como la obra que realiza, el tema, las técnicas y los concursos y exposiciones de Bellas Artes o de otras entidades particulares, que eran muy importantes ya que eran las únicas ocasiones donde la mujer podía mostrar su obra y donde estamos encontrando bastante documentación.

Al finalizar cada provincia, se ha realizado un índice alfabético de mujeres artistas o vinculadas al arte en Andalucía, donde se han incluido muchas que hasta hoy eran totalmente desconocidas, centrándolas en el siglo XIX, aunque recogemos las que hubo con anterioridad. Se acaba la investigación, con el apéndice documental. La bibliografía recogida y trabajada que siempre se ha relacionado desde lo general a lo concreto y una relación de los archivos y fondos consultados.

La investigación realizada en esta tesis en proceso, es sólo el inicio, el intento, de dar a conocer a tantas mujeres vinculadas al arte y a la Academia de Bellas Artes de las provincias andaluzas, que han trabajado, luchado por hacerse un hueco en el arte y la enseñanza artística, en una sociedad y un siglo tan cerrado para ellas como fue el siglo XIX.

El papel de la mujer en las Academias provinciales, es muy positivo, enriquecedor, curioso, pero a la vez ambiguo. Pues si cada Academia provincial –cada una, en años distintos– crea un aula, una Clase especial para Señoritas, regida por la propia Academia, con profesores académicos que valoran el trabajo de las alumnas, que cobran por esa docencia, que se les premia y deja que participen en exposiciones y certámenes artísticos igual que sus compañeros masculinos. Estas clases, en la mayoría de los casos, nunca fueron oficiales.

Oficialidad tan arraigada en el periodo decimonónico, que por parte de la Academia de Bellas Artes, nunca dio ese reconocimiento al trabajo realizado por la mujer, ni como alumna, ni como docente y mucho menos a quienes iban por libre. Nunca consintió en reconocer esa oficialidad. Aunque hay que reconocer que la Clase de Señoritas de las Escuelas, en las Academias de Andalucía, contaban con el apoyo de dichas instituciones que entre las diversas provincias se intercambiaban ideas e información. Hubo muchos problemas que se resolvieron por ubicación, por economía, por impartir esa docencia, que incluso se le reconocía, pero que siempre estuvo dentro del programa de asignaturas libres. Sin embargo estaban integradas en el programa de asignaturas de cada Escuela que eran parte de las Academias de Bellas Artes de cada provincia.

Estas clases de jóvenes, estaban dirigidas por profesores que en sus inicios compartían con otras asignaturas impartidas a los varones, pero una vez asentada la Clase de Señoritas, empezó a contar con un profesor fijo, incluso con ayudantes que independientemente de su sueldo, cobraban una prima o suplemento por impartir estas clases. A su vez, se hacía o pretendía que la

entrada y salida de las alumnas a su aula, no coincidiera con la de sus compañeros varones ya que les resultaba molesto, siendo la mayoría de las veces las clases de las jóvenes las que se impartían en horario de mañana.

Las asignaturas que se daban en esta clase eran distintas a las de los varones, pues aunque tenían algunas en común, la mayoría iba destinada a la enseñanza y preparación de la mujer, más específicas a su sexo y a su futuro, que como bien sabemos era muy distinta al del hombre, el hogar. Aunque muchas de estas jóvenes realizase los estudios artísticos para “adorno” ante su próximo futuro, otras tenían inquietudes y aptitudes para la creación artística y veían en este aprendizaje su futuro profesional, ya que dar clases artísticas o concretamente de pintura, era una forma de ganarse la vida para más de una de las alumnas que estuvo vinculada a la Escuela de Bellas Artes.

Dentro de las asignaturas de la enseñanza específica de la mujer, hemos dicho que algunas de ellas eran comunes a ambos sexos, pero la que nunca le estuvo permitida fue la Clase del Desnudo, posiblemente por no herir la sensibilidad de las jóvenes del siglo XIX; ni la de ellas, ni las del resto de la sociedad<sup>6</sup>. Sin esta asignatura prohibida no podían desarrollar la labor artística en igualdad a sus compañeros varones, pues como es sabido, la pintura de historia dentro de la Academia, era primordial, igual que para cualquier artista que se preciase como tal. En este caso, la mujer nunca tuvo -entro de sus pocas posibilidades- la oportunidad de aprender en las clases del desnudo, la anatomía humana<sup>7</sup>.

En las distintas Escuelas provinciales, hemos visto como en sus inicios impartían las asignaturas para la enseñanza de la mujer, un profesor varón, pero conforme pasaba el tiempo, alguna de estas alumnas llegó a ser profesora o ayudante de profesor, siempre en la clase destinada a la mujer. En todos los casos, estas mujeres que se dedicaron a la enseñanza dentro de la Escuela, estaban vinculadas a ellas mucho antes de ser alumnas, pues casi todas eran hijas de profesores de Bellas Artes. También se dan varios casos en que una vez que entra una mujer a formar parte de la nómina de profesores, al poco tiempo, se suma una hermana, como es el caso de Málaga o Granada.

Si el auge de las Academias de Bellas Artes en Andalucía fue durante el siglo XIX, la clase específica de la mujer fue a partir de la segunda mitad de dicho siglo, pues la mayoría de ellas se crea en esos años. Aunque algunas de estas clases nunca fueron reconocidas oficialmente por la propia Academia, en otros casos, los más, fueron apoyadas, respetadas y compartidas, incluso solicitada su creación cuando aún no existían. En muchas ocasiones hemos encontrado datos que demuestran que la enseñanza artística de

---

<sup>6</sup> DE DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Edit. Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1987, pág. 191.

<sup>7</sup> SERRANO DE HARO, Amparo: *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Edit. Plaza y Janés, S.A., Barcelona, 2000, págs. 97-101.



la mujer no siempre tuvo detractores, sino que muchas personalidades del panorama cultural decimonónico promovieron este tipo de enseñanzas, así como una parte de la sociedad que apoyaba estas inquietudes de la mujer. Estas inquietudes llevaron a la creación a principios del siglo XX de las Escuelas de Artes Aplicadas o de Industrias de las diferentes provincias, independientes ya de las Academias de Bellas Artes que también habían decaído en la nueva mentalidad como instituciones que dirigían y marcaban las normas en las Bellas Artes, para ser meramente, consejeras, teniendo un papel más honorífico que activo.

En la actualidad el papel de la mujer en el arte, como en tantos otros ámbitos de la cultura y la sociedad, es un hecho consumado. No lo era en el siglo XIX, cuando comenzaron los primeros pasos de las artistas dentro de las Academias de Bellas Artes y sus Escuelas. Sin embargo, es necesario conocer ese pasado para conocer nuestro presente, para entender la evolución de la mentalidad de una sociedad andaluza en la que la mujer siempre ha estado presente. Por ello pretendemos con este estudio sacar del anonimato y del olvido a tantas y tantas mujeres que con su obra colaboraron a realizar un arte y una historia del arte contemporánea donde tengan cabida todos los artistas sin diferencias de género.





## ENTREVISTA A EUGÈNIA BALCELLS: “EL ARTE HA PERDIDO LA INTEGRACIÓN CON LA CULTURA GENERAL, HA PERDIDO EL DIÁLOGO”<sup>1</sup>

XAVIER TRIADÓ SUBIRANA  
*Universidad de Barcelona*

La presente comunicación cabe situarla en el marco de los trabajos de segundo curso de doctorado, relacionados a su vez con nuestra tesis, la cual forma parte de un proyecto más amplio subvencionado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y dirigido por Lourdes Cirlet (*Arte, sociedad y Nuevas Tecnologías*: PB98-1188). Dichos trabajos se centran en la figura de la artista catalana Eugènia Balcells (1943), quien muy amablemente nos concedió un par de entrevistas, ambas, no sólo de un gran valor documental, sino también de gran utilidad en la elaboración de los trabajos citados anteriormente.

La actividad artística de Eugènia Balcells se inicia a mediados de los años setenta en el contexto del arte conceptual. Diplomada en Arquitectura Técnica por la Universidad de Barcelona (1965), se trasladó a Nueva York (1968) y completó su formación artística con un *Máster* en la Universidad de Iowa (1971). Tras un largo período en que alternó su residencia entre la capital catalana y Nueva York, finalmente decidió establecerse en Estados Unidos (1979). A partir de 1988 volvió a compaginar la doble residencia, aunque en la actualidad ha vuelto a instalarse en Barcelona.

Identificada con las corrientes crítico-sociológicas, las instalaciones, películas y vídeos son los medios empleados en sus creaciones sobre temas contemporáneos relacionados con la sociedad de consumo y con los efectos de los medios de comunicación sobre la cultura de masas, aunque su princi-

---

<sup>1</sup> Al tratarse de una transcripción literal de una cinta grabada, las entrevistas aportadas en el apéndice documental no han sido traducidas al castellano. En cambio sí que hemos creído conveniente traducir las opiniones y comentarios que aparecen en el texto. Asimismo, para no hacernos repetitivos, a partir de ahora, todas las veces que citemos opiniones de la artista catalana extraídas de las entrevistas realizadas, no haremos un pie de página, reservando los mismos para citar otras fuentes consultadas.

pal interés se centra en la imagen “... *Estamos en un mundo riquísimo en el que la realidad es absolutamente múltiple y depende de los cientos de miradas y de los cientos y miles de reproducciones que coexisten en esta realidad*”<sup>2</sup>. Entre sus obras cabe destacar el libro fotográfico *Möbius Spaces* (1971), su *opera prima*, a la vez que trabajo de graduación en la Universidad de Iowa, donde son articulados espacios arquitectónicos exteriores y interiores, en positivo y negativo, a lo largo de cincuenta páginas que se despliegan como un acordeón, y en el que las dos secuencias invertidas que iban de claro a oscuro, de oscuro a claro, recordaban la cinta de Möbius<sup>3</sup>, con el que de alguna manera estaba “escribiendo” una declaración de intenciones para su obra posterior. La imagen sería el actor principal, y su infinita repetición, su *leitmotiv*. Por otro lado, el hecho de que un libro no tuviera palabras, y que sus páginas se relacionaran más con los fotogramas de una película que con los manuscritos, decían mucho sobre su intencionalidad en la búsqueda de puentes entre disciplinas o técnicas artísticas. Así, y partiendo de esta *opera prima*, la artista catalana ha ido seleccionando el soporte más idóneo de expresión, a partir de un repertorio propio, amplio en posibilidades, o bien ha duplicado una misma idea con medios diferentes con la finalidad de enfatizar sus propósitos conceptuales. El resultado se puede ver en su trayectoria artística en la que en sus obras ha utilizado como medio de expresión libros, partituras musicales como *Flight* o *Xerox Music* (1981), fotocopias -*Ophelia, variacions sobre una imatge* (1979)-; películas entre las que destacan *Presenta* (1977), *Boy Meets Girl* (1978), *Álbum* (1978) o *Fuga* (1979); vídeos -*Indian Circle* o *Going Through Languages* (1981)-; videoinstalaciones entre las que debemos mencionar *From the Center* (1982), *Exposure Time* (1989), *Seeing the Dance* (1991), *Sincronías y Traspasar els límits* (1995), *Veure la Llum* (1996) o *Anar-hi anant* (2001); y grandes murales acumulativos, ya sea de postales -*Liberty, a symbolic puzzle* (1986) o *Barcelona, Postal de Postals* (1988/1990)- o de objetos cotidianos como *SupermercART* (1976).

Su constante búsqueda en la innovación del lenguaje artístico contemporáneo, junto a su visión pluridisciplinar no sólo del arte, “*Mi obra yo la distinguiría por esa voluntad de coexistencia, de pluralidad de visión y por una mirada en todas direcciones. Hacia arriba, hacia abajo, hacia lo estrecho, lo ancho, hacia lo grande, lo pequeño, en un recorrido múltiple que todavía no ha acabado*”<sup>4</sup>; “*Yo me veo como una catalizadora o como una antena, el reflejo de la punta de lo que está sucediendo. En cierto sentido, el artista no*

<sup>2</sup> ÁLVAREZ BASSO, Carlota: “Una conversación con Eugènia Balcells”. *Catálogo Sincronies*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, pág. 91.

<sup>3</sup> El matemático y astrónomo August Ferdinand Möbius (1790-1868) dio el primer ejemplo de superficie unilateral con su cinta o banda Möbius. Esta consiste en una superficie no orientable, es decir, que tiene una sola cara continua, a pesar de su duplicidad inicial. Dicha cinta se construye girando 180° uno de los extremos de la cinta y juntándolo seguidamente con el otro extremo.

<sup>4</sup> ÁLVAREZ BASSO, Carlota: *op. cit.*, pág. 94.



*crea nada, porque todos lo crean todo... O el artista es sencillamente el catalizador de algo común*"<sup>5</sup>; sino también de la vida, "Me atraen los puentes, las uniones entre las cosas...por eso he explorado tantas cosas diferentes; más me identifico con el salto de aquí y allá que con el puro estar aquí y allá. Busco la conexión porque quizás, debido a la necesidad que ha habido sobre todo en el mundo occidental de compartimentar la realidad y de clasificarla, llega un momento en el que nos ha parecido que las cosas son compartimentos estancos y no es así: la realidad es el fluir de un todo que está absolutamente interconectado"<sup>6</sup>, hicieron que su opinión fuera de sumo interés para nosotros, puesto que en nuestra tesis, nos proponemos estudiar el proceso de creación de la obra artística mediante las nuevas tecnologías, la validez conceptual de su uso en el mundo que la rodea, y finalmente la adecuación de su exhibición en las salas de arte, galerías y museos.

Presuponiendo la lógica subjetividad de la artista a la hora de hablar de su obra, quisimos dedicar las entrevistas a abordar temas de ámbito más general, puesto que de su obra ya hablan los críticos. De esta manera, a lo largo de las mismas, temas tan amplios como el ya tan anunciado y debatido fin del arte; la relación de la producción artística con la sociedad; la relación de amor-odio entre artista y museo; la inclusión de las *mass-media* en la élite cultural; la síntesis de las artes y los puentes existentes entre arte y ciencia, son respondidos con su particular visión crítica y su experiencia profesional contrastada.

Por este motivo, no pretendemos, ni mucho menos sentar cátedra en los temas que nos ocupan, sino simplemente hemos creído interesante dar a conocer la opinión de una artista activa y comprometida con el arte actual. Finalmente, añadir que, aunque se intentará abordar cada tema por separado, la interrelación entre ellos es ineludible, por lo que no solamente no seguiremos el orden de respuestas que se pueden leer en la transcripción de las entrevistas, sino que en ciertas ocasiones, saltaremos de un tema al otro, relacionándolos y mezclándolos con el propósito de ofrecer una visión más unitaria, de la misma manera que Eugènia Balcells hace con los diferentes lenguajes artísticos en sus obras.

El apocalíptico enunciado del fin del arte ha sido utilizado, quizás, con demasiada ligereza. Uno de los argumentos a favor es el del crítico André Gide<sup>7</sup>, para quien el arte muere de libertad, puesto que si todo vale, si todo es arte, ya nada lo es. Ciertamente, los límites en el arte actual no parecen muy definidos. Para Eugènia Balcells hay algo de cierto en la afirmación, si bien

---

<sup>5</sup> VILANOVA, Mercedes: "Eugènia Balcells, arqueóloga del presente", en *Revista Ajoblanco*, n.º 8 junio, Madrid, 1988, pág. 56.

<sup>6</sup> LÓPEZ ROJO, Alfonso: "La ampliación de la mirada", en *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, n.º 97, noviembre, Madrid, 1993, pág. 43.

<sup>7</sup> VICENTE, Alfonso de: *El arte de la posmodernidad. Todo vale. (Pintura, arquitectura, diseño y otras artes en la era del vacío)*, Barcelona, Editorial del Mar, 1989, pág. 114.

cabría pensar más en que todo puede ser arte, y no en que todo lo es. Una fina línea de separación, un matiz a lo que ella añade la intencionalidad del artista. La misma intencionalidad que diferenciaban las cajas Brillo de un supermercado a las dispuestas por Andy Warhol en una galería de arte, o el *Urinario* presentado por Duchamp en la famosa exposición *Armory Show* celebrada en el Sixty-ninth Regiment Armory de Nueva York en 1913, del que podemos encontrarnos en el lavabo del mismo museo. Para Arthur Danto<sup>8</sup> esta transfiguración de lo banal estriba en la intencionalidad, en el cómo y el porqué se utiliza, opinión compartida por la artista catalana, que considera que, puesto que el acto en sí mismo ya está hecho, coger cualquier cosa no es suficiente. Del mismo modo, utilizar por utilizar las nuevas tecnologías en el arte no va, quizás, más allá de un puro acto formal. Lo que realmente importa es el dominio del lenguaje del medio empleado, y las posibilidades que este te proporciona para alcanzar la finalidad de comunicar o hacer sentir algo a alguien, en definitiva de expresarse. “¿Acaso todas las marinas o todas las pinturas son arte?”

El artista busca un diálogo, no un monólogo, fin que tiene muy claro Eugènia Balcells: “Si el artista no está conectado con los demás, lo que haga no tendrá ningún interés”<sup>9</sup>. Y quizás es este, quizás, el principal problema del arte actual. Tal y como afirma la misma artista -respondiendo a la opinión del crítico norteamericano Hal Foster, quien dice que el arte ha perdido su *status* correspondiente en ser la señal más privilegiada de la cultura<sup>10</sup>-, el arte ha perdido la voz, ha perdido la integración con la cultura general, ha perdido el diálogo, y por consiguiente también la relación vital. Las causas de tal “desconexión” entre público y obra de arte son varias, siendo alguna responsabilidad directa de personas y estamentos ligados al mundo artístico. Si bien encontramos excepciones como la muestra *Cibervisión 2002* celebrada en Madrid, en la que en opinión de Balcells el interés por las obras realizadas con las nuevas tecnologías fue altísimo, “*quinientas personas al día*”, la realidad nos aparece con datos tan objetivos como el hecho de que Sam Benady (1938), propietario de las galerías *Sammer* de Marbella en la que presenta una veintena de jóvenes pintores españoles figurativos en su inmensa mayoría, sea, actualmente, uno de los marchantes con más éxito en España<sup>11</sup>, o que las exposiciones de motocicletas y de la ropa de Armani en el Guggenheim de Bilbao tengan una gran acogida.

A esto último, Eugènia Balcells no hace responsable al público, sino que culpabiliza a “*las instituciones y a los grandes poderes que rigen en este*

<sup>8</sup> DANTO, Arthur Coleman: *The Transfiguration of the Commonplace*, London, Harvard University Press, 1981, (1996 7ª ed.).

<sup>9</sup> LÓPEZ ROJO, Alfonso: “La ampliación de la mirada”, *op. cit.* pág. 43.

<sup>10</sup> Conferencia de Hal Foster realizada en el salón de grados de la Facultad de Geografía y Historia de la Universidad de Barcelona el 20 de marzo de 2002.

<sup>11</sup> PÉREZ, Martín: “Mercat de l’art. Un marxant i els seus pinzells”, *ByN Dominical, El Periòdic de Catalunya*, 8 de setiembre, Barcelona, 2002, págs 38-45.

*momento el mundo del arte y el mundo en general*". Según la artista es el dinero y el hecho de que el Guggenheim sea la plataforma de lanzamiento de los productos americanos -en la que se preguntan qué es lo que les interesa presentar, y no qué es lo que interesa al público-, ligado a la propaganda, publicidad y *marketing* que se utiliza, lo que provoca esta situación. Para ella: *"a la gente le da igual el medio con que le presentes una obra. Si le das una buena instalación con nuevas tecnologías, que tenga contenido, que sea interesante y apasionante, el público va y se interesa"* así, a pesar de que también reconoce que hay obras de un *"aburrimiento patético"*, la artista catalana responsabiliza de la situación al dominio económico presente en el mundo artístico.

Un caso paradigmático sería el aparecido el 13 de febrero en el International Herald Tribune, en el que se explicaba la compra del magnate de la publicidad Charles Saatchi de la cabaña de playa de la artista conceptual Tracey Emin por 75.000 libras, y de como esta estaba expuesta en su galería de Londres, acompañada de unas fotografías de la artista. La instalación tenía por nombre: *"La última cosa que te dije, es no me dejes aquí"*. El mismo Saatchi también había comprado por el doble de precio, una cama donde la artista se había estado dos semanas. En el mismo artículo, también se explicaba la defenestración de Ivan Massow, que había sido presidente del Instituto de Arte Contemporáneo, debido a sus manifestaciones en The New Statesmen donde afirmaba que: *"most concept art I now see is pretentious, self-indulgent, craftless tat that I wouldn't accept even as a gift. It is the product of overindulged, middle.class, bloated egos who patronize real people with fake understanding"*<sup>12</sup>, con las que afirmaba que la compra de la cama de Emin por 150.000 libras había sido una mera operación económica para mantener el precio de la cabaña, consiguiendo así, el mismo (Saatchi), crear el mercado.

Para Eugènia Balcells este caso no suponía un *rara avis*, puesto que ésto: *"no es diferente de lo que hacen todos. La gente que tiene una galería y tiene un artista, crea o no en él, lo ha de potenciar y potenciar, porque las obras que tiene del artista y su reputación son su inversión"*. Llegados a este punto, quizás la afirmación del crítico Georges Dickie *"Art is what the market says is art"*<sup>13</sup> sea cierta. Y aunque la artista catalana no esté *"en absoluto"* de acuerdo, lo cierto es que el título del artículo es suficientemente clarificador al respecto: *"A British elite paints art into conceptual corners"*<sup>14</sup>. Una realidad que Alfonso de Vicente, recogiendo palabras de Paul Virilio,

<sup>12</sup> *"La mayor parte del arte conceptual que ahora veo es pretencioso, autocomplaciente, sin oficio, el cual no aceptaría ni como regalo. Es el producto de los egos hinchados de una clase media consentida que engaña a la gente con falsas interpretaciones"*. JAMES, Barry: *"A British elite paints art into conceptual corners"*, en International Herald Tribune, miércoles 13 de febrero, París, 2002, pág. 7.

<sup>13</sup> *"Arte es aquello que el mercado dice que es arte"*. Ídem.

<sup>14</sup> *"Una élite británica convierte el arte en esquinas conceptuales"*.

define del siguiente modo: “*La sociedad y el arte de ahora son una sociedad y un arte del ahora (...) No interesa crear una obra que perdure, puesto que va a ser sustituida por otra. Es el concepto de consumo del mercado capitalista postindustrial, referido al consumo de imágenes, donde la innovación es más rápida que la propia asimilación*”<sup>15</sup>. A esto reflexiona Balcells con estas palabras. “*Yo creo realmente que está pasando esto, y que el arte se está convirtiendo en un tipo de moda. Cosas nuevas, y nuevas, y nuevas (...) Yo creo que se está pasando un momento de cierta confusión. El arte y la moda casi están de la mano*”. Estas afirmaciones no hacen sino alertar de la cultura de la obsolescencia, y de la suma elitización -más económica que intelectual- del arte, que lo lleva a las “esquinas”, siendo este uno de los motivos principales de la ya citada anteriormente, desconexión público-obra de arte, puesto que no interesa el valor artístico de la obra, sino su capacidad de generar dinero. Mientras que la artista catalana concentra su interés en “*saber que arte me aporta algo, por su intensidad. Por su magia, por su claridad, por su misterio...*”, y alerta de “*los listos y aprovechados que quieren tener su momento de gloria, su tiempo -como dijo Warhol- de prensa*”, la verdad es que se intenta vender, en más ocasiones de las que querríamos, un tipo de arte definido por el mismo Massow de “*all hype and frequently no substance*”<sup>16</sup>.

¿Y cuál es la aportación de los museos al arte actual? “*Creo que el acto de Duchamp no se refiere solamente al Urinario, en el sentido de que todo puede ser arte, sino que pone en evidencia los mecanismos contemporáneos de presentación y de clasificación: es arte porque está aquí (museo) o está aquí porque es arte?*”. Para Balcells los museos, tal y como están, no son el mejor lugar para presentar las nuevas propuestas. Ella expone el caso del Macba (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), en el que en su opinión “*antes incluso de construirlo, lo lógico hubiera sido llamar a los artistas, que se supone que saben de esto, gente de la ciudad que hayan hecho unos ciertos trabajos, llamarlos y decir: estamos haciendo este proyecto en esta ciudad, ¿tenéis algo que aportar?, ¿qué espacios os irían bien?, ¿cómo tendrían que ser las salas?... y este diálogo que continuara a lo largo del tiempo*”. Errores, según la artista que llevaron, por ejemplo, a que su instalación *Ver la Luz* (1996), presentada en el mismo museo, fuera situada en el sótano; o que en otro museo (Centro Cultural de Belem en Lisboa) cuyo suelo era de madera, también tuviera problemas para mostrar *En Tránsito* (1995), puesto que, a pesar de tener “*una instalación eléctrica bajo el suelo en cada sala (...) Tu no podías tener electricidad en el techo o suspender una obra, teniendo que colgar la rueda de su instalación de los cables de aire acondicionado. A parte, el zócalo del museo no se podía tocar, y para poder cambiar el color, se tuvo que hacer de madera. Piezas exacta-*

<sup>15</sup> VICENTE, Alfonso de: *op. cit.*, pág. 31 y 33.

<sup>16</sup> “*Todo propaganda y sin substancia*”. JAMES, Barry: “*A British elite...*”, *op. cit.*, pág. 7.

mente iguales al zócalo y pintarlas de gris y poderlo tapar (...) El montaje fue muy dificultoso, porque iba en contra de todos los parámetros por los cuales estaba diseñado este museo".

Situaciones que se dan debido a que: "el museo está diseñado para ser museo. Y la ciudad plantea un museo para que le dé prestigio. Y si lo tiene vacío, pues lo tiene vacío". Para Balcells el espacio cerrado del museo no debería condicionar la obra de arte multimedia, aunque para ello, debería ser un espacio mucho más neutro, y no espacios ya totalmente definidos en sus estructuras.

A la vista de estos problemas, ve como una posible alternativa la salida del arte a la calle, aunque algunas obras requieren un cierto grado de: "intimidad, un grado de protección -por así decirlo-, de silencio, de capacidad de solamente fijarte en eso, de no tener otras interrupciones visuales y sonoras, que lo harían imposible". Condiciones que sólo se pueden dar en un museo. Además, la inclusión del arte contemporáneo en el urbanismo de las ciudades cuenta con el inconveniente de la poca sensibilidad de la gente frente a este tipo de arte. Sólo hace falta ver algunas de las muestras de vandalismo que, por ejemplo, han tenido algunas de las obras del escultor vasco Eduardo Chillida.

Así, la solución aportada por la artista catalana, que pasa porque el museo sea "un organismo vivo", en el cual exista un servicio educativo y de conexión con la gente, sería crear lugares públicos no tan cerrados como los museos, en los que la gente "fuera a pasear, pero al mismo tiempo porque no a merendar, a sentarse y a llevarse su picknick, y a escuchar música, y que estuvieran rodeados de obras de arte". Un lugar en que la obra de arte fuera un sitio de encuentro, un lugar interactivo. Quizás el museo al aire libre de Chillida sea un ejemplo a seguir, puesto que se acerca a una experiencia similar que tuvo la misma artista en un viaje reciente a Birmania en el que según cuenta, "había una pagoda inmensa, rodeada de otros recintos en los que había todo tipo de imágenes de Buda (...) Y la gente va y ofrece incienso, velas, medita, reza, pero también algunos pasean, hacen la siesta, los niños juegan y corren. Toda la vida sucede allí. No hay un corte entre lo que es ritual, lo que es orgánico, lo que es social, lo íntimo y lo personal... no. Todo está allí y coexiste". Un lugar que pueda servir, aparte de para muchas otras cosas ya citadas, para crear un diálogo personal con el Arte, como una parte más en la vida del ser humano.

Ya hemos mencionado al empezar esta comunicación la constante búsqueda de Eugènia Balcells por la innovación del lenguaje artístico mediante las nuevas tecnologías. Una búsqueda en la que, a su entender, resulta básico encontrar el lenguaje específico de cada medio. Respecto al vídeo, uno de los medios más utilizados en sus obras, nos contaba del porqué de su interés y las diferencias con el lenguaje cinematográfico del que hacía falta desligar. "La idea de las veinticuatro imágenes por segundo del cine, del hecho que tiene aún un soporte matérico, de celofán, que contiene cada imagen ahí, físicamente (...) Todo lo que comporta de animación y de movimiento creo a par-

*tir de la retención de la imagen en la retina, que te da esta sensación de movimiento con algo que realmente es cuántico. (...) En cambio el video tiene unas condiciones muy distintas. El video tiene un soporte magnético, y a pesar de que también un electrodo recorre treinta veces por segundo cada campo de la imagen, tiene una fluidez y una accesibilidad que se acerca más a la electricidad. Es una herramienta con una energía muy eléctrica”.*

Como hemos podido observar, en su respuesta se intuye un espíritu sumamente contemporáneo, interesado en que sus trabajos reflejen un mundo que la rodea en el que los *mass-media* parecen haberse apoderado, no sólo de la vida diaria, sino también de la cultura. Una intrusión perpetrada por el incesante bombardeo con el que nos “*atontan en un acto casi hipnótico, especialmente cuando están en movimiento -como en la televisión-, creando a su vez adicción*”. Pero para ella debemos hacernos una serie de preguntas derivadas de esta lluvia de imágenes mediáticas: “*¿Donde queda la experiencia de las cosas?, ¿Es todo transmisible a partir de los mass-media? La experiencia individual de una instalación o de cualquier obra de arte, que plantea un camino personal, mental y físico de algo, ¿es sustituible?*” La globalización mediática parece querer anular este contacto directo con la obra, haciendo perder la capacidad de razonamiento personal, pretendiendo a su vez introducir su pensamiento único, manipulado e interesado. Al respecto, encontramos varios trabajos de la artista catalana, como *Boy Meets Girl* (1978) o *Going Through Languages* (1981), cuyo objetivo era denunciar esta injusta situación.

Distinta es, en cambio, su opinión respecto a la ciencia. Si por un lado la inclusión de los *mass-media* en la cultura es vista con cierto reparo y denuncia, Eugènia Balcells se muestra muy abierta a trazar puentes entre arte y ciencia. Reflexionando con ella hablábamos de la pérdida de relación entre ambas disciplinas, que antaño estuvieran tan unidas. Repasábamos los casos de Leonardo da Vinci e incluso de los mismos griegos, quejándonos de la excesiva especialización a la que en la actualidad se encamina al ser humano, ya desde su infancia y juventud mediante la educación escolar, siendo, este un grave error. Comentándole el éxito de unas jornadas, organizadas por el grupo investigador en que colaboro<sup>17</sup>, en las que el primer día invitamos al director del Museo de la Ciencia de Barcelona, el señor Jorge Wagensberg, Eugènia Balcells apuntaba que “*te das cuenta de que los científicos son, hoy en día, cada vez más filósofos*”, y que “*las disciplinas se están acercando*”. Para ella, “*el premio Nobel de química, quizás, hable del orden y el caos, y está hablando de algo muy próximo al arte y a la filosofía y a las esencias de la vida, del ser humano*”. Una filosofía que defiende afirmando que “*el diálogo y la fertilización de los distintos ámbitos del saber es esencial, porque engrandece los parámetros en los que nos movemos*”, y “*ayuda a dar sentido a todo este juego de complejidades. Un juego que según como, por*

<sup>17</sup> Nos referimos al citado al inicio de la comunicación, *Arte, sociedad y Nuevas Tecnologías*



*la excesiva fragmentación se está haciendo estéril".*

Una opinión, que como todas las que hemos ido recogiendo a lo largo de esta comunicación, y como ya habíamos apuntado al inicio de la misma, no pretenden, ni mucho menos, convertirse en verdades universales. Si en cambio creemos que deben ser tomadas en cuenta induciendo a la reflexión, puesto que no estando exentas de crítica, las entrevistas que Eugènia Balcells nos concedió se convierten en una señal de alerta a la que conviene prestar cierta atención.





## LA NAVIDAD EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL BARROCO ESPAÑOL. LO CULTO Y LO POPULAR EN LA REPRESENTACIÓN DE UN MISTERIO

FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ\*

*Universidad de Granada*

No voy a volver insistir en aquello de la escasez de estudios que sobre materia iconográfica adolece nuestra historiografía, entre otras cosas porque quizá ya no esté tan clara. Con todo, es argumento tantas veces repetido, desde que hace más de medio siglo nos lo pusiera ante los ojos el profesor Sánchez Cantón<sup>1</sup> que, ya manido por el uso, resulta hoy un tópico. Esto es cierto, sí, pero no ha de serlo menos que si suena el río es porque lleva agua, y que por mas que se cuenten por muchos y, en gran medida, sean además muy notables, los esfuerzos realizados después de que se alzara aquella voz, es largo todavía el camino que queda por recorrer, numerosos los interrogantes no resueltos y extenso el campo, y me atreveré a decir que por fortuna, de lo que aún reclama nuestra atención.

Dilatada es la historia de nuestro arte e inabarcable la de sus peculiaridades, tanto que difícilmente habrían de quedar descubiertos sus enigmas con las clásicas aportaciones, siempre útiles y esclarecedoras, de estudiosos como Panofsky, Reau o Emile M., guías, eso sí, de singular apoyo para cimentar, indagando en sus más o menos evidentes matices, la auténtica realidad de nuestra iconografía religiosa: visión, la más exacta, de la piadosa emoción del tiempo y las gentes que la animaron.

El arte que florece en medio de un clima cualquiera, más si es de la

---

\* Esta tesis, cuya lectura espero no haya de retrasarse demasiado, se está llevando a cabo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, bajo la atenta dirección de mi querido maestro el profesor Sánchez-Mesa.

<sup>1</sup> Con energía lo expresa en las páginas iniciales del ltmo. tomo de sus *Fuentes literarias para la historia del arte español* (Madrid: Centro de Estudios Hispánicos, 1923-1941; t. 5, p. 3), haciéndose eco más tarde en el prólogo de su célebre *Nacimiento e infancia de Cristo* (Madrid: BAC, 1948, pág. 3 y ss.). Junto a su propio esfuerzo cabe recordar los de Elías Tormo, Manuel Trens, don José Común y, más recientemente, Santiago Sebastián, Juan Francisco Esteban, Juan Manuel Gómez Segade, Letizia Arbeteta, María José Martínez Justicia o mi maestro Sánchez-Mesa.

riqueza e intensidad de nuestro barroco, no sólo no puede ser indiferente a él, sino que es su expresión más directa. No es posible conocer plenamente el genio artístico de una determinada edad haciendo oídos sordos a los pensamientos que le dieron vida, a las pulsiones religiosas y sociales del momento en que florece. Por ello me propongo el estudio de los motivos iconográficos a la luz de los testimonios literarios de aquel pasado, rastrear las fuentes que definieron las composiciones artísticas para conocer el alcance de unas y otras y llegar a comprender el efecto que causaron en los fieles de entonces. Llegar a una mayor comprensión de aquella expresión estética indagando en el pensamiento sobre el que fraguara.

La iconografía del nacimiento de Jesús se va definiendo poco a poco a lo largo de toda la edad media, sometándose a las exigencias impuestas por los teólogos, las narraciones apócrifas o las tradiciones piadosas de cada lugar: construcciones literarias, místicas o teóricas que irán surgiendo en el empeño de satisfacer la curiosidad de los fieles, incitada, como no, por la parquedad de los textos canónicos. Y es que en verdad, no empeñaron demasiado esfuerzo los evangelistas en describirnos el nacimiento y la infancia del Señor<sup>2</sup>. De los cuatro biógrafos de Cristo, dos, San Marcos y San Juan, ni siquiera se refieren abiertamente a aquellos tiempos. Si lo harán, en cambio, los otros dos, pero ofreciendo testimonios tan escuetos, que mil veces han resultado insuficientes, ya para saciar las ansias de la curiosidad devota, ya para zanjar decididamente los muchos siglos de herejías, dudas y arbitrariedades acerca de la auténtica maternidad y virginidad perpétua de María, así como sobre la persona y naturalezas de Jesús. San Lucas es quien nos ofrece el testimonio más prolijo, el único que da detalles sobre la infancia del Señor y sus preliminares; se salta, en cambio, el momento cumbre de la adoración de los Magos, por algún motivo incierto que no ha dejado de preocupar a los teólogos<sup>3</sup>. Ese episodio, de excepcional importancia, nos lo ofrece en cambio San Mateo, así como los de la huida a Egipto y la matanza de los Santos Inocentes<sup>4</sup>.

Tal brevedad fue pronto compensada por la aportación de los llamados evangelios apócrifos, narraciones noveladas, hijas de una desatada fantasía devota, que no tuvo ningún melindre a la hora de inventar las historias más imposibles, siempre y cuando éstas sirvieran para salvar la reputación de las Personas Divinas, sometidas en esos siglos de duda y controversia al continuo ataque, no siempre consciente ni malintencionado, dicho sea en su des-

<sup>2</sup> *Anunciación* (Lc. 1, 26-38), *Visitación* (1, 39-56), *Nacimiento* (2, 1-20), *Circuncisión* (2, 21), *Presentación del Niño y Purificación de la Madre* (2, 22-38), *Visita al templo a los doce años* (2, 41-50).

<sup>3</sup> En opinión de Juan Leal esta omisión se debe al deseo de no romper el marco topográfico sagrado de la tierra de Israel, así como para mantener el paralelismo entre las vidas de Jesús y San Juan Bautista, cuya infancia narra alternada con la del Salvador (LEAL, Juan: *Sinopsis concordada de los cuatro Evangelios*, Madrid, BAC, 1961, pág. 16).

<sup>4</sup> Mt. 2, 1-12; 2, 13-15 y 2, 16-18, respectivamente.



carga, de las abundantes desviaciones y herejías. Malas armas gastaron. Primero fue el Protoevangelio de Santiago, el más antiguo de los de la infancia que conservamos íntegro; en él se libra de culpa a la Virgen envejeciendo a San José y desarrollando el célebre episodio de la partera incrédula, argumentos que se retomarán, perfeccionándolos, en los escritos del Falso Mateo y, con más detalle, en el *Liber de Infantia Salvatoris*. Fueron muchos los teólogos cristianos que se opusieron a estas versiones de los hechos de la vida de Cristo y sus Padres, bramando a la cabeza la ardiente furia de San Jerónimo, y sin embargo, la Iglesia siempre se mostró bastante tolerante con ellos, aún después de Trento. Y es que aquella enseñanza, transmitiendo la intensidad del dogma a través de la narración de falsos portentos, sin ser más que un agua turbia, había brotado de las fuentes más claras: en verdad, nadie podrá negar su validez a esos textos, porque a pesar de lo mucho que fantasearon sus autores, no los movió más intención que la defensa de la fe; querían explicar a los sencillos los milagros de aquellas vidas recogidas por la Escritura, de la forma que les pudiera resultar más asequible y atractiva, aunque siempre dentro de los márgenes catequéticos fijados por la jerarquía. Así pues, su ortodoxia queda siempre fuera de toda duda. La meta que persiguen es la establecida por la Iglesia, aunque el camino tomado para llegar a ella pueda ser bastante tortuoso. Su vigencia fue extraordinaria en la piedad y el Arte de toda la Edad Media e, incluso, muchos elementos que todavía hoy consideramos partes esenciales de los misterios del ciclo de Navidad, caso de la presencia del buey y la burra (o mula) en el portal o los nombres de los Reyes Magos, encuentran su origen en esos escritos remotos, evidenciando su eficacia y el fervor que han sido capaces de despertar.

Pero el impulso piadoso del medievo no se alimenta sólo de las narraciones apócrifas<sup>5</sup>. Grandes místicos y teólogos dedicaron buena parte de sus esfuerzos a la interpretación de los contenidos ocultos del misterio de la Natividad. Son muchos los autores que se podrían citar, pero no estamos en el lugar ni el momento apropiados. Recordemos, muy brevemente, tan solo algunos testimonios esenciales. San Bernardo de Claraban<sup>6</sup>, por ejemplo, que de niño fuera premiado con la visión del alumbramiento de Cristo, será el más elocuente y poético cantor de la virginidad de su Madre en sus sermones para el Adviento y la vigilia de Navidad. Su prosa es íntima y llana, profundamente sentida, arrolladora por el firme convencimiento e infinito amor que revela hacia los misterios narrados. Del mismo modo, el falso Buenaventura<sup>7</sup>,

<sup>5</sup> Recomiendo la edición: SANTOS OTERO, Aurelio: *Los evangelios apócrifos*, Madrid, BAC, 1996 (IX edición). Las partes II y III recogen los textos referidos al nacimiento y la infancia (págs. 117-366).

<sup>6</sup> Véase: *Obras completas de San Bernardo* (vol. III, *Sermones litúrgicos*), Madrid, BAC, 1985.

<sup>7</sup> He utilizado las siguientes ediciones modernas de estas obras: *San Buenaventura. Meditaciones de la Vida de Cristo*, Edición de los pp. Franciscanos del Colegio de Misiones para Tierra Santa y Marruecos de Santiago. Buenos Aires, Librería Editorial Santa Catalina, 1945; CAULIBUS, Juan de (Pseudo Buenaventura). *Meditaciones vite Christi*, Turnhout, Brepols, 1997.

I. Gregorio Fernández.  
*Nacimiento*. Villaverde de  
Medina, iglesia de santa María  
del Castillo, retablo mayor  
(hacia 1613).

Juan de Caulibus, nos ofrece inmediatas narraciones de la venida al mundo del Señor, que habría sido parido estando su Madre en pie, orando junto a un pilar del establo; una singular visión que, curiosamente, no ha tenido especial repercusión en la piedad ni el arte, a pesar de lo muy a propósito que resulta para explicar la ausencia de molestias y dolores en la Virgen. Otro franciscano, esta vez catalán, Francesc de Eiximenis nos relataron también con detalle el

nacimiento del Señor en su narración latina de la vida de Cristo, una de las más antiguas escritas en nuestro suelo<sup>8</sup>. El genio de Iacopo Sannazaro, campeón de la poesía italiana, compondrá un extenso poema en latín al parto de la Virgen y a ese mismo misterio consagrará una iglesia en Nápoles, en la cual se halla enterrado<sup>9</sup>.

Párrafo aparte merece la aportación de Santa Brígida, princesa de Suecia que toma, tras quedar viuda, el hábito cisterciense en Alvastra, recibiendo a partir de entonces una larga serie de revelaciones de lo Alto, de capital importancia en el culto y el arte cristiano venideros. Su visión del Nacimiento, que le sobrevino en Belén en 1370, será con mucho la de mayor influencia posterior, definiendo la iconografía del misterio desde finales del siglo XIV y hasta Trento. A pesar de su enorme seguimiento, la revelación de Santa Brígida faltaba a un principio esencial de la fe cristiana: según ella, María no da a luz real-



<sup>8</sup> No conozco más edición moderna que esta, muy buena: EIXIMENIS, Francesc, *O.F.M. Psalterium alias laudatorium*, Edición de Curt J. Wittlin. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1988. Véase págs. 106 y ss.

<sup>9</sup> Santa María del Parto, en el barrio de Mergelina, a la orilla del mar. De su obra recomiendo la edición de Charles Fantazzi y Alessandro Perosa: SANNAZARO, Iacopo: *De partu Virginis*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1988.



2. Lucas Jordán: *Nacimiento*. Madrid, Descalzas Reales (hacia 1690). Foto tomada del catálogo *Luca Giordano y España*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002.

mente a su hijo, sino que lo encuentra a su lado mientras espera su venida, orando en el portal<sup>10</sup>. Con todo, aquellas afirmaciones contaban con la autoridad de haber sido desveladas por la propia Reina del Cielo y venían a describir, más o menos satisfactoriamente, el proceso de aquel parto virginal. Toda Europa las aceptó con enorme respeto y años después del concilio de Trento las veremos seguir en vigor, apoyadas incluso por la férrea disciplina de los jesuitas, como es fácil comprobar ojeando las obras del Padre Rivadeneira<sup>11</sup>. Aunque claro, esa insistencia en fechas tan tardías no se da si no en las obras de devoción dirigidas a la masa de los fieles: los teólogos más agudos eran bastante conscientes de las carencias de aquellas alucinaciones místicas y en su investigación llegaron a conclusiones igualmente claras pero, desde luego, mucho más sencillas en la narración de los sucesos. Obras cumbre en esta línea, serán los comentarios evangélicos de los padres Maldonado o Francisco Suárez<sup>12</sup>.

La iconografía, como anunciaba más atrás, se va fraguando conforme se suceden y maduran estas experiencias. En un primer momento veremos convivir dos modos distintos de representar el Nacimiento. Son los esque-

<sup>10</sup> SANTA BRÍGIDA DE SUECIA: *Celestiales revelaciones* (Traducción y edición de un religioso doctor y maestro en sagrada teología), Madrid, Administración del Apostolado de la Prensa, 1901, pág. 449. También: BUTKOVICH, Anthony: *Revelations, Saint Birgitta of Sweden*. Los Ángeles, Ecumenical Foundation of America, 1972. Véase el capítulo III.

<sup>11</sup> RIVADENEIRA, Pedro de (1599): *Flos Sanctorum*. Cádiz: Imprenta y litografía de la revista médica, 1865, págs. 237 y ss.

<sup>12</sup> MALDONADO, Juan de (1596): *Comentarios a los cuatro Evangelios* (Edición castellana de Luis María Jiménez Fort, S.I., y José Caballero), S.I. Madrid, B.A.C., 1951; SUÁREZ, Francisco: *Misterios de la vida de Cristo*. Edición castellana de Romualdo Galdós. Madrid, BAC, 1948.



3. Juan Martínez Montañés: *Adoración de los Pastores*. Santiponce, Monasterio de San Isidoro del Campo, retablo mayor (1609-1612).

mas que conocemos como sirio-bizantino y fórmula griega, diferentes entre sí por considerar o no el milagro de un alumbramiento puro y sin dolor. El primero, nos ofrece un verdadero parto; María ha dado a luz a su Hijo, puesto sobre el pesebre, y se encuentra agotada, sentada o tendida en una cama o sobre unas mantas; en el otro, la Virgen que, siguiendo a Marcos Eugénicos y otros grandes teólogos antiguos, no ha padecido sufrimiento alguno, adora a su hijo arrodillada, con

las manos juntas en oración, apareciendo tendido en el suelo, en el pesebre, sobre un montón de paja o sobre una cuna. La representación más común en el arte occidental parte precisamente de esta última modalidad. Se interpreta el Nacimiento de Jesús como la adoración del Niño por sus Padres, otras veces por los Ángeles y, a menudo, por ambos. Paralelamente, se desarrollaban desde época paleocristiana las visiones de la Epifanía, con un esquema de adoración, que seguramente, hubo de pesar lo suyo sobre la iconografía que finalmente adoptó el Nacimiento. La presencia de los pastores en el portal se hará esperar todavía algo más, hasta bien entrado el gótico, sin que dejen de ser frecuentes anteriormente las imágenes del anuncio recibido de los Ángeles<sup>13</sup>.

El evangeliario apócrifo, dado el Éxito de sus historias entre los fieles más llanos, no tardó en abrirse camino en el arte, siendo claramente reconocibles muchos de sus episodios hasta las puertas mismas del concilio tridentino. El más largamente repetido es el de las parteras, que en la Europa gótica ganó

<sup>13</sup> Sobre la iconografía del Nacimiento: GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel: "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía* nº 1, Fundación Universitaria Española, 1988, págs. 159-185; MILE, Emile: *El gótico. La iconografía de la baja edad media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986; RAY, Louis: *Iconographie de li Art Christien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957 (vol. II/2); SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: "Nacimiento e infancia de Cristo", en *Los grandes temas del arte cristiano en España*, vol. 1, Madrid, BAC, 1948.



4. Pablo Legote: *Adoración de los Pastores* (detalle). Lebrija, retablo mayor (1631-1636).

nueva boga gracias a su inclusión en el texto de Santiago de la Vorágine<sup>14</sup>, verdadero compendio de la iconografía cristiana medieval. Tampoco faltaron nunca el buey y el asno, introducidos por el Pseudo Mateo para probar el cumplimiento de la profecía de Isaías y tan fuertemente arraigados desde entonces<sup>15</sup>.

San José jugaba un papel ambiguo. En su celo por demostrar la santa maternidad de María y la divinidad de Jesús, la Iglesia, procurando evitar que se tomara al Patriarca por verdadero padre del Señor, había permitido no pocos desmanes hacia su figura. El santo Carpintero fue envejecido y hasta idiotizado por la tradición. Primero, por los apócrifos, que estimaran su edad precisamente para que nadie pudiera sospecharlo progenitor de Cristo. Más adelante, el curso del medievo acabó por convertir a ese viejo en un hombre avaro, torpe y borrachín que ora seca pañales al fuego, ora se gana el pan haciendo ratoneras. El proceso de rehabilitación de su figura arranca de la misma edad media que lo había hundido. El surgimiento de nuevos valores familiares y laborales durante el gran periodo gótico, encuentra un apoyo esencial en la maltratada persona del Santo. Surgirán en su honor extensos poemas como el de Juan Gersón y hermosos panegíricos como el que le dedica la *Leyenda Dorada*. Entrará triunfante en el santoral y acogerá



tes, Madrid, Encuentro, 1986; RAY, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires 1957 (vol. II/2); SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Nacimiento e infancia de Cristo" (*Los grandes temas del arte cristiano en España*, vol. 1), Madrid, BAC, 1948.

<sup>14</sup> *La Leyenda Dorada* 6, 1. He usado la edición de Alianza (Madrid, 1999; t.1, pág.54).

<sup>15</sup> "...Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el profeta Isaías: El buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su señor. Y hasta los mismos animales entre los que se encontraba le adoraban sin cesar..." Pseudo Mateo, *op. cit.*



5. *Adoración de los Magos*. Camijanes (Cantabria), iglesia de San Román, retablo mayor (hacia 1680).

bajo su manto las súplicas de numerosos gremios y corporaciones de trabajadores, para, por fin, mediado el siglo XVI recibir el espaldarazo definitivo a manos de Santa Teresa de Jesús, que encontró su mejor ejemplo en la persona que educó y trabajó para criar al mismísimo Hijo de Dios. Desde ese momento San José será siempre honrado con lugar de honor entre los santos y su iconografía, fijada a la luz de su recuperación, no tardará en abandonar la vejez que le impusieron

los apócrifos<sup>16</sup>. El concilio de Trento con sus afanes de claridad, consiguió desplazar la representación del Nacimiento, proponiendo en su lugar la de la Adoración de los Pastores. Con ello se conseguían dos cosas: primero apartarse de la todavía escabrosa cuestión del parto, evitando toda posibilidad de equívocos o mal interpretaciones entre los indoctos y, segundo, fijar la atención en un momento de mayor interés teológico, en tanto que, sin dejar de aludir al Nacimiento, dada su proximidad en el tiempo, ilustraba la primera manifestación de Cristo a los hombres y la adoración recibida por parte de éstos. Así pues, las representaciones de la Natividad, tan frecuentes desde los orígenes del cristianismo y durante toda la edad media, van a caer en un prolongado letargo del que no se recuperarán ya nunca. De hecho, desde ese momento, van a ser escasísimos los cuadros o relieves que ilustren el Nacimiento y prácticamente inexistentes los que aludan directamente al parto<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Véase: OROZCO PARDO, José Luis. *San José en la escultura granadina. Historia de una imagen artística*. Granada, Diputación, 1983; VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel: "Sobre la recuperación de San José y su reflejo en el arte de Alonso Cano", en: *Alonso Cano y su época* (Actas del Symposium Internacional), Granada, Universidad, 2002, págs. 839-848.

<sup>17</sup> Sobre la nueva iconografía véase: ELE, Emite. *L'art religieux après le Concile de Trente*. París, Armad Colon, 1932; también mi artículo "Fuentes literarias para la iconografía navideña del barroco español", en *Cuadernos de Arte* nº 34, Universidad de Granada, 2002.

6. Fray Juan Bautista Maino:  
*Adoración de los Reyes.*  
Madrid, Museo del Prado  
(1611-1613).

Jesús, nuevo foco de luz que da sentido místico a la composición, aparece ahora sobre el pesebre, protegido por la admirada presencia de sus padres y recibiendo el homenaje de los pobres pastores que merecieron escuchar el anuncio del ángel. A menudo está fajado, como dice el evangelista y remarcen con poco éxito los autores de los tratados iconográficos, pero las más de las veces, Jesús está bellamente desnudo, ofrecido en toda su humanidad a la adoración de los hombres, a los que ayuda la Virgen en su dulce contemplación, apartando de aquel



cuerpecito los pañales, para regalarles la magnífica visión de aquella total desnudez de Dios. Alrededor del Niño se amontonan pastorcicos cargados de humildes presentes, que oran absortos ante su Redentor hecho carne<sup>18</sup>. Son hombres del pueblo, conscientes en su rudeza del misterio que han sido llamados a contemplar. Junto a ellos, corderos, gallinas, vasijas de leche y miel, cestas de frutos secos, huevos, requesones y demás placeres de la modesta abundancia campesina, se apiñan junto al pesebre. En todo esto encontrará el artista del barroco camino llano en que desatar su imaginación realista y gusto por lo popular, a la vez que el pueblo encuentra oportunidad de reconocerse a sí mismo de hinojos ante el Señor.

Es esta la maravilla del arte barroco que baja a la tierra los más espinosos misterios de la fe. Los Ángeles, los santos y el mismo Dios empiezan a ser representados bajo una Óptica nueva, que parece atender antes a la verdad que a la belleza. Los personajes sagrados se convierten en seres familiares, rodeados de mil detalles anecdóticos que cautivan pronto los ánimos del espectador. Las historias devotas, de esta manera, parecen retales de la realidad de cada día, con su gracia y sus miserias. El esteticismo idealista renaciente había llegado muy lejos, convirtiendo buena parte de la producción

<sup>18</sup> Lucas 2, 7; *El arte de la pintura*, libro III, cap. 12.

artística en manjar exquisito de cultas minorías. Ahora, cuando había sido necesario un concilio, cuando corrían tiempos difíciles para el cristianismo, era menester aparcas tantas sutilezas y volver a la claridad. Hacer que el hombre del momento se viera reflejado en las representaciones plásticas e hiciera suyos aquellos contenidos. Había que disfrazar el dogma con galas populares para que los indoctos pudieran con facilidad creerlo y amarlo. La imitación de Cristo, aquella que siglo y medio antes fuera propuesta por Tomas de Kempis, era tanto más llevadera si tanto más claros estaban los misterios de la fe.

De esta necesidad, en nuestro suelo, se percató de la mística un siglo antes que el arte y en ella precisamente hemos de buscar los porqués estéticos y expresivos de la iconografía religiosa de los siglos XVII y XVIII. No es la nuestra una escuela especialmente antigua en ese campo. Mientras que Italia produce cumbres tales como Santiago de la Vorágine o la beata Ángela de Foligno, y florecen en el norte las personalidades de Santa Brígida, Santa Matilde, Santa Gertrudis, Ludolfo de Sajonia o Tomas de Kempis. España, que como toda Europa, se deja estremecer por aquellas visiones, apenas si produce algo más que la tardía vida de Cristo del padre Eiximenis, que ya mencioné más atrás. La gran eclosión de nuestra mística data de finales del siglo XV, coincidiendo su edad de oro con el periodo que en las artes y las letras también ha merecido el calificativo de áureo. Por entonces, toda Europa vivía más intensamente la religión gracias a las enseñanzas de la *devotio* moderna, que discurriendo sin estorbos, como arroyo por laderas, habían calado muy profundamente en la piedad tarda medieval. En España, a ese aire fresco que renovaba el culto y enseñaba nuevos caminos para aproximarse a la divinidad, se unía el heterogéneo compuesto de nuestras circunstancias históricas. Por un lado, terminaba nuestra cruzada y crecía la intolerancia hacia los vencidos, como lógica consecuencia del ardor cristiano encendido con la victoria. Al mismo tiempo, el Estado se afanaba en promover la unidad religiosa como base de una futura y estable unidad territorial. Por otra parte, la reforma de las Órdenes religiosas mediante observancias y descalcez, y los nuevos modos de concebir la predicación y la catequesis, amparados por los carismas de Cisneros y la Santa Juana, hablaban de una religiosidad nueva, cada vez más asequible y sincera, que hubo de encontrar numerosos obstáculos a su paso.

La consecuencia de este clima, una de ellas al menos, y quizá la más relevante, es el nacimiento de una mística del amor que busca la persona de Jesús en cualquiera de sus aspectos y cree firmemente en la posibilidad de la perfecta unión del hombre con "... *La mística española es en esencia cristológica. El hijo de Dios es su centro, su motivo y su fin. Una ardiente pesquisa, una búsqueda incansable de la unión con...*"<sup>19</sup>. Por eso mismo, es también la mística de la experiencia, porque las maravillas divinas sentidas por cada uno dentro de sí, son camino inequívoco sobre el que cimentar nuevas

<sup>19</sup> Brillando a la cabeza *Los Pastores de Belén*, de Lope de Vega (Lérida, 1611).



indagaciones. La conciencia de que Dios fue hombre, de que estuvo en la tierra y la santificó con su presencia invita además, y esto es lo más maravilloso, a sentirlo y buscarlo en todas partes. Nuestros místicos son los de la cotidianidad, los del convencimiento de que a Dios se llega a través de los actos más sencillos de cada día, y por eso Santa Teresa de Jesús nos habla de pucheros mientras San Juan de la Cruz lo hace de los garbanzos que recoge en el campo.

El tono y los contenidos de aquellos libros explican en buena medida los rasgos esenciales de la iconografía navideña, y religiosa en general, del barroco español. Cuadros y relieves nos remiten constantemente a las enseñanzas de Isabel de Villena, Francisco de Osuna, Juana de la Cruz, San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, fray Luis de Granada o sor María de Ágreda. A ellos se suman comedias y novelas, algunas de los mejores artífices, y un ingente caudal de pliegos populares repletos de canciones y piadosas historietas. En todos ellos, como en el arte, resplandece igual deleite por lo popular, idéntica atención por lo descriptivo y hasta anecdótico, el mismo gusto por lo real, por lo que se puede ver, oler, tocar, por todo lo que, en definitiva, a fuerza de aparecer familiar ante los sentidos, ha adquirido una irrefutable realidad. Porque en eso se puede creer fácilmente, porque allí se encuentran los mejores apoyos para esa fe, tantas veces insegura.

Ante la fuerza arrolladora de aquella literatura, mucho menor había de ser el empuje de los tratados de iconografía que produjeron nuestros ingenios y prensas. Primero fue el de Francisco Pacheco, hijo de un ardor postridentino que le induce a rigideces casi siempre olvidadas por los pintores. Luego será el de fray Juan Interi'n de Ayala, tan correcto como poco sensible al lirismo de las tradiciones cristianas; una aportación erudita y bien ordenada que llegó demasiado tarde y que se romanceó más tarde aún, por lo cuesta creer en su influencia real sobre nuestro arte barroco. Y otro tanto podría decirse del manual de Juan Molano o las imágenes de la historia evangélica del Padre Nadal.

Este es, en pocas líneas, el arsenal de instrumentos de reflexión que estoy empleando en mi estudio. Las propias obras de arte me han conducido a él. La recopilación de las mismas, con ayuda de guías, catálogos y estudios monográficos, ha sido larga y aún no la doy por cerrada. De todas formas, no creo en la posibilidad de hallazgos que alteren sustancialmente la túnica general establecida. Por lo pronto, apenas un puñado de Nacimientos: pocos, pero merecedores de gran estima por su singularidad iconográfica; por lo común se ciñen a la rancia fórmula de la adoración, pero de vez en vez aparece algún ejemplo que rompe esa norma para hacerse eco de raras visiones que, a pesar de todo, siendo obras de enorme valía y en más de una ocasión estudiadas, nos han pasado desapercibidas; tiempo habrá de verlo estudiando a la Roldana o Salzillo.

A distancia abismal por lo que respecta al número, nos encontramos con las representaciones de las dos Teofanías: incontables son las que nos ofrecen la Adoración de los Pastores y más numerosas aún las que muestran

la de los Magos. En una primera fase, por inercia medieval y renaciente, apoyada por Trento, las veremos aparecer de la mano, formando pareja en los retablos más destacables de su tiempo, pensemos si no en el del monasterio de San Jerónimo de Granada; el de San Pedro Mártir de Toledo, repartido hoy entre el Prado y el Balaguer de Villanueva y Geltrú; los extremeños de Guadalupe y la catedral de Plasencia; la gran máquina del colegio de Monforte de Lemos; el tristemente desaparecido de Peñaranda de Bracamonte, joya esencial del barroco castellano; el de la colegiata de Yepes; San Isidoro del Campo, en Santiponce; Villaverde de Medina; Ajo, Viana, Lebrija y tantos otros de singular valía. Junto a ellos, los ciclos narrativos de numerosas sillerías de coro, cederán sus respaldos a la figuración de los temas navideños, con resultados tan felices como los que nos ofrecen sendos sitiales de la catedral de Córdoba y el compostelano monasterio de San Martín Pinario. Las mejores gubias y pinceles se ponen al servicio de estos temas, favorecidos por las necesidades de la nueva religiosidad: Francisco de Moure, fray Sánchez Cotán, Martínez Montañés, Tristán, los Carducho, Gregorio Fernández, José Ribera, Pedro de Orrente, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Luis Fernández de la Vega, Luisa Roldana, Salzillo y tantos otros serán continuos referentes en este estudio. Junto a ellos, otros artífices de segunda fila, a menudo anónimos, cuyas obras sean lo suficientemente representativas o, por el contrario, excepcionales, caso del entrañable retablo montañés de Camijanes.

No quiero extenderme hablando de las obras. Tampoco tiene caso intentarlo en el corto espacio de que dispongo. Expuestas quedan las propuestas que me animan y las armas de que dispongo para sacarlas adelante. Las obras son las que son, las que guarnecen los ajuares y colecciones de nuestras iglesias y museos y muchas otras que, o bien no resistieron con tanta fortuna el curso de la historia, o bien enjoyan hoy colecciones extranjeras. Entre todas ellas he buscado con afán, analizando y comentando sus recursos plásticos y expresivos para entresacar una ajustada selección que permita explicar, si no todo, al menos la mayor parte de tan rico panorama. Espero no habrá de dilatarse mucho la consecución de este propósito. Entonces será tiempo de hablar más por extenso y con mejor autoridad. Vale.



## LA FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL EN LA MURCIA DE LA POSGUERRA: LA OBRA DE JUAN LOPEZ HERNÁNDEZ. (1940-1960)\*

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS  
*Universidad de Murcia*

Juan López Hernández fue jornalero incansable de la luz, recogió todas las gamas de insolación de Murcia en las décadas cuarenta a ochenta.

### Introducción

Juan López perteneció a una generación de fotógrafos que comenzaron a desarrollar su actividad en los difíciles años de la posguerra. En esa época Murcia presentaba un panorama, igual que en el resto de España, influido por la escasez en todos los sentidos y, lógicamente, el mundo fotográfico murciano se resintió de igual manera ante semejante situación y circunstancias<sup>1</sup>. La insuficiencia económica y la carencia de material fotográfico se convirtieron en serios obstáculos para el desarrollo de la fotografía durante esos años. No obstante, estos profesionales siguieron trabajando en el oficio, salvando las dificultades como pudieron, en sus estudios, en la calle o en las ambulancias, aun teniendo en contra la situación del momento<sup>2</sup>.

En la ciudad de Murcia el panorama fotográfico estaba representado por una serie de fotógrafos que seguían trabajando en su gran mayoría la fotografía de estudio, ya que el retrato era uno de los medios que les proporcionaba un mayor sustento económico. En esa época se hallaban en plena actividad artífices como José Antonio Ortega Garzón que tuvo estudio abierto en diferentes lugares de la ciudad<sup>3</sup> o Cristóbal Belda Navarro que, de la misma

---

\* Quiero dar las gracias a la familia López, por la colaboración prestada para la evolución de este proyecto, y al profesor Elías Hernández Albaladejo, por sus consejos para el desarrollo de este texto.

<sup>1</sup> MERCK LUENGO, G.: "Historia de la fotografía Murciana", en *Historia de la fotografía Española 1839-1986, Actas del I Congreso de historia de la fotografía Española*, Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía Española, 1986.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*., José Antonio Ortega Garzón, Orgaz, según ha apuntado Guillermo Merck Luengo, poseyó a lo

forma que el anterior, poseyó diferentes estudios a lo largo de su trayectoria<sup>4</sup>. A estos profesionales se añaden otros nombres que vinieron a suponer para el mundo fotográfico murciano un cierto desarrollo; fueron los fotógrafos de prensa, que se convirtieron en verdadera avanzadilla para la expansión de la fotografía en la ciudad de Murcia<sup>5</sup>. Entre otros, se debe mencionar en este grupo, en los primeros momentos, Juan López Hernández o Miguel Herrero Malast<sup>6</sup>.

Juan López, junto a otros profesionales como Tomás Lorente, ha personificado en Murcia la figura del fotorreportero por excelencia, es decir, la fotografía pública, la noticia o el mundo oficial. Esta vertiente, de alguna forma, incorporaba y recogía el progreso que el fotoperiodismo había ido adquiriendo después de la segunda Guerra Mundial, que poco a poco comenzaba a introducirse en nuestro país. Igualmente estos dos autores se convirtieron en el eslabón entre los fotógrafos anteriores a su generación, que en la gran mayoría de las ocasiones seguían apegados a la figura del retratista, y los nuevos, los cuales, roto ya el binomio fotógrafo profesional retratista, buscaron otros caminos expresivos<sup>7</sup>.

La labor como fotógrafo profesional de Juan López Hernández abarca más de medio siglo, entre la década los años treinta a la de los ochenta del siglo XX. No obstante fue después de la Guerra Civil, cuando su actividad alcanzó un notable desarrollo, extendiéndose su trabajo durante los años posteriores.

Juan López nació en la carretera de El Palmar el 2 de febrero de 1914<sup>8</sup>. Sin antecedentes familiares en el campo de la fotografía, pronto se sintió atraído por este medio de expresión. Al parecer comenzó a dar sus primeros

---

largo de su trayectoria diferentes estudios de fotografía; el primero de ellos se situó en la calle Pascual 13, después en Garnica 3 -por donde pasaría gran parte de la sociedad murciana para ser retratada- y, por último, se instaló en la Gran Vía.

<sup>4</sup> MANZANERA, M.: "Hacia una historia fotográfica de Murcia: Desde sus inicios hasta 1930", en *Murcia, 1902-1936, Una época dorada de las artes, Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Arte Palacio Almuñi, 20 de marzo (30 de abril, 1997)*, Ayuntamiento de Murcia y CajaMurcia, Murcia, 1997, págs. 52-55. Los estudios de Cristóbal Belda estuvieron en primer lugar en Trapería, poco después en la calle Marín Baldo 2, y, finalmente, en el número 12 de la calle Pascual. Aunque realizó fotografía de estudio, por ejemplo el retrato, su labor fue mucho más amplia y diversa, como la de recopilar una impresionante documentación gráfica de carácter histórico y artístico.

<sup>5</sup> BALLESTER, J.: "La fotografía en Murcia (1939-1956)", en *Murcia un tiempo de posguerra 1939-1956*, Murcia, 1998.

<sup>6</sup> Al trabajar como fotorreporteros, tuvieron una mayor actividad, por tener que ilustrar con sus tomas diariamente gran mayoría de los periódicos, con lo cual no estuvieron sometidos como forma de vida, únicamente, a la labor de estudio. Miguel Herrero estuvo en *La Verdad* y después le sustituyó en el mismo diario Tomás Lorente.

<sup>7</sup> Véase: SALINAS, P.: "Aproximación a la Murcia fotográfica", en *Contraportada 6*, Murcia, 1986; y del mismo autor: "Entre las vanguardias históricas y el realismo social. La generación de los años sesenta en Murcia", en *Murcia, 1956-1972, una ciudad hacia el desarrollo*, Murcia, 2000.

<sup>8</sup> MERCK LUENGO, G.: *art.cit.*



pasos en este arte, de forma autodidacta, en el año 1929, contando entonces con quince años de edad, cuando con su máquina de aficionado empezó a realizar sus primera imágenes y asimismo a introducirse en el sugerente mundo de la fotografía.<sup>9</sup> Fue precisamente en la huerta, lugar en el que vivía por entonces, donde comenzó a efectuar sus primeras tomas.

Durante esos años alternaba el ejercicio de aprendizaje fotográfico con el trabajo que realizaba junto a su padre en la tienda de comestibles que poseía en la carretera de El Palmar, en la tienda del tío Gabriel. Hacia 1932 su actividad ya fue más constante, pues con ciertos medios había logrado tener un laboratorio elemental de revelado y positivado, que é mismo había montado en el establecimiento de su padre. Igualmente, abandonó la máquina de aficionado, pasando a utilizar otra de 9 x 12 y negativo de cristal<sup>10</sup>.

Durante 1932 Juan López entró en contacto con el mundo de la prensa, a través de la publicación de una de sus fotografías, que posiblemente debió de ser la primera que publicaba en un medio de comunicación. El rotativo que incluyó en su portada dicha obra fue el diario ABC y la fotografía llevaba por tema el bando de la Huerta<sup>11</sup>. Al parecer fue en este tiempo cuando entró como ayudante en un establecimiento en la ciudad de Murcia, donde se vendía material fotográfico, es decir, en la droguería Ver únicas que estaba situada en el número 21 de la calle de del mismo nombre<sup>12</sup>.

### **Fotorreportero**

Como reportero gráfico Juan López desarrolló una actividad que llegó a abarcar alrededor de cinco décadas, trabajando incansablemente para diferentes medios de comunicación de la provincia de Murcia. En 1933, un año después de la publicación de su primera fotografía, comenzó a trabajar como colaborador en el diario La Verdad de Murcia<sup>13</sup>. Pero no sería hasta dos años más tarde, en 1935, cuando se integró en este mismo medio periodístico de una forma más profesional, realizando un mayor número de contribuciones. La actividad desarrollada en este diario alcanzó hasta el año 1936, al estallar la Guerra Civil, lo que vino a suponer la consiguiente interrupción en su carrera como fotógrafo de prensa. Tras la contienda militar, Juan López volvió al mundo del reportaje gráfico a través de otros medios de comunicación.

<sup>9</sup> MERCK LUENGO, G., "Juan López en cuatro fotos", *La Verdad*, Murcia, 24 de diciembre de 1985.

<sup>10</sup> Datos aportados por la familia López.

<sup>11</sup> ALONSO, S.: "Un fotógrafo premiado", en *Diario Línea*, Murcia, 31 de diciembre de 1967.

<sup>12</sup> Datos aportados por Juan Orenes Gambín. Actualmente la droguería Ver únicas ha desaparecido. El citado establecimiento era propiedad de Ginés Orenes Manzano, pasando después a su hijo Juan Orenes Gambín. Véase también, REVERTE, P.: "El mundo taurino del Maestro Juan López", en *La Verdad*, Murcia, 23 de agosto de 1987.

<sup>13</sup> SOLER, P.: "Maestro López, medio siglo de fotografías", en *La Verdad*, Murcia, 24 de Abril de 1983; GARCÍA, S.: "Sección: Mis personajes, Juan López," en *Más Deportivo*, Madrid, 20 de mayo de 1985; y "Emotivo entierro de Juan López", en *La Verdad*, Murcia, 5 de diciembre de 1985.

El primero de ellos fue el *Diario Línea*, periódico que el 30 de mayo de 1939 hizo su aparición en la ciudad de Murcia<sup>14</sup>. Y fue ese mismo año de 1939, cuando este medio de información consiguió los servicios de Juan López, actividad que se extendió hasta el año 1983, cuando el periódico cerró sus rotativas. A pesar de esta intensa labor en el diario mencionado, Juan López siguió manteniendo su actividad profesional independiente.

En 1943, cuatro años después de entrar a colaborar en el *Diario Línea*, compartió su actividad con otro medio de comunicación de Murcia. Se trata del semanario *Hoja del Lunes*, que vio la luz en febrero de 1943<sup>15</sup>. Como sucedió en el caso anterior, este medio obtuvo los servicios de Juan López como fotógrafo, desde su fundación, con una actividad ininterrumpida hasta 1985, cuando se jubiló.

No obstante, la labor de Juan López no se circunscribió únicamente a estos medios locales, ya que su actividad también se extendió a algunos medios de comunicación de carácter nacional. Así, cubrió noticias como corresponsal en Murcia de informativos, como *El Ruedo*, *Marca*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *Ya*, *Agencia EFE* e, incluso, al parecer también participó a en alguna ocasión en el *NODO*<sup>16</sup>.

### Tienda y laboratorio

El trabajo de Juan López no se circunscribió únicamente al campo de la prensa, sino que abarcó otras vertientes, al compaginar su actividad de fotoreportero con la labor desarrollada en las diferentes tiendas-laboratorios que poseyó. En 1935 Juan, junto con su hermano Gabriel, abrió una tienda de fotografía en Murcia<sup>17</sup>. El establecimiento que llevaba por nombre *Fotos López*, se situó en la calle González Adalid, posiblemente en el número 1, colindante a la *Fonda Negra*. En él se desarrollaron diferentes actividades: desde la venta de material fotográfico, tanto para aficionado como profesional del medio, hasta el procesado del material, para lo que contó con un laboratorio de revelado y positivado. Igualmente esta empresa le sirvió para la recepción de encargos fotográficos. El local mantuvo sus puertas abiertas hasta 1940 en que se trasladaron a otro punto de la ciudad, al instalarse entonces en el número 3 de la calle *Trapería*, en la *Casa de Doña Tengón*. Se trata del conocido establecimiento *Fotos López*, que se mantuvo en activo más de

<sup>14</sup> VALCARCEL, C.: "Líneas", en *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*, Tomo V, Murcia, 1994.

<sup>15</sup> VALCARCEL, C.: "Hoja del Lunes", *Ibidem*.

<sup>16</sup> MELGARES GUERRERO, J. A.: Juan López, *Ibidem*, Tomo V, Murcia, 1994. Véanse también: *Manoleta en Murcia*, Catálogo de la exposición, celebrada en el Museo Ramón Gaya, Murcia, septiembre de 1997; *Luis Miguel Dominguín*, Catálogo de la exposición, celebrada en el Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia (septiembre de 1996) con textos de Miguel Ángel Cámara, Antonio González Barnés, Carlos Abella, Andrés Amorós y José García Martínez, y fotografías de Lucien Clergue, Cano.

<sup>17</sup> Juan sería el encargado de los trabajos fotográficos, mientras que su hermano desempeñaría la tarea comercial.



cuarenta años, hasta 1985, cuando se jubiló<sup>18</sup>. Como sucedió en la primera tienda, la actividad desarrollada en este establecimiento abarcó diferentes campos. En este local, igual que en el caso anterior, se vendía material fotográfico y se recibían numerosos encargos para la realización de reportajes gráficos. E igualmente se desarrollaba la actividad de procesado de material fotográfico, revelado y positivado. Para la realización de estas operaciones el local contaba con un sótano donde se encontraba el laboratorio fotográfico y, encima de éste, el espacio destinado a la venta. Aunque la actividad de este establecimiento se prolongó durante muchos años, el trabajo realizado en este laboratorio se concentró exclusivamente en el blanco y negro, pues nunca se llegó a procesar el color durante el tiempo que estuvo abierto. Los trabajos que realizaba en color eran enviados a Madrid para ser procesados, al parecer a la casa Kodak y a Sarralde, que eran los laboratorios especializados.

Además del local citado, en torno a los años setenta Juan López abrió otro, situado en un entresuelo de la calle Nicolás Ortega, centrado exclusivamente en el trabajo de laboratorio, en el que se procesaba tanto el material en blanco y negro como en color, siendo encargado de este trabajo su hijo político Ángel Martínez Requié. Este establecimiento vino a completar la actividad que se desarrollaba en el laboratorio de la calle Trapería.

La jubilación de Juan López en 1985 no supuso el abandono de la actividad fotográfica. En ese mismo año, después de traspasar la tienda de Trapería, Juan López y su yerno Ángel Martínez Requié abrieron las puertas de un nuevo establecimiento, esta vez situado en la Plaza de los Apóstoles, número 18, llevando por nombre Fotos Ángel. Allí colaboró Juan López hasta su muerte que se produjo ese mismo año de 1985. El establecimiento, al igual que los anteriores, abarca desde la venta de material hasta su procesado<sup>19</sup>.

### **Recursos técnicos y humanos**

Durante sus más de cincuenta años en el mundo de la fotografía Juan López para su larga trayectoria profesional y variada e intensa actividad contó no solamente con un buen material técnico sino también con un buen equipo de colaboradores. Entre los años 1933 y 1936, en los que trabajó para el periódico *La Verdad*, Juan López contó con una cámara, posiblemente, de 9 x 12, doble fuelle y placas de cristal, con la que después llegaría a tirar placas de 9 x 12 de película rígida. Para procesar tuvo en los primeros años un laboratorio elemental que había montado en la huerta, allí por el año 1932 y, a partir de 1935, con el laboratorio profesional que instaló en la tienda de la calle González Adalid. Sería después de la Guerra Civil, al reactivarse su carrera

---

<sup>18</sup> MERCK LUENGO, G.: "Juan López en cuatro fotos", *art. cit.*; GARCIA MULERO, J., "Glosas sobre la vida de Juan López, anécdotas de una vida profesional", en *Más deportivo*, 9 de diciembre de 1985. Datos aportados por Tomas Alarcón.

<sup>19</sup> En la actualidad siguen trabajando en Fotos Ángel, Ángel Martínez Requié y su hijo Juan Francisco.

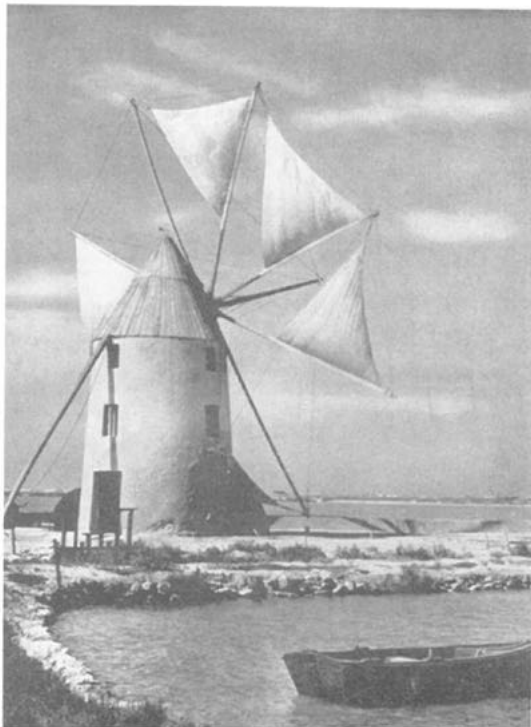


en diferentes medios informativos, como el *Diario Línea* y el semanario *Hoja del Lunes*, con una labor profesional de mayor campo de acción, además de los encargos en su nueva tienda de Trapería, cuando su labor se hizo más intensa. Esta situación mucho más favorable, que le acompañó desde aquellos momentos, propició por un lado que sus medios materiales, tanto de calle como de laboratorio, se ampliaran en todos sus aspectos y que igualmente se renovaran con el transcurso de los años; y, por otro, que esa gran actividad en tantos campos trajera consigo la ayuda de una serie de colaboradores.

A partir de entonces utilizó diferentes tipos de cámaras y, también, diversos modelos de ampliadoras y máquinas de laboratorio. Fue asimismo la esta época en que Juan López comenzó a utilizar el paso universal así como otros formatos para sus fotografías. Hacia el año 1940 Juan López contó ya, para su trabajo como reportero gráfico, con una cámara de paso universal, una Contax de objetivos intercambiables, aunque al principio solo tuviera uno de 50 mm. Poco a poco, conforme se iba extendiendo su labor, el equipo se fue ampliando; a la Contax inicial se fueron uniendo cámaras como una Leica, también de paso universal, destinada al trabajo de reportaje. También en esos momentos, adquirió para la fotografía comercial otras cámaras de formato medio de la marca Rolleiflex; la primera de ellas era de carrete de 4 x 6<sup>5</sup> y negativo de 4 x 4, que utilizó desde mediados de esa década, la segunda era de carrete de 120 y negativo 6 x 6, realizando trabajos con ésta, posiblemente, desde el año 1946. En los años cincuenta siguió ampliando su equipo fotográfico, y consiguió otras máquinas de formato medio. En este caso fueron una Plaubell, de objetivos intercambiables, carrete de 120 y negativo de 6 x 9; y una Linhof, de objetivos intercambiables, carrete de 120 y negativo de 6 x 7, que utilizó para los reportajes industriales. También en esa década de los cincuenta renovó algunas cámaras de paso universal, pues adquirió una Kodak Retina y, después, amplió la Contax, contando con nuevos objetivos, como un gran angular de 35 mm., 50 mm. y un teleobjetivo de 105 mm.

Todo este equipo logrado en esas dos décadas fue utilizado, tanto por Juan López como por sus colaboradores. De igual forma una parte de ese material lo mantuvo en activo hasta bien entrado los años setenta, en que volvió a modificar sus instrumentos de trabajo con la adquisición de varias cámaras de paso universal, unas reflex de la marca Konica y, poco tiempo, después una Nikon, que las utilizó hasta su jubilación.

De la misma forma que Juan López contó con un buen equipo para la toma de fotografías, también tuvo un buen laboratorio, que con el paso del tiempo y conforme iba desarrollando su labor, se fue modernizando y ampliando. Precisamente, en 1940 trasladó la tienda laboratorio de la calle González Adalid, a la calle Trapería. Desde este primer momento existieron en el laboratorio diferentes máquinas para el trabajo profesional, entre ellas dos ampliadoras; la primera de ellas cubría desde el paso universal al 6 x 9 y, la segunda, desde el paso universal al 9 x 12. También desde el principio tuvo dos prensas para tirar por contacto y una esmaltadora.<sup>20</sup> Incluso, llegó a tener una ampliadora de fabricación artesanal que admitía placas hasta de 18 x 24,



1. Fotografía de Juan López.

que fue modernizada unos años después por "ANACA"<sup>21</sup>. También adquirió por esos años una ampliadora semiautomática AGFA, que cubría el paso universal y presentaba una mayor luminosidad, lo que propiciaba una mayor rapidez. Ya casi en los sesenta consiguió otra ampliadora de la casa Durst, con torre de dos objetivos y enfoque automático, que cubría desde el paso universal al 6 x 9. Gran parte de todo este equipo material obtenido con el transcurso de los años permaneció en uso hasta el cierre del laboratorio. Era un con-

junto de piezas capacitado para el trabajo en blanco y negro exclusivamente. Sería ya más recientemente, cuando Juan López contó con los medios adecuados para el procesado de material fotográfico en color, labor que llevó a cabo en el laboratorio que abrió en la calle Nicolás Ortega, donde utilizó una ampliadora que permitía esta actividad y cubría desde el paso universal al 6 x 9. Al mismo tiempo en ese taller se siguió trabajando el blanco y negro, aunque se realizaba de forma automática con una maquina procesadora, posiblemente de la casa Mullerson, que cubría negativos desde el paso universal al 6 x 9, tirando positivos desde el 7 x 10 al 9 x 13. Todo este equipo estuvo en activo hasta el cierre de este local en los años ochenta.

Además de los aparatos e instrumentos apuntados, Juan López tuvo un buen equipo de colaboradores, que entraron como aprendices en su estableci-

<sup>20</sup> Datos aportados por Tomas Alarcón Liza y Enrique Gomillas Cantos. Con relación a la esmaltadora tuvo en primer lugar una de bombo de funcionamiento continuo y tiempo después poseería otras de plancha. La labor de estas maquinas era la de secar y dar brillo a las fotografías.

<sup>21</sup> ANACA era una fábrica murciana, situada en la calle Ramón y Cajal, numero 20 de Espinardo, (Murcia), propiedad de Ángel Navarro, la cual se dedicaba a la fabricación de aparatos para fotografía y artes gráficas.

## 2. Fotografía de Juan López.

miento siendo aún muy jóvenes. Pasado el tiempo de conocimiento del oficio, en su gran mayoría trabajaron junto al maestro, tanto en el laboratorio como haciendo reportajes. Uno de ellos, Nicolás Leal Rodríguez, estuvo junto a él desde la apertura del taller en 1940 hasta 1961, en una actividad que duró más de veinte años<sup>22</sup>. También de los primeros años hay que citar a Enrique Gomicias Cantos y sus hermanos Pepe y Ángel. Enrique entró en este local, posiblemente, entre el año 1940 y 1941, desarrollando su actividad hasta el



año 1956 en que marchó al extranjero para formarse en la fotografía en color, y a su vuelta en 1958 se estableció en Murcia con un local propio todavía en activo.

Otro de los colaboradores de Juan López, que estuvo trabajando con él hasta finales de los cincuenta, fue Juan Moreno Belda, que también montó su propio estudio después. En el año 1947 se incorporó como aprendiz Tomas Alarcón Liza, desarrollando su actividad hasta 1964, fecha a partir de la cual ejerció como profesional independiente, aunque años después abrió una instalación fotográfica. Después el grupo fue aumentando con nombres, como el de Manuel Cúrcoles Rodríguez, que posiblemente entró hacia 1954 y estuvo activo en este laboratorio hasta finales de los sesenta, para seguir ejerciendo posteriormente la misma profesión. En 1956 ingresó Ángel Martínez Requiel, que años más tarde se casó con la hija de Juan, permaneciendo en su establecimiento hasta el cierre en 1985 y manteniendo en la actualidad el mismo trabajo profesional.

---

<sup>22</sup> Nicolás Leal Rodríguez, tras dejar el trabajo fotográfico con López, abandonó el mundo profesional de la fotografía dedicándose a la venta de productos farmacéuticos, profesión que venía compaginando con la fotografía desde tiempo atrás.



3. Fotografía de Juan López.

Finalmente se incorporó en 1959 Francisco Carrión Cerezuela hasta 1981 en que pasó a convertirse en fotógrafo independiente. De todos los datos comentados se concluye que el laboratorio de Juan López fue un auténtico lugar de aprendizaje para un nutrido grupo de profesionales de la fotografía, que aprendieron con aquél las técnicas y práctica de un oficio, lo que les permitió poder montar después su propio taller y realizar una plena actividad en el campo de este medio de expresión gráfica<sup>23</sup>.

### Obra

A lo largo de su carrera profesional Juan López compaginó diferentes actividades, como ya se ha comentado, desde la fotografía de prensa hasta la vertiente comercial, llegando hasta a la fotografía artística. Su obra muestra al gran profesional que dominó el oficio en todas sus facetas. Y, aunque trabajó en aspectos tan diversos, no cabe duda que puede considerarse que fue la fotografía de prensa su gran campo de acción.

Lo que no es posible soslayar es que Juan López cubrió con su actividad una gran etapa para la historia de la fotografía de Murcia. Tras de sí, ha dejado un legado que resulta de gran importancia para la fotohistoria regional y, prueba de ello, es el archivo que fue constituyendo con su labor diaria, a lo largo de más de cinco décadas. Esta es la razón por la cual el 21 de diciembre de 1994 la comisión de Gobierno del Excmo. Ayuntamiento de Murcia solicitó un informe sobre los fondos fotográficos de Juan López, encargo que fue comunicado el día 10 de enero de 1995, siendo encomendado al profesor Cristóbal Belda Navarro. Una vez concluido el informe el 15 de marzo de

<sup>23</sup> Datos aportados por Enrique Gomicias Cantos.

## 4. Fotografía de Juan López.

1995, fue examinado por la mencionada comisión de gobierno del Ayuntamiento de Murcia y, consecuencia de estas gestiones, en el mes de mayo de ese mismo año el Ayuntamiento de Murcia adquirió los fondos fotográficos de Juan López que fueron depositados en el Archivo Municipal de Murcia<sup>24</sup>.

La colección adquirida por el Ayuntamiento contiene los negativos realizados por Juan López entre los años 1939-40 y 1985. La

mayor parte de ellos corresponde a su actividad como fotógrafo de prensa en los desaparecidos diario *Línea* y semanario *Hoja del Lunes*. Se conserva también un buen número de negativos, de encargos privados, que fueron parte de la labor que ejerció como fotógrafo profesional en los talleres de Trapería y Nicolás Ortega. Así es posible contabilizar un número aproximado en torno a los 200.000 negativos, distribuidos de forma irregular en negativos de celuloide de 35 mm, 6 x 6, 6 x 9 y 9 x 12 y placas de cristal, siendo la gran mayoría de los negativos en blanco y negro, salvo algunas excepciones en color<sup>25</sup>.



<sup>24</sup> BELDA NAVARRO, C.: *Informe sobre la adquisición del archivo fotográfico de Juan López*, Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, Archivo Municipal de Murcia, Murcia 1995.

<sup>25</sup> Aunque este material cubre más de cuatro décadas, desde 1939-40 al 1985, se debe apuntar, que existen algunas lagunas de determinados periodos, debido al deterioro sufrido por dicho archivo como consecuencia de una inundación sufrida en el laboratorio de la calle Trapería, lugar donde estuvo el archivo de López durante largo tiempo.

<sup>26</sup> Esto era un fenómeno habitual en provincias. Juan López, como el resto de profesionales dedicados al campo de la prensa gráfica en provincias, no se especializaba en un solo campo, como por ejemplo Madrid, sino que tenían que estar preparados para cubrir todo tipo de noticias, dominar todas las actividades y aprender las diferentes materias, tales como deportes, cultura, sociedad, sucesos, etc.



## **Temática**

En cuanto a la temática presentada en sus fotografías, encontramos en ellas aspectos de diferente índole que corresponden a las diversas actividades que desarrolló. Su fotografía de prensa, exhibe unos argumentos muy variados, ya que Juan López cubrió todo tipo de noticias<sup>26</sup>.

Así la fiesta en todas sus vertientes, desde la religiosa a la profana, por ejemplo, la romería de la Fuensanta, las procesiones de semana santa, el entierro de la sardina, el bando de la huerta, la feria de septiembre, la desaparecida batalla de las flores o el coso blanco. Igualmente, sus fotografías son testimonio de la vida oficial tanto durante la época de la dictadura franquista, como de la transición democrática, y eso se reflejó en el retrato de las autoridades que pasaron por la ciudad, o de las autoridades locales y provinciales, las visitas protocolarias, los mítines, las proclamas, las inauguraciones, los acontecimientos posteriores a la muerte de Franco y sus líderes, los partidos políticos y sus reivindicaciones o la proclamación de la Constitución de 1978. También recogió con su cámara los actos culturales, exhibiendo como tema en este caso el retrato de los artistas, poetas, pintores, escultores, actores, músicos etc., que pasaron por el objetivo de López e igualmente el acto, la exposición, la presentación del libro, el concierto, la entrega del galardón o la noche teatral.

El mundo taurino, donde Juan López captó a todas las figuras que pasaron por la plaza de toros de Murcia, así como el paseillo, la faena o las diferentes suertes de la fiesta. En el deporte encontramos temas como los partidos de fútbol del Real Murcia y sus jugadores, acontecimientos como la vuelta a España de ciclismo y todo tipo de hechos deportivos realizados en Murcia. De la misma forma, captó aquellos sucesos que fueran noticia: temas como las inundaciones, edificios de la ciudad, vistas de sus calles y monumentos o la sociedad murciana en todos sus aspectos fueron plasmados en su trabajo como reportero gráfico. Todo este abanico de motivo nos muestra a Juan López como un gran documentalista, lo que se convierte en uno de los grandes valores de su fotografía.

En cuanto a la fotografía artística, abarcó el retrato, el paisaje, los monumentos o las costumbres de esta tierra. En el paisaje aparece tanto la huerta como el mar, sin olvidar el paisaje urbano como son las calles de Murcia y otras localidades de la región. En la fotografía de monumentos, se encuentra desde lo religioso a lo profano, como la catedral de Murcia, las torres de la región, sus diferentes iglesias así como edificios de otra índole, como castillos, etc. En el apartado de las costumbres los protagonistas son los tipos, las fiestas, las tradiciones, los mismos objetos, etc. Por su parte, estos temas también se encuentran vinculados con el aspecto documental que presentan sus fotografías. Como ejemplo de esta actividad desarrollada por Juan López, pueden servirnos las fotografías que realizó para diferentes publicaciones destacando entre ellas, la muestra f que exhibe el libro Murcia, pueblos y

paisajes, donde encontramos valores tanto documental, como artístico e, incluso, etnográfico<sup>27</sup>.

En la fotografía comercial, las diversas características vienen demandadas por el cliente. Así, temas como retratos, actos sociales de sus conciudadanos como son las bodas, los bautizos o las comuniones. Igualmente el encargo fotográfico abarcó temas tan diversos como la fotografía de edificios, industrias, maquinaria, vistas de la ciudad, etc.

### **Características formales**

Para Juan López la profesión y el arte caminaban por un mismo sendero. Las obras de López muestran a un profesional que conocía su oficio en todos sus aspectos, siempre atento a la perfección de la fotografía, cuidándola hasta el resultado final. Sus obras gozan siempre de una buena calidad, independientemente del tema que tratara. Para el resultado de estas Juan López utilizó todos los medios técnicos a su alcance como son difusores, filtros, la utilización de materiales de buena calidad para la realización de la fotografía cuidando desde el papel o los rollos de película, hasta el adecuado tratamiento del revelado. De igual forma se preocupó de la utilización de un buen equipo fotográfico en todos los sentidos tanto técnico como humano.

En su fotografía de prensa encontramos la instantánea, la captación de la noticia, de lo fugaz, donde la rapidez de imprimación de los temas es algo fundamental. Sin embargo, Juan López siempre favorecía a sus fotografías dándoles un cierto carácter artístico, aun siendo éstas realizadas la mayoría de las veces con rapidez y en condiciones adversas. En sus fotografías se observa siempre el mejor encuadre, lo que sucede tanto en las de prensa como en la artística y comercial. Este aspecto es fundamental en los trabajos de Juan López, porque siempre se sintió preocupado por el ángulo que diera mayores posibilidades expresivas y comunicativas a sus fotografías. Sus imágenes muestran al documentalista, son representaciones muy directas que conectan directamente con el contemplador, gozando siempre de claridad expositiva en el tema tratado. Encontramos de igual forma al conocedor de los medios que sabía dar a sus obras el mayor aprovechamiento de la luz, en todas sus condiciones, sabiendo elegir el momento oportuno para los mejores resultados. Gustaba que en sus fotografías se viera todo bien enfocado y que tanto en las luces como en las sombras fuese todo de una gran distinción. De ahí la claridad y vertiente comunicativa de sus obras, donde el dominio de la luz hace claro el concepto y la imagen. También jugó con el contraste lumínico que captó, por ejemplo, para sus diferentes paisajes así como para las fachadas de los edificios dándole entidad a la masa arquitectónica. De igual forma, al manejar todos los pasos fotográficos, eso llevó a su fotografía a ser reflejo del propio artista, de su conocimiento del laboratorio, así como del control de toda la técnica fotográfica que los años dan al artífice.

---

<sup>27</sup> HOYOS, A. de: *Murcia, pueblos y paisajes*, Murcia, 1957.



## PINTURA TARDOGÓTICA EN LLEIDA Y SU ÁREA DE INFLUENCIA: PERE GARCÍA DE BENAVARRI, PERE ESPALLARGUES Y EL MAESTRO DE VIELHA\*.

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ  
*Universitat de Lleida*

La presente comunicación se inscribe en el marco de nuestra tesis de doctorado, dedicada al estudio de tres de las personalidades artísticas que componen el núcleo principal de la pintura tardogótica en la zona de Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarrí, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha<sup>1</sup>. ¿A que nos referimos al hablar de esa “área de influencia”? Concretamente, estamos haciendo alusión a una serie de territorios que a finales del siglo XV presentaban unas coordenadas pictóricas que suponemos afines a las de la capital leridana. La zona comprende diversas regiones del Prepirineo y el Pirineo, así como lo que actualmente denominamos *Franja-comarcas*, como la *Ribagorça* (Lleida-Huesca) o la *Llitera* (Huesca), situadas, en parte, bajo administración aragonesa, pero históricamente de influjo cultural catalán<sup>2</sup>. En relación con los artistas, las coordenadas a las que aludimos vienen dadas por una serie de pintores, muchos de ellos con nombres y apellidos, algunos todavía anónimos, otros poco conocidos, pero siempre bajo unos denominadores comunes que se enmarcan dentro de aquello que la historiografía tradicional calificó como “difusión de la manera de hacer de Jaume Huguet”.

---

\* El presente trabajo se inscribe en el marco de una beca predoctoral concedida por la Universitat de Lleida. Igualmente nuestro estudio de se ha beneficiado del proyecto “Producción artística y consumo en el mundo urbano catalán en época gótica dentro del contexto europeo” (BHA2000-1037), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

<sup>1</sup> Nuestra tarea se centra en estos tres pintores, aunque se pretenden abordar otros artífices que se mostraron activos en la misma zona contemporáneamente.

<sup>2</sup> En materia de pintura, en estas regiones a parte de la influencia catalana, también jugaron un importante papel los talleres oscenses y zaragozanos, pues documentamos en la zona atestiguan la presencia de artistas que anteriormente habían desarrollado su actividad en dichas capitales.

## Lleida y la pintura tardogótica

Centrándonos en el caso concreto de Lleida, nos hallamos ante un ámbito aún por explorar con profundidad. Puede hablarse, incluso, de un olvido por parte de investigadores y especialistas. Seguramente, la explicación que podemos dar a este olvido se encuentra estrechamente ligada al hecho de que no se haya conservado un conjunto suficientemente representativo de obras producidas en aquel momento, especialmente para Lleida ciudad. Bien poco es lo que ha llegado hasta nuestros días de lo pintado durante la segunda mitad del siglo XV para los diferentes altares o capillas de las iglesias de la capital leridana: ni las obras importantes, ni tan solo las de menor valía.

Paralelamente, cabe señalar que son pocos los datos que conocemos acerca de la configuración interna de los talleres pictóricos leridanos durante la segunda mitad del siglo XV, especialmente de aquellos que debieron dedicarse de una manera intensa a la producción de retablos, pues la documentación notarial ha desaparecido casi en su totalidad. Tan solo, gracias a la documentación generada por un edificio como la *Seu Vella*, la antigua Catedral, poseemos datos vinculados a pintores que, considerados en la mayoría de ocasiones como de segunda fila, se dedicaron a tareas menores como la confección y reparación de entremeses para festividades como el *Corpus Christi*, el policromado de esculturas o la decoración de banderas, entre otras labores. Un edificio de la envergadura y vitalidad de la *Seu Vella* generaba una actividad artística constante, con momentos más o menos álgidos. No obstante, la segunda mitad del siglo XV, no fue un período especialmente prolífico en la producción de retablos destinados a los diferentes altares de la catedral, entre otras causas, porque las obras de mayor relieve ya se habían llevado a cabo<sup>3</sup>. Se tienen referencias de un retablo de reducidas dimensiones que Pànfil Saüch (doc. 1496-1515) ejecutó en fechas ya tardías, concretamente en 1512, y que se emplazó sobre la pila de agua bendita de la Puerta de los Apóstoles de la antigua catedral<sup>4</sup>. No será ésta la única noticia donde el pintor nos aparece vinculado a la ejecución de retablos. A pesar que la pérdida de la documentación notarial leridana del período y la falta de atribución de obra nos impiden llegar a un conocimiento global de su figura, tenemos constancia de la visura que efectuó en 1503 en relación con el retablo mayor de la colegia-

<sup>3</sup> BERLABÉ, Carmen: "Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella", en YARZA, Joaquín y FITÉ, Francesc (eds.): *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, págs. 427-472.

<sup>4</sup> ALONSO GARCÍA, Gabriel: *Los maestros de "La Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lleida, Gráficas Larrosa, 1976, págs. 196 y 204; cfr. PUIG, Isidro: "Documentos de pintores y pinturas del siglo XVI en la Seu Vella de Lleida", en COMPANY, Ximo y PUIG, Isidro (eds.): *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lleida, Associació "Amics de la Seu Vella", 1998, pág. 262, doc. 23. Las fechas que delimitan el período de actividad de dicho pintor se han establecido en función de novedades documentales aparecidas recientemente aún inéditas.

ta de Tamarite de Litera (Huesca)<sup>5</sup>, ejecutado por los Jiménez, así como de la realización de unas puertas de un retablo de la *Seu Vella* en 1509<sup>6</sup>. A la vista de los datos, por tanto, cabría ver en él a uno de los pintores destacados en la Lleida del momento, principalmente por el hecho que se le encargue la visura de una obra llevada a cabo por pintores de reconocido prestigio en Zaragoza.

Evidentemente, la *Seu Vella* no debió ser el único edificio susceptible de ser ornado con retablos pintados durante el lapso cronológico que pretendemos abarcar. Es necesario valorar en su justa medida el hecho que conflictos bélicos como la guerra civil catalana, en tiempos de Joan II (1462-1472), afectaron a la producción artística a diferentes escalas, en un primer momento negativamente, ya que los artesanos y artífices de lo artístico, dejaron de recibir encargos y vieron disminuida su productividad, aunque posteriormente, hubo de producirse la reactivación de su trabajo en el contexto de los procesos de reconstrucción intrínsecos a cualquier período de posguerra, incluyendo el restablecimiento de los ajueres artísticos de conventos e iglesias, donde destacaban sobremedida los retablos. El trabajo de Pere García en el convento de los dominicos de Lleida puede tomarse como ejemplo de la situación que aquí pretendemos ilustrar, dado que en 1473 aparece en el cenobio firmando en una época como testigo junto al carpintero Simó Meyà, lo que ha llevado a suponer que ambos estuvieran trabajando en un nuevo retablo, pues el convento se hallaba inmerso en un proceso de restauración como consecuencia del incendio que había sufrido en 1464 a raíz de la guerra<sup>7</sup>. Desconocemos si algo parecido podría deducirse para el monasterio de Santa Quiteria, en la misma capital. Sabemos que en 1484 se erigió una nueva capilla con su respectivo retablo, siguiendo un encargo de la abadesa Orozco, que ordenó que se incluyera en la parte alta del retablo el emblema de la ciudad<sup>8</sup>.

Muy pocas obras han pervivido hasta nuestros días de las ejecutadas para Lleida ciudad durante la segunda mitad del siglo XV o los primeros años

<sup>5</sup> MERIGÓ, José: "El retablo de Tamarite", en *Boletín de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza* n° 1, Zaragoza, 1934, pág. 36.

<sup>6</sup> Archivo Capítular de Lleida, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1509, orn. Gaspar Garoça, fol. 219v. Debemos la noticia a la amabilidad del Dr. Francesc Fité. Por otro lado, quizás podamos identificar al pintor con el "Pàmfil Saurís" que aparece como habitante del barrio leridano de la Magdalena en 1497 (IGLÉSIES, Josep: *El Fogatge de 1497: estudi i transcripció*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1991, pág. 165).

<sup>7</sup> FITÉ, Francesc: "Estada a Lleida de Pere Garcia de Benavarri", en *Occidens* n° 1, Lleida, 1985, pág. 99.

<sup>8</sup> PRIM TARRAGÓ, Agustí: *Cosas viejas de Lérida*, Lérida, Tipografía de la Casa Provincial de Misericordia, 1893, pág. 179; BORRAS PERELLÓ, Luis: *Efemérides religiosas del Obispado de Lérida*, Lleida, (s.e.), 1911, pág. 86; ARAGÓ CABAÑAS, A.: "El monasterio de San Hilario y la devoción medieval a Santa Quiteria", en *Ilerda* n° XI, Lleida, 1953, págs. 69-86; MUT REMOLA, Enrique: *La vida económica en Lérida de 1150 a 1500*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1956, pág. 67 y LLADONOSA, Josep: "El monestir de monges de Sant Hilari", en *Miscellanea Populetana*, Poblet, 1966, pág. 78.

de la siguiente centuria. Dejando de lado varios ejemplos que la tradición vinculaba a la *Seu Vella*, aunque nada de ello no se ha podido probar fehacientemente<sup>9</sup>, cabe destacar el retablo de la *Paeria* de Jaume Ferrer II (ca. 1455)<sup>10</sup>. Asimismo, el *Museu de Lleida Diocesà i Comarcal* custodia un *Eccehomo* que se supone procedente del Convento de los Agustinos de la ciudad<sup>11</sup>. Relacionado directamente con nuestro tema de investigación, sería necesario aludir al retablo que Pere García de Benavarrí realizó para la iglesia de *Sant Joan del Mercat*, posiblemente durante la década de los setenta del siglo XV, diseminado actualmente entre varios museos nacionales e internacionales y diversas colecciones privadas<sup>12</sup>. Finalmente, podría traerse a colación un retablo conservado en una colección privada barcelonesa, pues presenta el emblema heráldico de la ciudad en el guardapolvo<sup>13</sup>. De otros trabajos tenemos conocimiento a través de fotografías realizadas con anterioridad a la Guerra Civil, como el retablo que hasta 1936 se conservó en la iglesia de *Sant Llorenç* de Lleida, promovido posiblemente por el jurista Antoni Riquer<sup>14</sup>.

A la problemática relacionada con la desaparición de las obras, hemos de añadir la ya citada pérdida de la mayor parte de la documentación notarial del período, cosa que de nuevo nos impide aproximarnos a la realidad artística de iglesias, conventos y capillas particulares, por lo que bien poco sabemos de los retablos que las ornaron. Dificultades todas ellas que impiden que podamos afrontar el estudio de las realizaciones desde el punto de vista de su producción material, o lo que es lo mismo, quienes fueron los artistas que trabajaron en Lleida en aquellos años. Igualmente surgen las dificultades si pretendiésemos efectuar análisis desde el punto de vista de la

<sup>9</sup> La antigua catedral leridana se convirtió en cuartel militar a principios del siglo XVIII, lo que supuso una diáspora de las obras que en ella se encontraban por diferentes parroquias de la diócesis. En determinados casos, ha resultado imposible corroborar si verdaderamente aquellas obras que aún conservamos y que se suponen originarias de la *Seu Vella*, encuentran en la antigua catedral dicha procedencia. Sobre el tema véase: MACIÀ, Montserrat y RIBES, Josep Lluís: "La Seu Vella o la dispersió del patrimoni", en *Lambard* n° VIII, Barcelona, 1995, págs. 41-56 y BERLABÉ, Carmen: "Seu Vella, patrimoni artístic, dispersió, museus. La memòria d'un monument", en *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura* n° 2, Lleida, 2000, págs. 327-343.

<sup>10</sup> YARZA, Joaquín: "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Lunwerg Editores, Departament de Cultura, 1992, págs. 322-323.

<sup>11</sup> Se ha fechado a mediados del siglo XV. Véase: COMPANY, Ximo y PALAU, Montserrat: "Eccehomo", en COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro y TARRAGONA, Jesús (eds.): *Exposició Pulchra. Museu Diocesà de Lleida*, Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pág. 100, cat. 142.

<sup>12</sup> GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986, pág. 187, cat. 541, figs. 88 y 926-933.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, pág. 194, cat. 616, fig. 1052.

<sup>14</sup> POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. VII, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1938, págs. 539-543, fig. 199; GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 153, cat. 453, fig. 756.



promoción artística, es decir, saber quienes fueron aquellos que costearon los retablos, cual era su condición social y que intenciones perseguían con sus encargos. Así pues, a la hora de trazar el marco general, la pérdida de retablos y documentación convierte el panorama en una especie de obstáculo historiográfico difícil de salvar con éxito, no exento de peligros cuando se intentan formular hipótesis conclusivas.

### **El entorno de la capital**

Ante tan desagradecido panorama, la única opción que nos queda es intentar profundizar en aquellos aspectos que, a priori, parecen más sugerentes y de calado más seguro, relacionados con aquellas obras que sí han pervivido hasta nuestros días. En la mayoría de casos, desgraciadamente, estas no se encuentran relacionadas con la producción pictórica llevada a cabo en Lleida ciudad, sino con zonas como la *Noguera* (Lleida) o el *Pallars* (Lleida) u otras regiones del ámbito pirenaico y prepirenaico, un espacio en el que cabe incluir aquellos retablos procedentes de territorios situados entre los ríos Cinca y *Noguera Ribagorçana*, como la *Ribagorça* (Lleida-Huesca) o la *Llitera* (Huesca). Estamos ante obras secundarias, producidas fuera de los núcleos principales donde residían las clases acomodadas, aquellas que podían sufragar encargos ambiciosos. Paradójicamente, tampoco ha llegado hasta nuestros días la documentación notarial producida en dichas zonas. A pesar de todo ello, estas obras, dejando de lado el carácter secundario que las singulariza, merecen ser objeto de un estudio detallado. Fueron producto de talleres locales, algunos de los cuales trabajaron con bastante éxito, pues el volumen de realizaciones que hemos conservado nos hace pensar en una actividad suficientemente desarrollada. El caso de Pere García de Benavarri y su círculo más inmediato viene a corroborar lo que acabamos de decir.

Hoy por hoy, las dificultades aducidas, junto a la ausencia de estudios monográficos dedicados a la pintura que se produjo en estas regiones “periféricas”, suponen *handicaps* casi insuperables a la hora de plantear estudios de síntesis. Por ahora es plausible pensar que en dichas zonas no existieron talleres autóctonos de pintura sobre tabla, y que los retablos conocidos o conservados se debieron a la actividad de maestros que, en un momento dado, se establecieron allí y trabajaron con éxito. Ello nos lleva a afirmar que las características de la pintura que se produjo en regiones como la *Vall d’Aran*, el *Pallars* o, en algún caso, en el *Solsonès* (Lleida)<sup>15</sup>, se sitúan bajo el influjo de aquellos pintores que habían desarrollado igualmente su actividad en regiones más meridionales, siendo precisamente en esos ámbitos pirenaicos donde tuvieron un papel esencial los seguidores de Pere García de Benavarri, entre ellos Pere Espallargues y el denominado Maestro de Vielha.

---

<sup>15</sup> En ésta última comarca la influencia de pintores barceloneses es más patente.

Debe comentarse, por otra parte, que la producción de García y su entorno se enmarcan en el proceso de difusión de la pintura de influencia nórdica en las actuales provincias de Lleida y Huesca. En ésta última jugaron un importante papel pintores como los Abadía, Miguel Jiménez, Martín Bernat o Martín de Soria, mientras que en el caso de Lleida, fue el trabajo de Pere García y sus seguidores el eje vertebrador de dicha difusión, haciéndose eco, quizás, en toda una serie de pintores. Entre ellos, hemos de mencionar en primer lugar al denominado Maestro de Son, autor de la predela y de las puertas del retablo que Pere Espallargues efectuó para la parroquia de Son del Pi (*Pallars*, Lleida)<sup>16</sup>.

Algo parecido podemos decir de un retablo al que hemos hecho alusión anteriormente, el de la iglesia de *Sant Llorenç* de Lleida, o igualmente para el que, también hasta la Guerra Civil, se conservó en el Santuario de *Nostra Senyora de Cèrvoles* (*Noguera*, Lleida)<sup>17</sup>. En idéntica situación se halla al denominado Maestro de Cervera, identificado por algunos con el pintor Pere Girard<sup>18</sup> e, igualmente, sería el caso del antiguo retablo mayor de la iglesia de *Sant Climent de Taüll* (*Alta Ribagorça*, Lleida), del que se conservan cuatro tablas en el *Museu Diocesà d'Urgell*<sup>19</sup>. Y otro tanto podría afirmarse para Francesc Solives, pintor documentado en la zona de Lleida entre 1480-1481, cuyas composiciones recuerdan descaradamente a las utilizadas por García y su entorno. Ello se aprecia especialmente en retablos como el de *Sant Llorenç de Morunys* (*Solsonès*, Lleida) o el del santuario de la Bovera (*Urgell*, Lleida)<sup>20</sup>. Finalmente, podríamos hacer alusión al retablo de *Santa Maria d'Ivorra*, actualmente en el *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Sobre este maestro véase GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 194, cat. 629 y 630. De su mano apareció en 1998 una tabla en comercio, con un tema hagiográfico de enigmática identificación, en la *Lennox Gallery Ltd.* de Londres. Agradecemos a Carmen Berlabé que nos pusiera en conocimiento de la misma.

<sup>17</sup> GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 194, cat. 617.

<sup>18</sup> Sobre dicho maestro véase nuestro trabajo VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "El retaule de la Mare de Déu del Lliri de Vilanova de Bellpuig", en *Quaderns de "El Pregoner d'Urgell"* n° 15, Bellpuig (Lleida), 2002, págs. 63-88.

<sup>19</sup> BERGÉS, Carme: "Taula de Sant Pere de Taüll", en *Hàgios. La iconografia dels sants ribagorçans. Catàleg*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs-Parròquia del Pont de Suert, 2000, págs. 58-59. El estilo de las tablas muestra estrechos vínculos con el Maestro de Vielha, a la vez que revelan unas coordenadas pictóricas comunes que llaman nuestra atención de una manera especial, y que consideramos que en un futuro será necesario investigar en profundidad.

<sup>20</sup> Ambas obras están documentadas. La primera en 1480 y la segunda un año después. Véase GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 196, cat. 632-633, fig. 974; DUCH MAS, Joan: "El retaule gòtic de la Bovera i el Castell de Guimerà", en *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell* n° 2, Tàrraga, 1990, págs. 63-77.

<sup>21</sup> GARGANTÉ, Maria; MANTECA, Fermí; OLIVA, Jordi: *Inventari del Patrimoni Arqueològic, Arquitectònic i Artístic de la Segarra. Volum III. Ivorra, Guissona, Fundació Jordi Cases i Llebot*, 2001, págs. 155-159.

En definitiva, una serie de obras y pintores incluidos en un mismo ambiente artístico, y merecedores de un estudio detallado que delimite la incidencia -si es que la hubo- de García de Benavarri y su entorno en su pintura, trabajo que pretendemos abordar en nuestra tesis doctoral.

### **Pere García de Benavarri**

El poco conocimiento mencionado, las confusiones generadas a partir de lo hasta ahora escrito y la posibilidad de poder aportar novedades, motivaron la elección de nuestro tema de investigación, centrándonos en un pintor, Pere García de Benavarri, y sus seguidores más inmediatos, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha. Sea como sea, nunca se ha corroborado documentalmente la vinculación entre ellos, especialmente en el caso de Espallargues, dado que del Maestro de Vielha no conocemos ni siquiera su nombre, pero afinidades estilísticas y la hipotética colaboración de los dos últimos en la producción final del pintor de Benavarri motivaron el establecimiento de dichos vínculos de dependencia.

Pere García es un maestro suficientemente conocido a nivel historiográfico. Documentamos su actividad en Zaragoza, Benabarri, Barbastro, Barcelona y Lleida entre 1445 y 1485, y, por tanto, cabe considerar que su pintura se encuentra profundamente marcada por los nomadismos y la itinerancia. Ello nos lleva a afirmar que sus realizaciones no pueden encasillarse dentro de una única "escuela", léase la aragonesa o la catalana, sino que resulta necesario entender su obra como una conjunción de componentes pictóricos donde se aúnan ambas tradiciones. Con todo, no es este el momento para efectuar un largo recorrido a través de su personalidad<sup>22</sup>, y por ello únicamente nos centraremos en algunos aspectos que consideramos de interés poner de relieve, ligados a un momento de su trayectoria que todavía presenta numerosas lagunas.

Estamos ante un artífice documentado en primera instancia en Zaragoza, donde aparece por primera vez en 1445. Cabe suponer que se trata de sus primeros pasos en el mundo de la pintura y, por ello, hemos de preguntarnos el porque de haber escogido Zaragoza en lugar de Huesca o Lleida como lugar para iniciar su andadura en el mundo de los pinceles. La razón creemos que salta a la vista. Entre 1431 y 1456 fue arzobispo de Zaragoza Dalmau de Mur, que anteriormente había ocupado la sede episcopal de Girona y la arzobispal de Tarragona y que, como han puesto de relieve las investigaciones de la Dra. Lacarra, sabemos que se convirtió en uno de los promotores artísticos más importantes de la Corona de Aragón de aquellos

---

<sup>22</sup> Para ello remitimos a un trabajo que verá la luz próximamente y donde efectuamos un recorrido global sobre la figura del pintor, aportando incluso novedades documentales que contribuyen a un mejor conocimiento de la etapa final de su trayectoria (VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro", en *Locus Amoenus* nº 6, Universitat Autònoma de Barcelona, en prensa).

años<sup>23</sup>. Su llegada a la mitra cesaraugustana supuso la instalación en la ciudad de un nutrido grupo de artistas, catalanes y aragoneses, que convirtieron a la ciudad en uno de los focos de producción artística más destacados de la Corona. Muy posiblemente, entre los pintores que se sintieron atraídos por el clima artístico zaragozano puede incluirse a Pere García. La documentación no lo ha corroborado fehacientemente, pero el hecho que entre 1445 y 1447 aparezca firmando como testigo en dos documentos relacionados con Blasco de Grañén, uno de los exponentes máximos del segundo gótico internacional en Aragón, nos lleva a pensar que, seguramente, García se formó en su entorno más inmediato. Además, cabe tener presente que García debía ser joven en aquel momento, pues se le documenta por última vez en 1485<sup>24</sup>, trabajando en el retablo mayor de la iglesia de los franciscanos de Barbastro, cosa que nos lleva a pensar en una trayectoria larga, desarrollada como mínimo entre 1445 y 1485.

Todo parece indicar que debió permanecer en Zaragoza hasta poco antes de 1450, como nos lo confirman diversas noticias. En primer lugar un documento de 1452 donde consta como habitante de Benavarri<sup>25</sup>. Desconocemos los motivos que llevaron al pintor a abandonar la capital aragonesa, pero quien sabe si uno de ellos fue el hecho que no pudiera hacerse un hueco entre la nómina de pintores que allí trabajaban en aquel momento. Otro motivo que pudo llevar a García a abandonar la ciudad pudo ser la posibilidad de controlar el entorno pictórico de su Benavarri natal, incluido en un ambiente artístico común al del poniente catalán. De igual forma, no podemos olvidar que en el documento de 1452, donde aparece como habitante de Benavarri, confiesa una deuda en favor de Joan Ballester, cortinero de Barcelona, al que el pintor nombra procurador suyo en la ciudad catalana para percibir todas aquellas cantidades o bienes que pudieran pertenecerle. La noticia ha servido en alguna ocasión para afirmar que, aunque García todavía era habitante de Benavarri, donde tendría taller, seguramente ya había establecido contactos con el ambiente barcelonés o habría realizado algún encargo para dicha ciudad.

Otro dato que podría inducir a pensar que García abandonó Zaragoza antes de 1450, aunque en este caso la afirmación debería hacerse *ad cautelam*, viene dado por la pieza más conocida del pintor, la tabla firmada y

<sup>23</sup> LACARRA, M<sup>a</sup> Carmen: "Un gran mecenas en Aragón: don Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)", en *Seminario de Arte Aragonés* n° XXXIII, Zaragoza, 1981, págs. 149-159; *Ídem*: "Els pintors de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456) en terres d'Aragó", en *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1993, págs. 86-97.

<sup>24</sup> La documentación relacionada con el período barbastrense de Pere García había suscitado una serie de confusiones relativas a la cronología que creemos haber resuelto satisfactoriamente en VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "Pere García... *op. cit.*", en prensa.

<sup>25</sup> La noticia fue referenciada por DURAN y SANPERE, Agustí: *L'art i la cultura (Barcelona i la seva història)*, vol. III, Barcelona, Ed. Curial, 1975, pág. 111, doc. 69. Se publica el texto íntegro del documento en VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "Pere García... *op. cit.*", en prensa.

fecha procedente de la localidad leridana de Belcaire d'Urgell, actualmente conservada en el *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC) (inv. 15817), donde puede leerse "*Pere Garcia de Benavarri ma pintat any...*". La pintura, antes de pasar a engrosar la colección del museo catalán, entró en el mercado de antigüedades, sufriendo diversos repintes que afectaron su apariencia original. No suficiente con ello, se borró la fecha que incluyó el pintor junto a su rúbrica, añadiéndosele una nueva con numeración arábiga que ha suscitado el pronunciamiento de diversos investigadores. Hoy por hoy, gracias al testimonio de un erudito de finales del siglo XIX que pudo contemplar la pieza aún *in situ*, J. Fiter Inglés, sabemos que la original fue realizada con números romanos, y que se podía leer la fecha de 1450<sup>26</sup>. Todos sabemos que es necesario interpretar con sumo cuidado las informaciones que nos ofrecen estos eruditos o excursionistas, pero creemos que tratándose únicamente de una fecha, posiblemente nos la hemos de creer sin plantear demasiadas dudas en relación con la validez de la información. Además, y aunque los repintes dificultan el análisis, el estilo de la pieza recuerda el que muestra el pintor en sus realizaciones barcelonesas de mediados de la década de los cincuenta, especialmente en obras como el retablo de los santos Quirze y Julita, actualmente en el *Museu Diocesà de Barcelona*<sup>27</sup>. Por tanto, tendríamos entonces más argumentos para pensar que García pudo abandonar Zaragoza antes de 1450.

Por otro lado, existirían algunas noticias que podrían obligarnos a plantearnos dudas acerca de lo que estamos comentando. En 1449, García firmó la capitulación para un retablo destinado a la villa zaragozana de Villar, cercana a Fuendetodos, por una cantidad total de 550 sueldos<sup>28</sup>. Si tenemos presente que desde antes de 1450 trabajaba en el de Belcaire d'Urgell, y que desde antes de 1452 ya tenía intereses en Barcelona, ¿no estaríamos posiblemente ante demasiados frentes abiertos, geográficamente hablando? Suponiendo que en ese momento García fuese un maestro ampliamente reconocido, es fácil creer que dispuso de un nutrido taller que le ayudaba a satisfacer diligentemente todos los encargos que recibía desde diferentes regiones, tanto aragonesas como catalanas. Sea como sea, viendo como pocos años des-

<sup>26</sup> Reconstruye toda la problemática COMPANY, Ximo: "Pere García de Benabarre. Virgen con el niño y cuatro ángeles", en *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, págs. 210-213, que trae a colación la importancia del texto de Fiter Inglés para resolver el problema de la datación de la tabla (FITER INGLÉS, J.: "Recorts d'una excursió per Urgell. Belcaire", *Butlletí de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, Barcelona, 1876, págs. 257-259). Anteriormente, el texto de Fiter ya había sido citado por BERTRÁN ROIGÉ, Prim: *Belcaire d'Urgell, perfil històric*, Belcaire d'Urgell, Imp. Gràfiques Larrosa, 1982, págs. 97-98.

<sup>27</sup> Ello se aprecia de una manera especialmente tangible si se comparan los rostros de los ángeles de la tabla autógrafa con los que aparecen en la escena donde se da muerte a los dos santos del retablo barcelonés.

<sup>28</sup> LACARRA, M<sup>a</sup> Carmen: "Pere Garcia de Benavarri", en *Thesaurus/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pág. 162.

pués, en 1455, se hizo cargo del taller pictórico más importante de Barcelona, el de Bernat Martorell, sería plausible pensar que, efectivamente, hacia 1450 García era ya un pintor de éxito, y la calidad de obras como la tabla firmada de Belcaire o las vinculadas al período barcelonés así lo corroboran. Se nos antoja difícil pensar que los herederos de Martorell dejasen en manos de un pintor de segunda fila la dirección de uno de los talleres más importantes de la Barcelona del momento. Estaríamos entonces ante un pintor que hacia 1450 recibía encargos desde Zaragoza, Lleida, Huesca y Barcelona, satisfaciéndolos seguramente desde Benavarri. Paralelamente, la localidad donde García tenía establecido su taller podría confirmarse a partir del análisis de la tabla firmada de Belcaire, pues en la cartela de la parte inferior se pone énfasis en la localidad de procedencia del pintor, algo que se repite en otros artífices que estamparon su rúbrica en alguna de sus obras. Se ha comentado que ello se debe a diferentes causas, o bien a una cierta autoestima como buenos profesionales, a una valoración por parte del público, o bien a la publicidad que la firma podría otorgar al artista entre aquellos que contemplasen su obra, especialmente en aquellas zonas donde trabajaba pero que no eran su residencia habitual<sup>29</sup>. Parece ser ésta última una opción que podría explicar el caso de García, pues la itinerancia a la que ya hemos hecho alusión así lo justificaría<sup>30</sup>.

### **Los seguidores de Pere García de Benavarri: Pere Espallargues y el Maestro de Vielha. Una posible identificación para un maestro anónimo**

Pere Espallargues el Viejo -para distinguirlo de su hijo homónimo<sup>31</sup>- se ha convertido en uno de los pintores incluidos entre los miembros del taller de Pere García, aunque como ya hemos comentado, este hecho no se ha podido corroborar a escala documental. Se trata de un artista conocido

<sup>29</sup> YARZA, Joaquín: "Artista-artesano en la Edad Media Hispana", en YARZA, Joaquín y FITÉ, Francesc (eds.): *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, págs. 50-52.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pág. 52. Un caso paralelo lo hallaríamos en el retablo de Santa Úrsula de Cubells (MNAC, aunque originario de Poblet) donde el valenciano Joan Reixac dejó escrito: "*Iohannes Rexach fecit civis Valencie in anno MCCCCLX octavo*".

<sup>31</sup> La coincidencia entre nombre y apellido de padre e hijo ha desembocado en alguna ocasión en la confusión de ambas personalidades. Concretamente en *Diccionario "Ràfols" de Artistas de Catalunya, Balears y Valencia*, vol. II, Edicions Catalanes S. A. y La Gran Enciclopedia Vasca, Barcelona-Bilbao, 1980, pág. 375; PÉREZ JIMENO, Cristina: "Modelos de cinco tablas góticas del Valle de Arán", en *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1986, pág. 275, y recientemente en *Románico y gótico de la colección Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2001, págs. 96-97.

Existen diversas referencias documentales relacionadas con Espallargues el Joven que serían las que han dado pie a la confusión. Ya en 1517 nos aparece documentado en Barcelona (SANPERE MIQUEL,

gracias a la firma y fecha -1490- que incluyó en el guardapolvo del retablo de Enviny (*Pallars*, Lleida), actualmente conservado entre la *Hispanic Society* de Nueva York y la *John G. Johnson Art Collection* del *Philadelphia Museum of Art*<sup>32</sup>. A parte de la información que la inscripción nos proporciona en relación con los promotores de la obra, hemos de tener en cuenta que el pintor se declara natural de la villa de Molins<sup>33</sup>. Una segunda noticia relacionada con Espallargues padre la encontramos en el testamento de su hijo homónimo, del que no se conoce ninguna obra, fechado en 1529, y donde se nos comenta que su padre fue *Pere des Pallargues*, pintor de Benavarri<sup>34</sup>. Gudiol y Alcolea suponen que si el hijo realizó testamento en esta fecha, el padre debió morir hacia 1500 o 1510<sup>35</sup>.

Con relación a sus trabajos, creemos que el catálogo de obras que se le atribuyen, establecido en su momento por Gudiol y Alcolea<sup>36</sup>, presenta importantes diferencias estilísticas. Estas, más que un cambio en la manera de hacer del pintor, nos llevan a plantearnos la posibilidad de una reducción del conjunto de obras que se le atribuyen. No es este el momento para articular un discurso argumentando las razones que nos llevan a efectuar tal aseveración<sup>37</sup>, pero señalaremos que el elemento que ha de tomarse como base para empezar a trabajar en el establecimiento real de su catálogo, ha de ser el retablo firmado de Enviny, a partir del cual es fácil adivinar que existe un nutrido grupo de realizaciones que muestran notorias diferencias con respecto a él.

En lo referente a su colaboración en el taller de Pere García, ya se ha comentado que en ciertas obras de su etapa final se ha querido ver su intervención. Desde que Ch. R. Post señaló las deudas de su pintura en relación con la del primero, toda la historiografía posterior ha coincidido en catalogar a Espallargues como discípulo de García, y lo propio se hizo cuando se aisló la personalidad del Maestro de Vielha.

Con posterioridad, los dos artífices han servido para ir cubriendo las

---

Salvador: *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, Barcelona, Tipografía de l'Avenç, 1906, vol. I, pág. 11). Dos años después consta formando parte de la cofradía de maestros freneros y pintores de Barcelona, mientras en 1525 vendía al pintor Enrique Fernandes diversos instrumentos relacionados con su oficio. Posteriormente, concretamente en 1527, avaló el contrato que Fernandes firmó con el abad de *Santa Maria de l'Estany* para la realización de algunos trabajos (MADURELL MARIMÓN, Josep Maria: "Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* vol. I n° 3, Barcelona, 1943, págs. 60-61).

<sup>32</sup> ANÓNIMO: "Retaule d'Enviny", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1909-1910, pág. 718, fig. 27; PALLEJÀ, J.: *Pere Espallargues*, New York, Hispanic Society of America, 1927; GUÉ TRAPIER du, Elizabeth: *Catalogue of Paintings (14th and 15th Centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1930, págs. 41-70; GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 191, cat. 584, figs. 956-957.

<sup>33</sup> Desconocemos si se trata de *Molins de Rei* (Barcelona), o de alguna de las pequeñas poblaciones situadas en Teruel, Huesca o el Pirineo catalán, y que reciben idéntico topónimo, ya sea en catalán o castellano (GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 191).

<sup>34</sup> MADURELL MARIMÓN, Josep Maria: "Pedro Nunyes...", *op. cit.*, pág. 61, n. 96.

<sup>35</sup> GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Ibidem*.

vacantes de los colaboradores establecidos por la historiografía en la producción de Pere García llevada a cabo a partir de su etapa leridana. Da la sensación que Espallargues y el Maestro de Vielha se convirtieron en una especie de “solución de urgencia” a un problema historiográfico difícil de resolver. De cualquier modo, en ningún momento se demostró de una manera fehaciente cuales fueron los retablos en que se apreciaba dicha colaboración, aunque Post avanzó una propuesta<sup>38</sup>. Por nuestra parte, creemos ver la mano de Espallargues en algunas partes del retablo de Montañana, especialmente en la predela. Para advertirlo basta una comparación entre el rostro de Santa Apolonia de dicha obra con el de Santa Lucía de una predela procedente de Capella (MNAC, núm. inv. 64076), con el de María Magdalena del retablo de Enviny o con el de la Virgen de la tabla de la Visitación de Vilac (*Musèu dera Val d'Aran*, Vielha, Lleida)<sup>39</sup>.

Así pues, dando por supuesta la colaboración de Espallargues con García, como mínimo desde 1475, esto es, a partir de la ejecución del retablo de Montañana, desconocemos el momento en que se independizó del maestro. Una vez independizado, poco podemos decir sobre la localidad donde debió establecerse, a pesar que el hijo nos informe en 1529 que su padre fue pintor de Benavarri<sup>40</sup>, pues hemos de tener en cuenta el dato aparecido en el guardapolvo del retablo de Enviny, donde se nos indica que, en 1490, era pintor de la villa de Molins. Lo más factible es creer que los últimos años de su vida y trabajo los pasó en Benavarri<sup>41</sup>.

Bajo la personalidad anónima del Maestro de Vielha se esconde el autor del retablo aún hoy conservado en la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Vielha (*Vall d'Aran*, Lleida)<sup>42</sup>, entre otras realizaciones que se le han atribuido mediante filiación estilística. Actualmente, ofrecer un estado de la cuestión de lo que se ha escrito sobre su figura no es tarea difícil, por el hecho que nunca se le ha dedicado un solo estudio monográfico mínimamente amplio, exceptuando el breve capítulo que Gudiol y Alcolea le

<sup>36</sup> *Ibidem*, págs. 191-193, cat. 584-615.

<sup>37</sup> Pretendemos abordar la cuestión en el marco de nuestra tesis doctoral.

<sup>38</sup> Por ejemplo al comentar los casos de San Juan del Mercado y Montañana (POST, Ch. R.: *A History...*, op. cit., vol. VII, págs. 268-275 y 298-302). Post únicamente hablaba de “colaboradores”, sin mencionar en ningún caso a Espallargues.

<sup>39</sup> Lo propusimos en VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: *El Mestre de Viella: un exponent de la pintura tardogòtica entre Catalunya i Aragó*, Trabajo de Investigación de Doctorado inédito (12 ca), Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pág. 72 y fig. 24.

<sup>40</sup> Véase *supra*.

<sup>41</sup> Existen indicios documentales que nos llevan a decantarnos por dicha posibilidad y que serán debidamente desarrollados en el marco de nuestra tesis doctoral. Principalmente, nuestra argumentación se basa en que, desde principios del siglo XVI, aparecen diferentes miembros de la familia Espallargues instalados en la localidad ribagorzana.

<sup>42</sup> El apelativo lo estableció GUDIOL RICART, Josep: *Pintura Gòtica (Ars Hispaniae)*, vol. IX, Madrid, Plus Ultra, 1955, pág. 142.

dedicaron en su obra sobre la pintura gótica catalana<sup>43</sup>, que, a la espera de trabajos que se hallan en curso de publicación<sup>44</sup>, se convierte en la principal referencia a la hora de hablar del pintor.

En este apretado resumen que ofrecemos, únicamente nos gustaría remarcar un par de aspectos en torno a su figura. Al igual que Espallargues, una vez individualizada su figura, cabe señalar que esta se utilizó para dar cuerpo a los colaboradores que según la historiografía aparecían en las obras de la etapa final de García de Benavarri, aunque en nuestra opinión, se hace difícil identificar de una manera clara su intervención<sup>45</sup>. Lo que sí constatamos es que en estas obras tardías de García encontramos diversos aspectos que reaparecen en composiciones posteriores del Maestro de Vielha, como por ejemplo los prototipos de figuras utilizados, las estructuras compositivas de determinadas escenas, así como algunos detalles más secundarios.

El segundo aspecto que quisiéramos poner de relieve concierne a una posible hipótesis de identificación para nuestro pintor anónimo<sup>46</sup>. Al analizar los posibles vínculos que el Maestro de Vielha pudo mantener con Pere García mientras éste estuvo activo en Barbastro entre 1482-1485<sup>47</sup>, se nos ocurren dos hipótesis. La primera, que pudo estar trabajando como colaborador en su taller, aunque como ya se ha comentado, la mano del Maestro de Vielha no puede delimitarse de una manera clara en aquellas obras de García donde se intuye la presencia de ayudantes, como es el caso del retablo de Montañana. La segunda, que nuestro artista contaba ya con taller propio o que

<sup>43</sup> GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 189-191.

<sup>44</sup> VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "El retablo gótico de Santa Ana de Fon: un ejemplo de promoción episcopal en relación al inmaculismo", en *Primer Fòrum de las Relaciones Históricas entre Catalunya y Aragón*, Fon, en prensa. Puesto que aquí no podemos extendernos en efectuar un repaso a la fortuna historiográfica del pintor, nos remitimos a este estudio y a nuestro trabajo de investigación de doctorado que ha versado íntegramente entorno a dicho artífice (*Ídem: El Mestre de Viella...*, *passim*).

<sup>45</sup> VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: *El Mestre de Viella...*, *op. cit.*, págs. 63-76.

<sup>46</sup> Hasta la fecha, la historiografía se ha mostrado cauta a la hora de plantear identificaciones. Lo único que se ha afirmado es que debe descartarse la opción de asociarlo a Pau Reg o Franci Baget, ya que ambos aparecen sumamente documentados en diversas zonas de Huesca, con las cuales no se relaciona ninguna de las obras aragonesas del Maestro de Vielha (ALCOLEA BLANCH, Santiago: "Tablas del retablo del Monasterio Cisterciense de Santa Maria de Casbas", en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1993, pág. 446). Si diésemos por válida la identificación con cualquiera de los dos, entre las obras documentadas y las atribuidas a dicho maestro anónimo, nos encontraríamos ante un catálogo de obras demasiado numeroso como para relacionarlo con un solo autor.

<sup>47</sup> Tradicionalmente se había comentado que García se documentaba en Barbastro desde 1481. Aunque en su momento ya pusimos de relieve que su nombre no aparecía en la documentación hasta 1483, propusimos que seguramente debió iniciar sus tareas en san Francisco el año anterior (sobre ello VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "Pere García...*op. cit.*", en prensa.). Una noticia aparecida recientemente ha acabado de confirmar nuestras suposiciones. Gracias a ella sabemos que en 1482 el carpintero que trabajaba junto a García en la obra del retablo, Johan Just, firmaba una "paz final et tregua" con Eiximeno Dueso, carpintero de Barbastro. En el documento aparece como testigo nuestro pintor (se publicará en el marco de

trabajaba por su cuenta. Como veremos más adelante personalmente nos decantamos por la primera opción.

Sin perder de vista nuestro objetivo, que no es otro que el de proponer una posible identificación para nuestro pintor anónimo, en otro momento hemos intentado demostrar que la vinculación de Pere García con la localidad de Benavarri se mantuvo durante buena parte de su trayectoria artística<sup>48</sup>. Ahora, se nos antoja oportuno pensar que dicha vinculación no acabó en este punto. Ello nos permitiría entender como en 1493 el pintor Bartomeu García, natural de Benavarri, aparece firmando una capitulación para realizar un retablo en Barbastro<sup>49</sup>, un artífice que seguía siendo habitante de dicha localidad en 1495<sup>50</sup>. Tal como se ha propuesto en alguna ocasión, nos encontramos seguramente ante un descendiente directo de García, quizás el heredero de su obrador<sup>51</sup>. ¿Tuvo dicho pintor algún tipo de relación con Pere García? Es fácil suponerlo, pues las coincidencias en la profesión, el apellido y la localidad de la que eran naturales ambos así lo demostrarían. ¿Podría identificarse a Bartolomé García con el Maestro de Vielha? Verdaderamente, estamos ante una pregunta difícil de responder, pero no por ello deja de ser sugestiva. La idea no sería del todo descabellada, pues es perfectamente plausible que el hijo -si es que realmente lo fue- se formase en el taller del padre. Las propias obras demuestran como una misma manera de hacer se transmitía entre diversas generaciones de una misma familia de artífices, ya fuese de padres a hijos o entre hermanos<sup>52</sup>. Tendríamos así una posible vía de explicación para las afinidades existentes entre la pintura del Maestro de Vielha y la de Pere García de Benavarri, aunque fuera más en lo formal y compositivo que en lo estilístico. Hoy por hoy, podemos ofrecer una tercera referencia documental relacionada con dicho pintor que contribuiría a reafirmar nuestra hipótesis. En 1484 Bartomeu García, pintor de la villa de Benavarri, firma como testigo en un documento donde Antonio Guarner, vecino de Torres del Abad, confiesa tener una deuda de 110 sueldos jaqueses a favor de Girbert de Sant Angel, mercader de Barbastro<sup>53</sup>. Aunque el docu-

---

nuestra tesis doctoral).

<sup>48</sup> VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "Pere García... *op. cit.*", en prensa.

<sup>49</sup> LACARRA, M<sup>a</sup> Carmen: "Pedro García... *op. cit.*", pág. 163.

<sup>50</sup> SERRANO MONTALVO, Antonio: *La población de Aragón según el fogaje de 1495*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Dpto. de Economía y Hacienda, Instituto Aragonés de Estadística, 1997, pág. 370.

<sup>51</sup> LACARRA, M<sup>a</sup> Carmen: "Pedro García...", *op. cit.*, pág. 163; *Idem*: "Pintura gótica en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1993, pág. 183.

<sup>52</sup> En la Corona de Aragón, destacan los casos de los Bassa, los Serra, los Borrassà, los Ximénez o los Abadía, entre otros. Sobre el tema véase ESPAÑOL, Francesca: "La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)", en *Saber y Conocimiento en la Edad Media*, Cuadernos del CEMYR n<sup>o</sup> 5, Universidad de la Laguna, 1997, págs. 73-113.

<sup>53</sup> Remitimos a nuestra tesis doctoral.

mento nada tiene que ver con realizaciones pictóricas, creemos que es altamente significativo, ya que justo en aquel momento Pere García estaba llevando a cabo en Barbastro el retablo mayor de la iglesia del convento de los franciscanos, de lo que puede deducirse que Bartomeu estuviese asistiendo a Pere en la finalización del encargo, es decir, que el hipotético hijo estuviera ayudando a su progenitor.

Igualmente, en defensa de dicha hipotética colaboración, podrían traerse a colación dos tablas conservadas en el MNAC procedentes del convento de Santa Clara de Barbastro, una atribuida a Pere García, que debió ser la principal de un retablo con la representación de la Ana Triple (inv. 15842)<sup>54</sup>, y otra con la escena del Gólgota, salida de la mano del Maestro de Vielha (inv. 15844)<sup>55</sup>. Lo que queremos destacar es que la segunda estaría poniendo de relieve el trabajo del maestro anónimo en Barbastro, un aspecto que hasta la fecha no se había tenido en cuenta. Desconocemos si ambas formaron parte de un mismo conjunto, pero en el caso que así fuera<sup>56</sup>, estaríamos ante una realización en la que intervienen ambos artífices. Por tanto, si se diese por válida la identificación del maestro de Vielha con Bartomeu García, de nuevo podría ponerse de relieve la asistencia del hipotético hijo en tareas relacionadas con el padre.

Resumiendo. Estamos ante un pintor anónimo que estilísticamente, compositivamente y, en términos generales, pictóricamente, muestra unas deudas muy claras con Pere García, débitos que obligan a pensar en algo más que en una utilización de unos mismos modelos: la casi segura existencia una relación personal.

Además, no debemos olvidar que en algún momento de su carrera Pere García y el Maestro de Vielha se mostraron activos en unos mismos ámbitos geográficos, e incluso en unas mismas parroquias, circunstancia que debe valorarse de la manera que merece a la hora de justificar los posibles contactos que pudieron existir entre ambos. Una buena muestra la tenemos en las localidades de Tamarite de Llitera, Graus y Fonz (Huesca), de donde proceden obras de ambos maestros<sup>57</sup>, y algo semejante acabamos de ver para

---

<sup>54</sup> GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 188, cat. 551. Reproducida en NAVAL MAS, Antonio: *Patrimonio Emigrado*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, 1999, pág. 33.

<sup>55</sup> Gudiol y Alcolea al catalogar la tabla afirman que la misma procede de la provincia de Lleida (GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 190, cat. 570). Existía una antigua tradición que vinculaba la tabla a Barbastro, aunque Post, sin argumentar el porqué, la rechazaba (POST, Ch. R.: *A History...*, *op. cit.*, vol. VII, pág. 262). La procedencia barbastrense queda confirmada a través de la ficha catalográfica del museo. Además, al inspeccionar la tabla en el almacén del MNAC hemos podido comprobar que de ella cuelga una etiqueta donde se apunta que procede dicho convento.

<sup>56</sup> Las medidas de las tablas, aunque no acaban de coincidir, podrían corroborarlo. Las de la principal son 160 x 96 cm, y las del Calvario 152 x 115 cm.

<sup>57</sup> Para las tablas de Tamarite GUDIOL RICART, Josep y ALCOLEA BLANCH, Santiago, *op. cit.*, pág. 187, cat. 537-538 y 543 (Pere García) y pág. 190, cat. 565 (Maestro de Vielha).



Barbastro. Paralelamente, tenemos un pintor llamado Bartomeu García, que procede de la misma localidad que Pere y que aparece en la documentación poco antes que éste desaparezca. Lo único que pretendemos con nuestra argumentación es advertir que existen una serie de evidencias que convierten en viable la identificación. Solamente cabría esperar que algún documento corroborase la hipótesis definitivamente.

# ÍNDICE

## SECCIÓN 6ª.

### TESIS Y PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN EN CURSO

<b>PRESENTACIÓN MESA 6ª.</b> Teresa Sauret Guerrero.....	1
--	---

<b>SECCIÓN SEXTA</b> .....	7
----------------------------	---

### PONENCIA

<i>Tesis y proyectos de investigación en curso.</i> Domingo Sánchez Mesa Martín.....	9
--	---

<b>COMUNICACIONES</b> .....	15
-----------------------------	----

<i>El festival de cine de Huesca. Análisis histórico y evolución.</i> Jorge Arruga Sahún.....	17
<i>La memoria del olvido: La pintura mural de fachada. Análisis y valoración patrimonial de dos ciudades: Málaga y Roma.</i> Eduardo Asenjo Rubio	25
<i>Monasterios y conventos en España como espacios museísticos.</i> Teresa Blanco Bascuas.....	39
<i>La plaza Vázquez de Molina en el siglo XVI.</i> Mª de los Ángeles Bordés Poveda.....	49
<i>Patrimonios compartidos. conocimientos y técnicas aplicadas al patrimonio arquitectónico y urbano de los siglos XIX y XX, en el Mediterráneo.</i> Antonio Bravo Nieto y Rosario Camacho Martínez.....	59
<i>Bases para una sistematización de las fuentes documentales y gráficas para el estudio de la historia de las artes plásticas y de la fotografía en Baleares entre 1890 y 1980.</i> Catalina CantarellaS Camps, Francisco Falego Folgoso, Francisca Lladó Pol, María José Mulet Gutierrez y Jaume Reus Morro.....	73
<i>El vidrio medieval (siglos XIV-XV) y su problemática.</i> Miquel Àngel Capellà Galmés.	83
<i>La escultura funeraria de Josep Campeny Santamaría. (Igualada 1958- Barcelona 1922).</i> Lúdia Catalá Bover.....	93
<i>La fortuna crítica del retablo mayor de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona.</i> Mariona Fernández Banqué.....	107
<i>Sobre la imagen crítica en la España del siglo de oro.</i> Cristina Fontcuberta i Famadas.	119
<i>Aportación al conocimiento de la estancia española de A. Mitelli y A. M. Colonna, 1658-1662.</i> David García Cueto.....	131

<i>José Nicolás de Azara y la arquitectura. Una vía más de la entrada del Neoclasicismo Catalunya.</i> Esther García Portugués.....	143
<i>Santiago Sanguinetti Gómez (1875-1930): biografía de un arquitecto.</i> Emilia Garrido Oliver.....	159
<i>La arquitectura de los años cincuenta en Badajoz.</i> José Manuel González González....	165
<i>Monasterios benedictinos en Aragón durante la Edad Moderna (siglos XVII-XVIII).</i> <i>Historia, arquitectura y arte.</i> Natalia Juan García.....	173
<i>Arquitectura conventual en Cuenca en el medievo.</i> M <sup>a</sup> José López Rubio.....	181
<i>Las biblias de Ripoll y Rodes: un corpus de la tradición iconográfica Alto-Medieval.</i> Carles Mancho, Mila Gros Guardia, Manuel Castañeiras, Inmaculada Lorés y Jordi Camps.....	195
<i>Escritura y modelo de representación en el cine de Antonioni.</i> Ana Melendo Cruz.....	201
<i>Estudio sobre el patrimonio artístico de la familia noble catalana Saudín (1628-1814)</i> Conxita Mollfulleda Viñallonga.....	213
<i>Aproximación a la arquitectura industrial gaditana del siglo XIX.</i> Ana M <sup>a</sup> Morales Partida.....	227
<i>El retablo de la sacristía mayor de la catedral de Mondoñedo.</i> Fco. Javier Novo Sánchez.....	239
<i>Rothko, sensación y concepto.</i> Fco. Javier Pantoja Ferrari.....	247
<i>Uso y función de la arquitectura religiosa: la liturgia como generadora y condicionante de la topografía eclesial.</i> Pablo J. Pomar Rodil.....	259
<i>Historia de la protección de los bienes muebles: consideraciones previas.</i> Victoria Quirosa García.....	273
<i>El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a la Restauración.</i> Germán Ramallo Asensio.....	277
<i>"Hablando con las piedras". Esculturas y espacios públicos: una observación.</i> Isabel Rozey Arranz.....	283
<i>Promotores de las escuelas de dibujo en Cataluña a finales del siglo XVIII y principios del XIX: espíritu ilustrado y factores económicos.</i> Beatriz Sánchez García	295
<i>La arquitectura del Renacimiento en Trujillo.</i> Francisco Sanz Fernández.....	305
<i>La escultura del País Vasco en los años 80.</i> Íñigo Sarriugarte Gómez.....	317
<i>Génesis de la teoría del barroco andaluz.</i> Ana Serrano Hernández.....	335
<i>La recepción de Diego Rivera en España en torno al Quinto Centenario del Descubrimiento de América.</i> Rosa Tarroja Marco.....	343
<i>La mujer en las academias de Bellas Artes de Andalucía, siglo XIX.</i> Matilde Torres López.....	355
<i>Entrevista a Eugénia Balcells: "El Arte ha perdido la integración con la cultura general, ha perdido el diálogo".</i> Xavier Triadó Subirana.....	363
<i>La Navidad en las artes plásticas del barroco español. Lo culto y lo popular en la representación de un misterio.</i> Fco. Manuel Valiñas López.....	373
<i>La fotografía como documento social en la Murcia de la posguerra: la obra de Juan López Hernández (1940-1960).</i> José Fernando Vázquez Casillas.....	385
<i>Pintura Tardogótica en Lleida y su área de influencia: Pere García de Benavarri, Pere Espallargues y el Maestro de Vielha.</i> Alberto Velasco González.....	397