



Universidad de Valladolid



PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

TESIS DOCTORAL:

**Entre el ser y el no ser.
La estética museográfica como herramienta
didáctica para la interpretación del mensaje de
la obra de arte**

Presentada por Victoria Eugenia Lamas Álvarez para
optar al grado de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Sixto José Castro Rodríguez



Universidad de Valladolid



A mis padres, a mis hermanas y a mi esposo.

Agradecimientos

Quien reflexiona sobre el arte es en parte filósofo y en parte artista. Por eso es imposible plasmar en el papel mi gratitud hacia todas aquellas personas que han contribuido dando forma, poniendo color o infundiendo espíritu a la presente investigación “filosófico-artística”. Por ello, mis agradecimientos van para todas esas estrellas que han sido luz en mi camino. Aunque no las nombre sobre el papel, el recuerdo de la memoria va más allá de lo que expresa su materialización.

Me gustaría en primer lugar agradecer a mi tutor, Sixto Castro su apoyo incondicional, sus consejos, correcciones, sus pacientes sesiones de diálogo en que me ha ayudado a reflexionar y buscar respuestas a los interrogantes que se iban formando. Un agradecimiento que va más allá de lo académico, pues ha logrado no solo capacitarme como investigadora, sino hacerme crecer como persona.

Mi agradecimiento va también hacia el Museo Nacional de Escultura, sobre todo a los responsables del Departamento de Documentación. Porque su atención y ayuda, proporcionando el material que estaba en su mano y pautas de estudio muy sugerentes, han sido de gran valía en la fase inicial de este trabajo.

Un lugar especial lo ocupan todos aquéllos compañeros de trabajo que en estos años me han dado ánimos y consejos. No puedo olvidar tampoco a mis amigos de estudios Miguel, Javier y Ruth, porque su compañía y ayuda en momentos en que solo un historiador del arte puede echar una mano, han sido muy valiosas.

Quisiera agradecer también a mis alumnos todo lo que me han enseñado en estos años. Su inquietud, sus ganas de aprender, su sincera amistad más allá de la relación académica han despertado en mí cada día parte de mi vocación y el motivo por el cual he realizado este trabajo doctoral: la dedicación a la enseñanza. Me gustaría agradecer a Irene por su especial entusiasmo y su ayuda en la labor de recogida de datos de campo.

Mentiría si no dijera que el sitio de honor en mis agradecimientos lo tiene mi familia: mis padres y hermanas. Porque este trabajo de investigación es el fruto de su vida sacrificada, de su apoyo incondicional, su ilusión y su paciencia.

Finalmente quisiera también agradecer a cada persona que se ha cruzado en mi camino y de una manera u otra han puesto su granito de arena en esta etapa del camino.

Resumen

Este trabajo tiene como propósito reflexionar acerca del ser del arte y su sistema de comunicación, y del ser de los museos, ante el creciente protagonismo que ha adquirido la entidad museística como contenedor cultural en las primeras décadas del siglo XXI.

Si bien todos constatamos la increíble fuerza comunicativa del arte, en los últimos decenios se aprecia una aparente incapacidad teórica para encontrar una definición del término de arte que englobe todas las manifestaciones que del mismo se han generado. En este marco, nos encontramos con un creciente interés por la revalorización de los museos como núcleos generadores de vida cultural y de valores sociales universales.

Detrás de la aparente neutralidad de la museografía, parece encontrarse toda una compleja trama de selección, diseño y construcción de contextos y significados que contribuyen a realzar el mensaje de una obra de arte, a modificarlo o incluso a invertirlo.

Reflexionar sobre el porqué de una estética museográfica u otra, sobre el problema de la definición del arte y de la misma entidad museística, nos lleva comprender la relevancia de la mediación en la transmisión del mensaje de la obra de arte en nuestra sociedad. Así mismo, abordaremos la cuestión del proceso de comunicación del mensaje de la obra de arte desde la clave de fondo a todas las cuestiones afrontadas: la antropología.

Por último, a través del análisis de la historia y la museografía y herramientas didácticas de una entidad museal concreta, podremos efectuar un diagnóstico del estado actual de la cuestión principal que nos compete: si la obra de arte en los museos puede ser o no ser y si las relaciones de comunicación empática entre la obra y el espectador, pueden realizarse sin interferencias.

Índice de contenidos

Dedicatoria y agradecimientos	3
Resumen	7
Índice de tablas y figuras	17
Abreviaturas	21
Introducción	23

PARTE I.

Presentación del objeto de estudio: el Museo Nacional de Escultura de Valladolid

Introducción	31
Capítulo 1. El museo: historia, principios fundacionales, fines.	32
1. El devenir histórico de la formación de los núcleos de colección.	32
1.1. El germen ideológico de la desamortización española: la Revolución Francesa.	33
1.2. El caso español a través del nacimiento del Museo Nacional de Escultura.	35
1.3. El Museo en los albores del s. XX.	39
1.4. La elevación a la categoría de Museo Nacional.	40
1.5. El MNE en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.	41
2. El pensamiento estético de Ricardo de Orueta, elevación a Museo Nacional y actualidad.	44
2.1. Ricardo de Orueta, breve biografía.	45
2.2. El hombre, el artista, la obra artística y su mensaje. La teoría del arte de Ricardo de Orueta.	47
2.2.1. El hombre.	47
2.2.2. El arte y el artista.	49

2.2.3. El artista, el arte y el mensaje de la obra de arte.	53
3. El espíritu que da vida a la colección de reproducciones artísticas: pensamiento estético, problemáticas y visión de futuro.	57
4. El museo hoy: fines constitutivos, legislación y visión de futuro.	59
4.1. Fines constitutivos y legislación.	59
4.2. Visión de futuro para el Museo Nacional de Escultura.	61
Capítulo 2. Historia de la narración de historias: la museografía del MNE a lo largo del tiempo	65
1. Recorrido histórico: el mensaje de la obra de arte a través de la museografía.	68
1.1. Los inicios del MNE, la museografía anterior a 1923.	68
1.2. El hito de 1923.	69
1.3. La remodelación de 1933: el traslado a la sede del Colegio de San Gregorio.	71
1.4. El vaivén de la contienda: las noticias de 1936.	72
1.5. El salto a la museografía desde los años 60 hasta la última remodelación.	73
2. El museo hoy. Disposición museográfica en sala de los dos núcleos de colección en estudio.	78
Capítulo 3. Presentación de las herramientas interpretativas	85
1. Elementos museográficos estáticos: cartelas, gráficas de sección, hojas de sala y guías de visita.	85
1.1. Gráficas de sección y cartelas.	85
1.1.1. Tipología de cartelas y gráficas.	85
1.1.2. Presentación y ubicación de gráficas y cartelas de tipo 2 en San Gregorio.	87
1.1.3. Presentación y ubicación de gráficas y cartelas de tipo 2 en La Casa del Sol.	91
1.2. Guías de visita y hojas de sala.	94

1.2.1. La Guía de visita.	94
1.2.2. “Guía de la visita ‘aproximación a otras lecturas científicas de la colección’. Departamento de Comunicación”.	96
1.2.3. Hojas de Sala en la sede de San Gregorio.	97
1.4.4. Hoja de Sala en la sede de la Casa del Sol.	100
1.3. La App del Museo Nacional de Escultura.	101
2. Elementos museográficos dinámicos: presentación de las distintas herramientas.	106
2.1. El contexto: recursos dinámicos para la lectura de las obras de arte que ofrece el MNE.	107
2.2. Evolución temporal de los talleres durante el desarrollo del estudio.	111
2.3. El marco legislativo de los talleres didácticos para Educación Primaria.	112
2.3.1. Justificación de la temática del Museo dentro del currículo.	113
2.3.2. Contenidos del currículo de la materia en que se encuadra.	113
2.3.3. Metodología estipulada por el currículo.	115
Capítulo 4. Análisis del mensaje de la museografía y la didáctica	117
1. Análisis del texto de las gráficas de sección y relación textual con las cartelas de tipo 2 en el Colegio de san Gregorio.	117
1.1. Sección: Siglo XV: Inicios de un arte nuevo.	117
1.2. Sección: Las artes en el Renacimiento.	119
1.3. Sección: Imágenes del Barroco.	122
1.4. Sección: Pasos procesionales.	125
1.5. Observaciones de lectura.	125
2. Análisis del texto de las gráficas de sección y relación textual con	

las cartelas de tipo 2 en la sede de la Casa del Sol.	129
2.1. Gráfica: La Musa Blanca.	129
2.2. Gráfica: Supervivencia de los antiguos.	129
2.3. Sección: La “invención” de la Antigüedad.	129
2.4. Sección: La belleza desnuda.	131
2.5. Sección: Sabios y héroes.	132
2.6. Sección: Enigmas y fragmentos.	132
2.7. Sección: Imágenes del furor.	133
2.8. Observaciones de lectura.	135
3. Guías de visita y hojas de sala.	136
3.1. La Guía de visita.	136
3.2. Guía de la visita ‘aproximación a otras lecturas científicas de la colección’. Departamento de Comunicación.	142
3.3. Hojas de Sala en la sede de San Gregorio.	145
3.4. Observaciones de lectura.	155
3.5. Hoja de Sala en la sede de la Casa del Sol.	157
4. La “app” del Museo Nacional de Escultura. Lecturas del mensaje de las obras de arte.	160
4.1. Itinerario: Destacados.	160
4.2. Itinerario: Visita en familia.	161
4.3. Itinerario: El edificio.	162
4.4. Itinerario: Avatares de la colección.	163
4.5. Itinerario: El arte de policromar.	163
4.6. Observaciones de lectura.	164
5. Presentación y estudio del mensaje de la obra de arte que transmiten los talleres didácticos seleccionados.	164

5.1. Taller: ¿Quién eres tú?	166
5.2. Taller: Donde viven los monstruos.	168
5.3. Taller: Misteriosos Viajeros.	170
5.4. Taller: Como un libro abierto.	174
5.5. Taller: El lenguaje del escultor.	176
5.6. Taller: La Casa de las Casas.	178
6. El Museo como “máquina” de significados.	186

PARTE II.

Entre el ser y el no ser. Marco teórico para la reflexión

Introducción. Las obras de Sijena y las piezas del Museo Nacional de Escultura. Punto de partida para la reflexión	193
Capítulo 1. Los agentes del Mundo del Arte según la Teoría Institucional de George Dickie. Una propuesta de interpretación	200
Capítulo 2. Sobre el ser de la institución museística	216
1. Cuestiones preliminares. Delimitación conceptual.	216
2. Génesis de los museos y regulación legal de la tutela de la cultura, el patrimonio y el arte.	217
2.1. Historia de la percepción museal ligada al concepto de “Patrimonio”: historia de un desenlace.	218
2.1.1. El Patrimonio en la Antigüedad clásica.	219
2.1.2. Arte y patrimonio en la Edad Media.	220
2.1.3. La Edad Moderna: potenciación y primacía de lo artístico.	223
2.1.3.1. El nacimiento de una nueva conciencia. La primera legislación sobre los bienes culturales antiguos.	225
2.1.3.2. Las colecciones vaticanas y el primer museo público.	226
2.1.4. La Ilustración: nacimiento del museo moderno.	229
2.1.5. En la encrucijada hacia la modernidad: el viraje revolucionario. Dos posturas contrapuestas.	232

2.1.6. El Patrimonio en el Siglo XX: hacia la fusión entre el concepto arte, patrimonio e identidad social.	242
2.1.7. Siglo XX y actualidad legislativa del contexto español.	247
2.2. La crisis de fin de siglo y el renacer museal: ¿hacia dónde van los museos?	254
2.2.1. Las respuestas prácticas a la crisis.	262
2.2.1.1. El museo como objeto de marketing.	262
2.2.1.2. Marketing del objeto: el museo como emblema de los nuevos paradigmas sociales.	264
2.2.1.3. Los museos como lugares de memoria. ¿Hacia dónde quieren ir?	265
2.2.2. La respuesta de la UNESCO y del ICOM.	268
2.2.2.1. Sobre el papel de los museos.	268
2.2.2.2. Sobre la praxis museal.	271
2.2.2.3. Sobre las obras consideradas como patrimonio de interés religioso.	273
2.2.3. A modo de recapitulación.	276
Capítulo 3. Sobre el ser del grupo de presentación (público-artista): el contexto social como marco del sistema del Mundo del Arte	278
1. Punto de encuentro: la estetización de la sociedad.	278
2. El hombre que se busca a sí mismo en el espejo del arte. ¿Deshumanización del arte o deshumanización del hombre?	283
3. La era del Homo Aestheticus y de la experiencia cool and flow.	287
4. La satisfacción de las necesidades del Homo Aestheticus.	289
4.1. El hedonismo como anestesia en la búsqueda de lo bello.	290
4.2. El turismo como anestesia de la voluntad.	292
4.3. El darwinismo como anestesia de la inteligencia	294
5. ¿Fin del arte? El arte accidentado o el problema de las imágenes.	295

6. Más allá del arte líquido, gaseoso, agotado y accidentado. “La teoría del Genio de la lámpara de la Cultura: Ars”.	302
7. Propuesta de teoría de los entes culturales. Definición y clasificación de las artes.	308
8. Punto de encuentro sobre el ser del arte: la expresión de la trascendencia.	323
Capítulo 4. Sobre el ser de la obra de arte misma: el arte como sistema de comunicación. Una alternativa a la visión dominante del arte	328
1. El mensaje en sí: niveles de lectura.	328
2. La obra en sí: propiedades de la obra de arte.	336
2.1. Propiedades artísticas de la obra de arte.	336
2.2. Propiedades físicas y técnicas.	339
2.3. Propiedades éticas.	340
3. La realidad significante: presencia, presentación y representación.	342
4. Sobre el emisor y el receptor: el problema de la empatía. La aportación de Edith Stein y la posible lectura para una teoría de la comunicabilidad de la obra de arte.	347
5. Comparativa entre el sistema de comunicación de la obra de arte según Edith Stein y Ricardo de Orueta.	360
6. El arte, su mundo y su sistema de comunicación: propuesta de reformulación de la Teoría del Mundo del Arte de Dickie.	365
7. Sobre el particular estatuto del arte religioso católico.	368
7.1 Delimitación conceptual: arte, artista y museos en la visión de la Iglesia Católica.	369
7.2. El particular estatuto del “arte religioso” y la comunicación de su mensaje.	373
CONCLUSIONES	
1. Conclusiones teórico-metodológicas.	377
1.1. Cuestiones en torno a la obra en sí: cualidades y propiedades de	

la Colección en estudio.	377
1.2. Cuestiones en torno a la relación que parte de la obra: las particularidades de la presencia, presentación y representación de estas obras.	379
1.3. Cuestiones en torno a la relación que recibimos de la obra: la particularidad del patrimonio cultural de interés religioso perteneciente a una comunidad viva.	380
1.4. La institución del museo: mensaje original versus mensaje propuesto por la museografía.	381
2. Conclusiones específicas del tema: el mensaje de la obra de arte en los museos.	383
2.1. Sobre el ser de la obra de arte y su estancia en el museo. La clave de la empatía identitaria.	383
2.2. Sobre el papel de los intermediarios en la transmisión de la obra de arte.	385
3. Reflexión general sobre las conclusiones obtenidas.	387
4. Discusión sobre los objetivos del trabajo de investigación.	389
5. Posibles temas no resueltos y visión de futuro sobre el tema tratado.	390
Bibliografía	394
Documentos legales	409
Fuentes documentales	417
Webgrafía	419
Anexos (índice propio)	423

Índice de tablas y figuras

Tabla 1. Evolución de las técnicas expositivas (Rico, 2006, p. 33).	65
Tabla 2. Listado de las gráficas de sección del núcleo expositivo de estudio ubicado en el Colegio de San Gregorio. Elaboración propia	89
Tabla 3. Listado de las cartelas de tipo 2 del núcleo expositivo de estudio ubicado en el Colegio de San Gregorio. Elaboración propia	90
Tabla 4. Las gráficas de sección de la Casa del Sol. Elaboración propia.....	92
Tabla 5. Cartelas de tipo 2 de la sede de la Casa del Sol. Elaboración propia	92
Tabla 6. Relación de itinerarios y temática de visita en la App del Museo (2019).....	101
Tabla 7. Visitas guiadas para adultos (Ministerio de Educación, 2017)	107
Tabla 8. Información web sobre los talleres ofrecidos para Educación Primaria durante el curso 2016/2017 (Ministerio de Educación, cultura y deporte, 2017).....	109
Tabla 9. Listado de talleres para visitas escolares objeto de estudio. Síntesis y elaboración propia.....	111
Tabla 10. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 1 del Museo. .	118
Tabla 11. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 2 del Museo. .	119
Tabla 12. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la salas 3-5 del Museo.	120
Tabla 13. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 6 del Museo. .	120
Tabla 14. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 8 del Museo. .	121
Tabla 15. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 10 del Museo.	121
Tabla 16. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en las salas 11-13 del Museo.....	121
Tabla 17. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en las salas 11-20 del Museo.....	123
Tabla 18. Relación entre la gráfica y la cartela de tipo 2 en la Sala de Pasos Procesionales del Museo.	125
Tabla 19. Cartelas de tipo 2, de la sección “La “invención” de la Antigüedad”	130
Tabla 20. Cartelas de tipo 2, de la sección “La belleza desnuda”	131
Tabla 21. Cartelas de tipo 2, de la sección “Sabios y héroes”	132
Tabla 22. Cartelas de tipo 2, de la sección “Enigmas y fragmentos”	132
Tabla 23. Cartelas de tipo 2, de la sección “Imágenes del furor”	134
Tabla 24. Relación de piezas propuestas por la guía de visita e interpretación textual (Museo Nacional de Escultura, 2017c).	136
Tabla 25. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 1 y 2. ...	146
Tabla 26. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 3, 4 y 5	147
Tabla 27. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 6 y 7	148
Tabla 28. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala 8.....	148
Tabla 29. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 10 a 13.	149
Tabla 30. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala 14.....	150
Tabla 31. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 15 a 19.	151
Tabla 32. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala 20.....	152

Tabla 33. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala de pasos procesionales	154
Tabla 34. Guion para el análisis de los talleres didácticos	165
Tabla 35. Objetivos del taller “El lenguaje del escultor” (Museo Nacional de Escultura, s.f.a, p. 1).....	176
Tabla 36. Comparativa artículo 18 de los Derechos Humanos con el texto del taller..	180
Tabla 37. Comparativa artículos 3, 14 y 15 de los Derechos Humanos con el texto del taller	181
Tabla 38. Comparativa artículos 4 y 16 de los Derechos Humanos con el texto del taller	183
Tabla 39. Comparativa artículo 2 de los Derechos Humanos con el texto del taller...	184
Tabla 40. Comparativa artículo 4 de los Derechos Humanos con el texto del taller...	184
Tabla 41. Comparativa artículo 26 de los Derechos Humanos con el texto del taller.	185
Tabla 42. Comparativa de almacenes: Brillo Box y Freshlycosmetics	204
Tabla 43. Método general propuesto por Fernández Arenas para la lectura de una obra de arte.....	335

<i>Figura 1.</i> Fotografía aérea de la ubicación según <i>Google Earth</i> del Museo Nacional de Escultura (Google, 2017): Colegio de San Gregorio (1), Palacio de Villena (2) y Casa del Sol (3).....	33
<i>Figura 2.</i> La colección en sus inicios. Fotografía fechada en 1836. Catalogada en el archivo del MNE como “1904-1915 Galería baja” (Hauser & Menet, 1836). ..	37
<i>Figura 3.</i> La línea expresiva del arte según Orueta. Elaboración propia	52
<i>Figura 4.</i> Características del arte comunicativo según Orueta, contrapuestas a las características que se piden normalmente a cualquier obra artística. Síntesis y elaboración propia.....	56
<i>Figura 5.</i> Extracto del programa <i>Museos+sociales</i> , líneas estratégicas y programas....	62
<i>Figura 6.</i> Decálogo de los <i>Museos+ Sociales</i> , tal y como lo presenta el documento oficial.	63
<i>Figura 7.</i> “1920. Sala planta alta”. Fuente: Archivo MNE	69
<i>Figura 8.</i> “1923. Sala Berruguete”. Fuente: Archivo Museo Nacional de Escultura....	70
<i>Figura 9.</i> Sala de la Sillería de coro de San Benito. Fuente: Archivo MNE. Referencia: 1933 Sala sillería.....	71
<i>Figura 10.</i> Sala de Berruguete. Fuente: Archivo MNE, referencia: Edif. 12_006.....	73
<i>Figura 11.</i> Sala con la sillería de san Benito. Fuente: Archivo MNE. Referencia: Edif. 13_016.....	74
<i>Figura 12.</i> Museografía direccional. Fuente: Archivo MNE. Referencia: Edif. 14_00875	
<i>Figura 13.</i> Museografía de ambientación. Fuente: Archivo MNE. Referencia: Edif. 17_001.....	75
<i>Figura 14.</i> Sala de pasos. Fuente: Archivo MNE. Referencia: EDIF. 30_002	76
<i>Figura 15.</i> Sala del museo. Fuente: ArchivoMNE.....	76
<i>Figura 16.</i> El Santo Entierro. Fuente: Archivo MNE. Referencia: EDIF 33_005	77

<i>Figura 17.</i> Cristo yacente de Gregorio Fernández. Fuente: Archivo MNE. Referencia: EDIF. 54_013.....	77
<i>Figura 18.</i> Plano general. (García de Wattenberg, 1984, pp. 86-87).....	78
<i>Figura 19.</i> Sala del Renacimiento. MNE. Fotografía propia	80
<i>Figura 20.</i> Gráfica de sección y cartelas de piezas. MNE. Fotografía propia.....	81
<i>Figura 21.</i> Sala 1. MNE. Fotografía propia	82
<i>Figura 22.</i> Sala 7. MNE. Fotografía propia	82
<i>Figura 23.</i> Santo entierro de Juan de Juni. MNE. Fotografía propia	83
<i>Figura 24.</i> Sala de exposición de la Casa del Sol. MNE. Fotografía propia.....	83
<i>Figura 25.</i> Ejemplo de cartela de tipo 1. Fotografía propia	86
<i>Figura 26.</i> Ejemplo de cartela de tipo 2. Fotografía propia	86
<i>Figura 27.</i> Colocación de las gráficas con la numeración en rojo. Plano planta baja (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017), numeración propia.....	87
<i>Figura 28.</i> Colocación de las gráficas con la numeración en rojo. Plano primera planta (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017), numeración propia.....	88
<i>Figura 29.</i> Ubicación de las gráficas de sección de la Casa del Sol (Ministerio de Educación, 2017). Elaboración propia	92
<i>Figura 30.</i> Instalación de Fany Kano (2014) en la Capilla de san Bernardo de Oropesa. Fuente: E. Almarcha	198
<i>Figura 31.</i> “La experiencia estética de lo cotidiano de Marta”. Fotografía tomada el 29-06-2018. Fuente: Paula	204
<i>Figura 32.</i> Infografía “El mundo del arte de G. Dickie”. Elaboración propia	211
<i>Figura 33.</i> <i>Trompe l'oeil. Bagsiden af et indrammet maleri.</i> Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ca. 1670-1675).....	298
<i>Figura 34.</i> Infografía “Teoría del genio de la lámpara de la cultura: Ars”. Elaboración propia	307
<i>Figura 35.</i> Clasificación de los Entes Culturales. Elaboración propia.....	316
<i>Figura 36.</i> Cristo yacente de Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Fotografía propia.....	317
<i>Figura 37.</i> Clasificación de los entes artísticos dentro de la teoría de los Entes Culturales. Elaboración propia.....	321
<i>Figura 39.</i> Infografía del proceso empático según Theodor Lipps. Elaboración propia	348
<i>Figura 40.</i> Infografía del proceso empático según Geiger. Elaboración propia	349
<i>Figura 41.</i> Estructura de la persona espiritual en E. Stein. Elaboración propia.....	358
<i>Figura 42.</i> La relación de empatía entre la persona y la obra de arte según E. Stein. Elaboración propia	360

Abreviaturas

CE: Constitución Española de 1978

CDM: Código de Deontología para los Museos

ICCROM: *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*

ICOFOM: *International Committee for Museology*

ICOM: *International Council of Museums*

ICOMOS: *International Council Of Monuments and Sites*

LPHE: Ley de Patrimonio Histórico Español

MNE: Museo Nacional de Escultura

UNESCO: *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

Introducción

“Las obras de arte dan cuenta de las formas del sentido en el que vidas pasadas, cotidianas o excepcionales, domiciliaron sus existencias (...) El museo constituye una memoria imposible de subjetivar, acaso el cuerpo material del espíritu de la humanidad, pero ahora domiciliado en un sistema de salas de exhibición”
(Rojas, 2017, p. 234)

El nacimiento de una inquietud: la elección temática

La presente investigación, nace de la curiosa observación del mundo artístico desde una edad bastante temprana. Así, la primera parte del título: “Entre el ser y el no ser”, brota de una pregunta sin clara respuesta en la actualidad: ¿Qué es el arte y qué hace en esa caja artificial llamada museo? Esta pregunta, surgió de la contemplación de las piezas artísticas del núcleo central de la colección del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Y es que, cuando uno se queda en silencio frente a una obra de arte en un museo, no puede por menos de percatarse que la estructura conceptual de sus años de estudio de Historia del Arte acaba de resquebrajarse.

Ante esta colección brotaban una serie de preguntas secundarias: ¿qué hacen obras de arte religioso, descontextualizadas, puestas en relación con obras extrañas, organizadas asépticamente, colocadas y utilizadas con una finalidad completamente diversa a aquella realidad para la que fueron creadas? ¿Siguen siendo obras de arte o son meros objetos de museo? ¿Siguen poseyendo su esencia religiosa o han reinventado sus esencias al entrar en el museo? Despojadas de su contexto, ¿cómo pueden seguir comunicando su mensaje, al hombre de hoy?

De la observación, se dedujo la relevancia de la mediación en la interpretación de las obras de arte. La forma en que el museo muestra las piezas, tanto a través de aspectos físicos como humanos, es esencial para que la obra en cuestión empatee con quien la contempla. Y en este trascendental papel de los museos, es donde entra la segunda parte del título de nuestra investigación: “La estética museográfica como elemento didáctico para la interpretación del mensaje de la obra de arte”. Un papel: el de la interpretación del mensaje del arte, que cada vez se considera más importante en el panorama internacional.

Para mostrar la fuerza de esta idea, podemos hacer referencia a la última declaración del Consejo Internacional de los Museos (ICOM), la Declaración de

Funchal, publicada el 11 de mayo de este año de 2018, en que se manifiesta “la importancia vital del patrimonio cultural como un valor universal para nosotros, como individuos, comunidades y sociedades, que determina nuestras identidades y vidas cotidianas” y que “los museos comunican y promueven valores universales (...) tienen un papel central en este diálogo intercultural” (ICOM, 2018).

Estado de la cuestión

Como nuestra investigación se mueve en un panorama muy amplio, nos centraremos en tres elementos: el arte, los museos y el patrimonio cultural; a la hora de analizar brevemente el estado de la cuestión. De manera más extensa, al inicio de aquellos capítulos que precisen de un análisis del estado de la cuestión previo, se efectuará, en nota a pie de página la indicación oportuna.

Sobre el tema de la definición del término “arte”, existen varias obras que se han encargado de recoger las diversas teorías y definiciones existentes. No obstante, parece no haberse encontrado una definición global y válida para todo marco espacio-temporal.

En este marco, nos encontramos con un creciente interés por la revalorización cultural de los museos y espacios musealizados como núcleos generadores de vida cultural. Pero no se potencia por el mero valor artístico, estético, histórico o material, sino por el valor social e identitario. El papel de los museos se contempla como entidades generadoras de valores sociales sobre los que edificar una especie de mundo mejor.

Es necesaria, por tanto, una reflexión interdisciplinar que ponga en relación arte-patrimonio-museos-identidad social, para poder establecer el fundamento a una teoría del arte que realmente responda a la realidad actual.

Hipótesis de partida

Tras una primera aproximación al tema en que se constata, al menos superficialmente, una gran confusión en las cuestiones definitorias sobre qué es el arte, los museos, el patrimonio cultural; y en función de ello, una gran variedad de praxis museográficas que a veces parecen transgredir los límites de lo imaginable en la exposición e interpretación del mensaje de las obras de arte; nos planteamos las siguientes hipótesis:

- ✓ Creemos que es posible la definición del concepto de arte ahondando en el vínculo que podría establecerse entre la teoría *del círculo del arte de Dickie*, las reflexiones sobre *el problema de la empatía de Stein*, y los documentos emanados de los grupos de trabajo de la *UNESCO* y *del ICOM* que revalorizan el patrimonio cultural y los museos sobre parámetros de cohesión social y valor identitario.
- ✓ En esta misma línea, se podría esclarecer el proceso de comunicación entre la obra de arte y el espectador; marcando así las pautas para la praxis museal y la mediación en la interpretación del mensaje de las mismas.
- ✓ Creemos, además, que es posible la regeneración del ser de los museos (que al parecer, están atravesando una crisis internacional) siempre y cuando éstos se muevan en el ámbito marcado por el ICOM y busquen el bien, la verdad y la belleza.

Objetivos de la investigación

Lo que nos proponemos con la presente investigación es, en primer lugar, encontrar una posible definición de lo que es el arte en la actualidad, en función de la inclinación hacia el ámbito conceptual del llamado “patrimonio cultural” y su definición basada en valores “identitarios”. En el mismo ámbito, se propone analizar el ser de los museos de arte para encontrar la clave de su misión actual.

En segundo lugar, y en relación con lo anterior, trataremos de esclarecer el sistema de comunicación entre las obras de arte contenidas en el museo y el espectador. Además, nos proponemos comprobar cómo la estética museográfica influye en la comprensión del mensaje de la obra de arte en los museos y cómo esto se potencia con fines utilitarios en educación. En este ámbito, nos proponemos identificar las particularidades que puede entrañar la exposición de obras de arte extraídas del culto y la veneración religiosa, en un museo laico.

Las reflexiones precedentes, nos servirán de base para poder descubrir y analizar la praxis museográfica del Museo Nacional de Valladolid, identificando en qué medida la esencia de la obra de arte “es o no es” y su mensaje “se transmite o no” a través de la mediación museográfica y su influencia en la percepción estética de los visitantes.

Estructura del cuerpo del trabajo

La investigación se divide en dos partes. La primera de ellas, presenta el recorrido histórico del objeto de estudio: el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y el mensaje de la obra de arte que transmite a través de su museografía y herramientas didácticas. A través del análisis de la historia del museo, del entramado de su discurso museográfico con sus diversas herramientas, presentaremos las hipótesis y cuestiones a resolver en el marco conceptual que desarrollaremos en la segunda parte de la investigación.

La segunda parte presenta un marco teórico para la reflexión y el análisis sobre el ser de los museos, de la obra de arte y de su mensaje como elemento privilegiado del patrimonio cultural. Dicho marco conceptual aporta la base sobre la que poder interpretar la correcta interrelación entre la museografía y la obra de arte para la transmisión del mensaje original sin interferencias.

Finalmente, en virtud de las reflexiones desarrolladas en el marco conceptual sobre el ser del arte, el patrimonio cultural y de los museos y su praxis, abordaremos el análisis evaluativo de la museografía y herramientas didácticas que el Museo emplea para la interpretación del mensaje de sus piezas en las conclusiones de esta investigación.

Metodología

Cada una de las partes de nuestra investigación tiene su propia metodología. La presentación del objeto de estudio, el Museo Nacional de Valladolid; y la posterior elaboración de la primera parte de nuestra investigación, ha seguido las siguientes fases que han requerido diversas metodologías:

1. Revisión bibliográfica en torno a las cuestiones clave.
2. Trabajo de campo en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Este se ha desarrollado de la siguiente manera:
 - a. Estudio de material gráfico y observación directa.
 - b. Estudio y recogida de datos sobre las piezas en exposición. Análisis del criterio expositivo.
 - c. Sistematización de las obras en exposición según tipologías. Estudio del contexto/ideología original de las obras.

- d. Recogida de material sobre la museografía empleada y el mensaje que transmite.
 - e. Recogida de material sobre las herramientas interpretativas asociadas a la museografía: actividades educativas y culturales.
3. Método analítico y deductivo en la redacción de conclusiones al respecto.

Para la segunda parte, la elaboración del marco teórico en torno a las cuestiones sobre el ser del arte, del patrimonio cultural y de los museos, la metodología a emplear será la revisión bibliográfica a través de la lectura de las obras clave en cada campo, recogida sistemática de datos, estudio y reflexión sobre los mismos para llegar, a través del método inductivo y del deductivo a la elaboración de una teoría que nos sirva para desarrollar una propuesta teórica sobre el ser de los museos, el ser del arte, y la transmisión de su mensaje.

En las conclusiones finales, se recapitula todo lo desarrollado hasta entonces y se reflexiona no solo en torno al funcionamiento de esta entidad concreta, sino respecto al posible camino a seguir en la definición de unas líneas de actuación en la transmisión del mensaje de las obras de arte como elementos clave de nuestro patrimonio cultural.

Como complemento del cuerpo de la investigación, los anexos ofrecen la recopilación de los textos analizados del Museo Nacional de Escultura en dos formatos: original cuando el material se ofrecía online o transcrito por la autora en el caso de ser materiales en sala. En los anexos también se encuentran traducciones e infografías efectuadas para este trabajo.

PARTE I

PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO:

**El mensaje de la obra de arte del
Museo Nacional de Escultura de
Valladolid**

Introducción

Para introducir la primera sección de nuestra investigación y justificar sus distintos capítulos, partiremos de un estudio de caso que nos sirva de base para desarrollar posteriormente el tema que queremos abordar.

Así pues, la primera parte de nuestro trabajo de investigación, se centrará en presentar el objeto de estudio: el mensaje de las obras de arte del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Para ello, contaremos con varios capítulos. El primero, abordará la cuestión de la esencia del museo objeto de nuestro estudio. Tras un recorrido de su devenir histórico, nos centraremos en el análisis del pensamiento estético de Ricardo de Orueta y Duarte, principal promotor de la elevación del museo al rango de Museo Nacional de Escultura, *alma mater* del nacimiento de dicha entidad tal y como la conocemos en la actualidad. En tercer lugar, nos detendremos en el análisis del espíritu que da vida al segundo núcleo de la colección en estudio: la de reproducciones artísticas. Por último, realizaremos un estudio sobre los fines constitutivos del Museo, la legislación vigente que regula su actividad y la visión de futuro desde los planes estatales.

El segundo capítulo, se centrará en la presentación de la imagen museográfica de sus colecciones a lo largo de la historia. Este estudio es fundamental para comprender cómo se ha querido mostrar el Museo a sí mismo a través de sus colecciones.

El tercer capítulo, versará sobre la presentación de las distintas herramientas interpretativas que emplea en la actualidad para la transmisión del mensaje de las obras de arte. Para ello, dividiremos los elementos museográficos en elementos estáticos (cartelas, gráficas de sección, hojas de sala y guías de visita) y elementos dinámicos (tipos de visita y talleres didácticos).

El cuarto capítulo culminará este recorrido efectuando un análisis sobre el mensaje que transmiten las distintas herramientas museográficas de las colecciones en estudio del Museo.

Capítulo 1. El Museo: historia, principios fundacionales, fines

Como en un puzle donde todas las piezas encajan en su contexto, así la formación del actual Museo Nacional de Escultura, ha de ser comprendida dentro del devenir histórico de su contexto socio-cultural. No podemos reflexionar acerca de la realidad sin un conocimiento previo sobre su origen, su historia y su fin. Este pensamiento lineal es el que guiará nuestra reflexión acerca del problema que nos atañe: el mensaje de las obras de arte contenidas en el Museo Nacional de Escultura.

Comprender la voluntad fundadora, la idea que dio vida al actual ente museal; y ahondar en el camino que recorre en la actualidad, nos ayudará a plantear las cuestiones problemáticas que pueden surgir de una realidad tan rica y tan de relieve en el panorama actual: los museos como conservadores y generadores de cultura.

1. El devenir histórico de la formación de los núcleos de colección.

Si bien profundizaremos en posteriores capítulos sobre el ser de los museos y el espíritu que provocó su nacimiento original y su renacimiento derivado de la Revolución francesa, por ahora, nos basta saber que los museos modernos nacen del contexto ideológico de la Ilustración, que se manifestó con diferentes matices según regiones, pero que provocó en todas una ola de desamortizaciones que supusieron una serie de cambios fundamentales en el panorama cultural europeo.

Un estudio detallado de todo el proceso desamortizador español y de la posterior odisea en la formación de las colecciones de los Museos Provinciales ha sido realizado por Enrique Martínez (2015), en su tesis doctoral, por lo que en el presente estudio no se entrará en este campo. Únicamente se describirá el proceso a grandes rasgos para poder conocer el germen ideológico de esta entidad museal de estudio ubicada en la ciudad de Valladolid (España) y distribuida actualmente en tres sedes: el Colegio de San Gregorio, el Palacio de Villena y la Casa del Sol.



Figura 1. Fotografía aérea de la ubicación según *Google Earth*¹ del Museo Nacional de Escultura (Google, 2017): Colegio de San Gregorio (1), Palacio de Villena (2) y Casa del Sol (3).

Precisamente en la linde de la historia del Colegio de San Gregorio, principal sede del Museo; es donde podemos enmarcar el nacimiento de la entidad museográfica que nos atañe. Su génesis se encuadra en el periodo de transición entre el fin del Antiguo Régimen y la instauración del Estado Liberal, en el que no tenían cabida los antiguos estamentos (fundamentalmente monarquía absoluta, nobleza y clero).

El Colegio de San Gregorio, que había sido la institución docente de referencia como colegio de Teología regentado por los religiosos dominicos; y de la cual habían salido importantes personalidades a lo largo de toda la Edad Moderna, se vio afectado por el proceso desamortizador y cerró como tal.

1.1. El germen ideológico de la desamortización española: la Revolución Francesa.

La principal medida de expropiación de bienes de las antiguas clases privilegiadas, la desamortización española, supuso un antes y un después en nuestra historia, en la manera de entender la cultura y las relaciones del hombre con el conocimiento y el saber.

Sin embargo, debemos aclarar, antes de comenzar, que nuestro objetivo en este capítulo no es el de profundizar en el proceso intelectual, sino el de presentar su

¹ Recuperado de: https://www.google.es/intl/es_es/earth/. Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2017

historia, para la correcta comprensión del desarrollo posterior. Por ello, creemos necesaria una breve parada en la base conceptual de la desamortización española; ya que este camino hacia una centralización de los bienes culturales, por el que pasaran de las manos de las instituciones religiosas a las del Estado, para formar posteriormente el núcleo primordial de los museos públicos, no puede comprenderse sin otear, al menos por un instante, lo acaecido en el seno de la Revolución Francesa, modelo en la construcción de los estados liberales europeos.

Tomando como referencia a Enrique Martínez en la labor de reconstrucción de los hechos, comenzamos nuestro recorrido desde el hecho de que la Asamblea Nacional Constituyente francesa, el 2 de noviembre de 1789, en plena revolución, decretó la nacionalización de los bienes de la Iglesia. Esta acción, que supuso que los bienes del clero quedaran a disposición de la Nación, se decretó con el fin de obtener un provecho económico de este patrimonio (Martínez, 2015, pp. 8-16).

Sin embargo, la rapidez de los acontecimientos que supusieron la supresión del feudalismo y el ascenso de clases sociales que jamás habían gestionado dicho patrimonio cultural, provocaron un vacío legal en la tutela de las colecciones artísticas de la Iglesia. Éstas, desligadas de su fuerza simbólica y su valor sagrado, se convirtieron en mera mercancía estética susceptible de producción de un beneficio puramente material.

Desligadas de su contexto ideológico originario, estas colecciones sufrieron el amontonamiento en los depósitos, el tráfico ilegal de la compra-venta e incluso el abandono y su consiguiente deterioro en sus mismos lugares de origen que, desprovistos de su uso, fueron condenados a la decadencia. La Revolución Francesa, aun cuando enarbolaba el estandarte de la cultura y el progreso, no fue capaz de hacer frente a la avalancha patrimonial de la que se tuvo que hacer cargo tras la desamortización.

Tras este primer paso, se promulgaron en Francia una serie de decretos que supusieron distintos escalones hacia la conformación de los museos estatales. Así, el 13 de noviembre de 1789 se decretó la realización del inventario de los bienes de la Iglesia, primera medida a tomar cuando se quiere tener el control sobre las posesiones de otra entidad. El 19 de diciembre de 1789 se ordenaba la puesta a la venta de estos bienes con el fin de obtener un beneficio económico para el Estado. El 13 de febrero de 1790, tras el expolio material, se suprimían las órdenes religiosas en Francia. Y el 9 de mayo de

1790 se ponían los bienes de la Corona a disposición de la Nación y, paralelamente al proceso de desamortización eclesial, se confiscaron las colecciones reales, decidiéndose el 13 de agosto de 1792 que se almacenaran en el palacio del Louvre (Martínez, 2015).

A pesar de los esfuerzos, la falta de coordinación entre las distintas entidades de gobierno, la falta de reacción en los comienzos de la revolución y la gran confusión del momento, causaron pérdidas irreparables en el patrimonio cultural desamortizado. Sin embargo, en el ámbito ideológico, la reacción intelectual fue una toma de conciencia sobre la valía de dichos bienes como patrimonio nacional; base sobre la cual comenzará a edificarse la estructura conceptual de la entidad de los museos. Desafortunadamente, las medidas de protección y tutela, fueron siempre muy por detrás de los desastres desamortizadores.

1.2. El caso español a través del nacimiento del Museo Nacional de Escultura.

En España, el proceso desamortizador francés, con sus métodos y errores, se difundió durante la ocupación de los ejércitos napoleónicos (1808-1813) y se repitió después durante las sucesivas desamortizaciones.

La más importante de ellas fue la que llevó a cabo Juan Álvarez Mendizábal, ministro de la Regente María Cristina de Borbón, efectuada entre 1835 y 1837. Con el Real Decreto de 25 de julio de 1835 se impulsó el proceso de desamortización y ya en 1836 se procedió a la nacionalización de los tesoros artísticos de los conventos desamortizados. En dicho Decreto (Real Decreto de 25 de julio, 1835), aludiendo a razones aparentemente religiosas (inobservancia de las pequeñas comunidades, aumento excesivo e inconsiderado del número de monasterios, reforma espiritual...) se ordena la supresión de los conventos que no tuvieran al menos doce individuos profesos, los cuales podrían llevarse consigo tan solo los bienes de su uso particular (art. 5), quedando el resto para la “extinción de la deuda pública o pago de sus réditos” (art. 7). Esto supuso la desaparición de, prácticamente, la mayoría de las agrupaciones monásticas españolas (pues el decreto excluía como miembros computables a postulantes, novicios y demás miembros en formación inicial), ascendiendo a 115 los conventos suprimidos de Valladolid; entre ellos, se incluía el Colegio de San Gregorio (entidad que, por su misma naturaleza, contaba mayoritariamente con miembros en formación que no poseían profesión perpetua).

Al igual que en el proceso francés, las desamortizaciones españolas, formaban parte de un conjunto de reformas con el fin de la modernización del Estado con las que se propiciaba una cultura laica, que libre de las ataduras de la religión y la nobleza, fuera heredera de la filosofía del Siglo de las Luces. Según María Bolaños, actual directora del Museo, el objetivo de estas medidas era el “de dar vida a la utopía de una apropiación colectiva de los tesoros artísticos de los privilegiados, liberarlos de los usos políticos, morales y religiosos, y exponerlos sin trabas a la educación y el disfrute públicos” (Bolaños, 2008b, p. 21). Además, en lo económico los bienes confiscados servirían para hacer frente a la deuda de la hacienda pública. Utopía, ésta última, que no cumplió las expectativas esperadas.

El aspecto positivo del proceso es que durante estos años se consolidarán las labores de protección y conservación de las antigüedades e irá surgiendo el concepto de Patrimonio Nacional como legado artístico e histórico de la Nación, tal y como veremos cuando en lo sucesivo hablemos sobre el ser de los museos.

Desde su nacimiento los museos asumirán otras funciones (además de la ya aludida expropiación del uso político, moral y religioso de los tesoros artísticos) entre ellas la preservación y la restauración de las piezas albergadas en sus instalaciones. Muy pronto, además, se irán añadiendo una serie de servicios complementarios como la creación de una biblioteca con documentación relativa a las piezas o con obras bibliográficas de valor en sí mismo, así como una serie de departamentos administrativos que gestionen la actividad del museo.

Una vez decretada la orden de desamortización, se procedió a la ejecución de la misma. Para reunir estos bienes y objetos artísticos provenientes de los diversos conventos expoliados, se estableció la formación de una comisión a través de otro Decreto. Esta comisión en un principio se llamó Junta Científica y Artística, y con el tiempo pasará a llamarse Comisión de Monumentos, lo cual es significativo del valor que estas obras patrimoniales fueron adquiriendo a los ojos de la Administración Pública. Sobre las particularidades respecto a formación y misión, dice el texto legal que ha de ser: “de tres a cinco individuos inteligentes y activos, los cuales tengan a su cargo examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos, bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse” (Real Decreto de 25 de julio, 1835).

Sobre el criterio de selección poco se dice. Se alude a la valía de los objetos y se habla de un elemento utilitario: la facilidad de transporte a su nueva sede. Sí que se observa una amplitud conceptual sobre lo que se considera digno de ser conservado: documentos de archivos, patrimonio bibliográfico, pinturas, esculturas y otros objetos.

La labor de la Comisión Científica y Artística para inventariar todos los bienes desamortizados y trasladar a la capital aquéllos de valía y fácilmente transportables fue una labor titánica. Y aunque durante este tiempo se hablara de museo, las obras que se iban depositando en el antiguo Colegio de Santa Cruz estaban almacenadas de manera temporal, sin orden científico alguno y hubo que esperar hasta la reunión de la Comisión el 27 de agosto de 1840, para que se procediera a colocar en los salones del Colegio las obras que ya habían sido recogidas y se abrieran al disfrute estético del pueblo.

Para cumplir la misión de exposición al público de los bienes desamortizados, se crearon pues, los Museos Provinciales de Bellas Artes. Estos espacios plasmaban un nuevo concepto de patrimonio, en el que las obras, desvinculadas de su lugar de origen religioso o devocional, adquirirían un valor histórico, estético y educativo.

Sin embargo, según M^a José Redondo, la frontera entre lo religioso y lo puramente estético, se difuminó desde el principio (Redondo, 2011). Así, en el discurso que pronunció el Jefe Político y Presidente de la Comisión Conservadora de objetos científicos y artísticos, Julián Sánchez Gata, en el acto de la inauguración del Museo, el 4 de octubre de 1842, calificaba a éste como una escuela práctica de instrucción, que dispensaba enseñanzas “de Religión, de Moral, de Historia, de Cultura y de buen gusto” (Sánchez, 1842, p. 89).

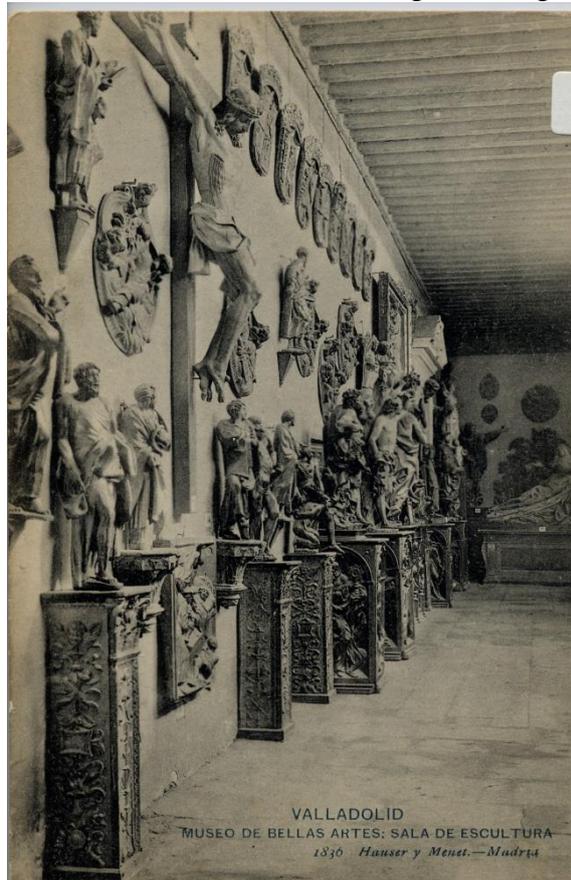


Figura 2. La colección en sus inicios. Catalogada en el archivo del MNE como “1904-1915 Galería baja” (Hauser & Menet, nº 1836).

Al cargo de la dirección de este Museo Provincial de Bellas Artes quedaba Pedro González Martínez. En aquel entonces ya disponía de un fondo de doscientas obras, además de las sillerías de coro del monasterio de San Benito y del convento de San Francisco, y de 994 pinturas catalogadas (Urrea, 2001). En 1875, una parte de estos fondos se destinará al Museo Provincial de Antigüedades, hoy Museo de Valladolid.

Los esfuerzos por poner a disposición del disfrute público la colección son recogidos por los numerosos viajeros que lo visitaron. Así, escriben sucesivamente sobre él (Urrea, 2001): Richard Ford (1846), Louise Mary Tenison (1853), Antoine Laurent Apollinaire (1861), Charles Davillier (1862), Edmundo D'Amicis (1871), Louis Teste (1872), Évariste Bouchet (1885), J. de Beauregard (1888) y Emilia Pardo Bazán (1892). Todos ellos, a la vez que alaban la colección en algunos aspectos, critican la museología. Lo cierto es que en estos primeros pasos del museo, la labor de quienes estuvieron al frente de él, fue dolorosa ante la ausencia de presupuesto que permitiera una mejora de la misma. De esta manera:

Al responsable del Museo, don José Martí y Monsó, no le quedaba más remedio que reconocer en 1874 que, en cuanto al montaje de las pinturas, es decir, su colocación, la escasez de recursos le había forzado “con sentimiento grande” a dejarlo “en el mismo estado que tenía cuando se hizo cargo de su Conservación”. No tenía medios ni siquiera para proceder a “un nuevo arreglo de sus cuadros (...) a fin de representarlos dignamente” (Urrea, 2001, p. 16).

Así pues, el nacimiento de los museos se vio envuelto en un ambiente no siempre favorable para la valorización y conservación del patrimonio cultural que albergaban. El proceso desamortizador dio lugar a un vasto movimiento de bienes culturales: millares de piezas de patrimonio artístico, monumental y documental, pasaron al dominio público en un espacio temporal muy corto. Consecuencia de ello, fue la desaparición y destrucción de buena parte de nuestro patrimonio debido a la desastrosa organización del proceso, unida a la falta de previsión por parte de las clases dirigentes. Paradójicamente, el mismo Estado que había decretado la desamortización, inventario y venta pública de estos bienes, se desapegó de su cuidado, con un vacío legal que ni protegía los bienes ni castigaba a quienes abusaran de ellos; por el contrario, la dedicación y el esfuerzo del personal facultativo, a pesar de su poca experiencia y de los pocos medios, fue lo que propició finalmente la reunión de distintas colecciones, que son las que formaron estos primeros conjuntos de bienes culturales.

1.3. El Museo en los albores del s. XX.

A pesar de los duros comienzos, y de que su apertura al público, en ocasiones fuera irreal por la falta de fondos, a comienzos del siglo XX ya se tenía una clara noción de que lo que aquí había era algo único. Es significativo que los testimonios antes aludidos provengan de diversas naciones; esto muestra que el Museo constituía un foco de atracción para viajeros y amantes del arte.

En esta época, proseguía la lenta labor de recogida de obras provenientes de los conventos desamortizados y se fue ampliando la colección. En este sentido, durante estos años, se registró mucha actividad (Redondo, 2011). Se revisaron los inventarios antiguos y se intentó trasladar a la capital las obras de mayor calidad para completar la colección. En algunos casos, se observaron resistencias al traslado tanto por parte de las autoridades civiles, como por las religiosas. En otros, el movimiento fue a la inversa, pues el museo no tenía capacidad para albergar tal cantidad de piezas y algunas de ellas, fueron reubicadas en diferentes iglesias como depósito (Redondo, 2011, p. 212).

A medida que la colección crecía, se hizo necesaria la diversificación de su estructura organizativa. Es así como el 24 de julio de 1913 se creó la Junta de Patronato del Museo, organismo impulsor definitivo de la institución y que continúa rigiéndolo en la actualidad.

Un hecho singular, que demuestra que la cuestión de la dicotomía sacro/profano, funcionalidad devocional/funcionalidad puramente estética estaba latente en torno a las obras de arte contenidas en el Museo, es lo acontecido desde el año de 1920.

Este año se relanzará la Semana Santa vallisoletana devolviendo algunas obras del Museo a su contexto originario por breves espacios de tiempo. Este proyecto, fue programado por el arzobispo Remigio Gandásegui (arzobispo de Valladolid entre 1920 y 1937) y secundado por el estudioso Juan Agapito y Revilla y por el Director del Museo, Francisco de Cossío (director del Museo de Bellas Artes de Valladolid entre 1919-1923 y 1931-1933 y como director del Museo Nacional de Escultura entre 1933 y 1959). Juan Agapito y Revilla estaba llevando a cabo la identificación y documentación de numerosas tallas distribuidas por diferentes iglesias de la provincia y junto con Cossío, lograron reconstruir algunos pasos procesionales que recuperaron su

funcionalidad originaria en 1922 al procesionar en Semana Santa, tradición que tiene gran popularidad en la actualidad.

La colaboración entre las instituciones religiosas y culturales del momento, creó el caldo de cultivo para que en 1923 se propusiera desde el Patronato del Museo, la remodelación de la exposición según criterios de autor, época y escuela (Patronato del Museo, 1923), con la consiguiente solidez científica del mismo. Pero de este hito, hablaremos más adelante al analizar la museografía a lo largo de la historia de esta institución.

1.4. La elevación a la categoría de Museo Nacional.

El Museo recibió un nuevo impulso durante el primer tercio del siglo XX, de la mano de los grandes intelectuales de la generación del 98 y de la del 27. Ellos exploraron el pasado en busca de la esencia nacional de una forma crítica y científica. Es en este contexto, donde el Museo Nacional de Escultura despuntará como la encarnación más perfecta de ese espíritu nacional. La figura clave en este proceso fue el historiador del arte Ricardo de Orueta y Duarte, cuyo pensamiento estético, desarrollaremos más adelante, a fin de no cortar el discurso de la secuencia histórica.

Baste señalar que desde que llegara a la capital española en 1911, fecha en que entra a trabajar en la Sección de Arqueología y Arte del Centro de Estudios Históricos, se vuelca en el estudio de la escultura española de la época medieval y moderna, para encontrar la esencia del espíritu español en ella. Fruto de sus investigaciones son sus estudios sobre Pedro de Mena y Medrano (1914), Alonso Berruguete (con dos monografías publicadas en 1917) o Gregorio Hernández (1920).

Nombrado Director General de Bellas Artes en 1924, pronunció un discurso de toma de posesión, en el que ensalzó la escultura genuina castellana como representación del alma del pueblo español: “El arte español no es más que eso: un alma para la totalidad de la obra” (Orueta, 1924, p. 105).

En su afán por proteger y divulgar el rico patrimonio cultural español, Orueta se vuelca con el Museo de Escultura de Valladolid (hasta entonces uno más entre tantos otros museos provinciales) y consigue la emisión de un Decreto con fecha de 29 de abril de 1933, en el que Fernando de los Ríos en calidad de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, lo eleva a categoría de Museo Nacional de Escultura. Ricardo de Orueta

fue, además, el encargado de trasladar la colección del Colegio de Santa Cruz al de San Gregorio y completarla con fondos del Museo del Prado. De esta época, es una instalación museográfica modélica, en la que prima el criterio científico. Orueta se servirá de la colaboración de Emilio Moya y Constantino Candeira, arquitectos y artífices de la obra de instalación de la colección en su sede actual.

Tras la Guerra Civil, durante el Régimen franquista, el Museo sufrió las consecuencias de la difícil situación cultural interna e internacional. Lo cual no impidió que entre 1938 y 1943, continuaran llegando piezas al museo. Cabe subrayar, que durante esta época se resalta el contenido y funcionalidad original de las piezas, añadiendo por decreto de 23 de marzo de 1939, el calificativo de Religiosa al nombre del museo quedando como: Museo Nacional de Escultura Religiosa (Urrea, 2001).

El franquismo, es además una época en la que se renovará el panorama museístico nacional. Según la *Historia de los Museos Estatales. De 1900 a 1977*, se actualizó completamente el panorama museístico con un matiz integrador de todas las ramas culturales del momento:

- Se crearon nuevos museos, entre los que podemos citar: Museo de América, Museo Nacional de Artes Decorativas, museos arqueológicos de Burgos, Oviedo, Toledo y Tarragona, museos de bellas artes de Granada, Santa Cruz de Tenerife y Vizcaya, Museo Etnológico de Zaragoza, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, etc.; y se realizan obras de ampliación en otros museos como el Museo del Prado.
- Se regulan unas «Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos» (Orden de 1942).
- Se publican obras en torno a los museos españoles: desde 1940 y hasta 1953, la Dirección General de Bellas Artes publicó la revista de museos «Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales» así como el «Anuario-guía de los Museos de España» de María Elena Gómez Moreno (1955). También en este año, Juan Antonio Gaya Nuño publica la primera edición de «Historia y guía de los Museos de España», en la que figuran 211 museos (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2017).

1.5. El MNE en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI.

En el plano conceptual, aunque el franquismo no desarrolló un plan concreto de reforma museográfica en virtud de la transmisión de un mensaje concreto, sí enfocó la exposición hacia el universo cultural de los Reyes Católicos. Perspectiva que duró hasta los años 60.

En septiembre de 1961 Federico Wattenberg Sampere asume el cargo de director del Museo. Bajo su mandato, se remodelará la presentación de las colecciones y se promoverán los estudios sobre las colecciones en vistas a una mayor difusión y

promoción de las mismas. Los trabajos de investigación culminarán en el primer catálogo del Museo, en el cual se analizaron numerosas obras de forma exhaustiva; lo cual contribuyó a revalorizar el legado cultural que en él se conservaba.

De esta época serán también una serie de avances legislativos en el ámbito de los Museos:

- Se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología (Decreto de 1961).
- Se reorganiza la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Obras de Importancia Histórica o Artística (Decreto 111/1960).
- En 1968 se crea el Patronato de los Museos que asumirá el gobierno y administración de los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes (Real Decreto 522/1968).
- Gaya Nuño publica la segunda edición de su «Historia-Guía de los Museos en España» (1968), en la que registran 300 museos. Un año más tarde, Consuelo Sanz Pastor publica «Museos y Colecciones de España», en la que relaciona 590 museos y colecciones.
- En 1973 se crea el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, heredero de la Sección Arqueólogos del anterior Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. En 1977 se crea el Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2017).

Todo ello propició que con la llegada de la democracia se iniciase un camino de estabilidad legislativa para los museos. En 1977 se crea el Ministerio de Cultura. En 1985 se elabora la primera ley que regula el patrimonio con el principal objetivo de proteger, acrecentar y transmitir a las generaciones futuras este Patrimonio Histórico Español (Ley 16/1985, de 25 de junio) y se redacta el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal (Real Decreto 620/1987, de 10 de abril).

El sustrato legislativo impulsó la reforma integral del museo. Una reforma que afectará directamente a la museografía del mismo, pues se basará en tres pilares: “dotar de recursos y equipamiento técnico; una política de difusión educativa del museo y en mejorar las infraestructuras” (Bolaños, 2008b, p. 35). Así, cuando en 1982 el Palacio de Villena, situado enfrente del Colegio de San Gregorio, se revierte al Estado Español haciéndose cargo de él el Ministerio de Cultura, se proyectan las reformas para la ampliación de espacios. Entre 1990 y 1998, de la mano de F. Rodríguez Partearroyo, se inicia un Plan Director, en el cual se contemplan la rehabilitación del edificio con su adecuación como espacio museístico y la posterior instalación de las piezas.

Este espacio permitió la instalación de la colección permanente de forma provisional para proceder a la reforma de rehabilitación del mismo Colegio de San Gregorio. Dichas obras finalizaron en 2006; y en 2009 estaba instalada de nuevo la

colección permanente en su sede de San Gregorio, montaje que continúa en la actualidad. De este periodo es el Decreto de 2008, en el que se cambia nuevamente el nombre al de Museo Nacional Colegio de San Gregorio (Real Decreto 1136/2008, de 4 de julio).

Sin embargo, la incorporación de los fondos del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas en noviembre de 2011 le devolvió la categoría de Museo Nacional de Escultura al adquirir un carácter más universal gracias al incremento de sus colecciones (Real Decreto 1714/2011, de 18 de noviembre). Este acontecimiento significó la ampliación del tronco temático de su colección hacia un ámbito significativamente lejano. De la problemática conceptual que esta colección significa hablaremos más adelante.

Estos fondos se trasladaron al Palacio del Sol o del Conde de Gondomar, que hasta entonces había estado destinado al depósito de las obras de mayor tamaño del Museo.

Así pues, identificamos dos núcleos de colección para nuestra consideración, aunque la reflexión final se centrará exclusivamente en el más antiguo. El primero gira en torno a la escultura policromada y a la pintura religiosa; centrado en los grandes maestros castellanos, debe su nacimiento a una historia turbulenta de desamortizaciones, pérdidas y hallazgos, y cuya supervivencia solo puede explicarse porque a lo largo de su historia se las ha considerado como la mejor manifestación del alma española.

El segundo es la colección de reproducciones artísticas de obras de arte clásicas. Es una colección que no nace con el Museo, sino que proviene de otra entidad que en su momento cerró, y que llega a San Gregorio con la voluntad de ampliar conceptualmente la visión de la historia de la escultura en el tiempo (arte de la Antigüedad Clásica- arte religioso de la Edad Media-Moderna), en el espacio y en el ámbito conceptual (arte sacro-arte profano, arte original-reproducción artística).

Sobre lo que esta aparente dicotomía supone (sacro-profano, original-copia, funcionalidad devocional-funcionalidad estética) hablaremos en la segunda parte del presente trabajo de investigación. Como continuación del estudio que estamos realizando, a continuación esclareceremos la base conceptual que lo singulariza del

resto de museos provinciales como museo nacional a través del pensamiento estético de Ricardo Orueta.

2. El pensamiento estético de Ricardo Orueta, elevación a Museo Nacional y actualidad.

Como hemos apuntado en el anterior epígrafe, el origen de la colección procedente de los diversos conventos desamortizados, edifica su ideario sobre la voluntad de poner en manos del público los tesoros artísticos de la nación, antes en manos de unos pocos, para su educación y disfrute. Ésta fue pues la base sobre la que se formó la colección inicial. Sin embargo, fueron muchos los museos provinciales que se formaron en circunstancias similares. ¿Por qué éste y no otro, fue elevado al rango de museo nacional?

El Decreto de elevación a Museo Nacional, publicado en la Gaceta de Madrid, nº121 con fecha de 1 de mayo de 1933, dice escuetamente:

Al trasladarse el antiguo Museo provincial de Valladolid al edificio ex Convento de San Gregorio, de dicha capital, ha sido acrecentado con importantes obras de mérito singularísimo, que unidas a la más rica colección escultórica que poseemos, e instalado todo el conjunto de imponderable belleza con la dignidad que a su rango artístico corresponde, hacen hoy el referido Museo centro de enseñanza y atracción para nacionales y extranjeros, que podrán deleitarse en la contemplación de obras de positivo valor, que habrá de ser universalmente reconocido.

El Gobierno de la República quiere dar testimonio de tal reconocimiento, y a tal efecto, a propuesta del Ministro de Instrucción públicas y Bellas Artes y de acuerdo con el Consejo de Ministros,

Vengo a declarar lo siguiente:

Artículo único. El Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid queda elevado a la categoría de “museo Nacional de Escultura” desde la publicación del presente Decreto en la GACETA DE MADRID.

Dado en Madrid a veintinueve de Abril de mil novecientos treinta y tres.

NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES

El ministro de Instrucción pública y Bellas Artes.

FERNANDO DE LOS RÍOS URRUTI.

(Decreto disponiendo que el Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid quede elevado a la categoría de Museo Nacional de Escultura, 1933, p. 775)

Como se puede ver, en dicho documento oficial, solo se alude al valor de las piezas (sin determinar el motivo que lleva a considerar que tengan tal valor), la belleza del nuevo lugar de su ubicación y el hecho de que reciba visitas culturales. Hace referencia, sin embargo, a la influencia que ha tenido el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, estrechamente ligado con el director de la Academia de Bellas Artes, y que fue, en realidad, la verdadera *alma mater* de la puesta en valor del conjunto y que ha determinado su recorrido hasta la actualidad.

2.1. Ricardo de Orueta, breve biografía.

La personalidad de Ricardo de Orueta (1868-1939) es realmente reveladora de la identidad y la esencia del Museo Nacional de Escultura. Pues aunque la colección llevaba décadas de andadura, él es quien contribuye, gracias al ambiente intelectual de su época, a darle la consistencia ideológica, traduciendo en palabras el sentir de todos aquéllos que habían contribuido a la formación del Museo².

Nacido en Málaga, en el seno de una familia de institucionistas, se formó en un ambiente ilustrado de ideas progresistas. Estudia Derecho y Bellas Artes y se asocia hacia 1911 a la Institución Libre de Enseñanza al ingresar en el recién creado Centro de Estudios Históricos.

Toda su labor la dedicó a la búsqueda y definición de la identidad española, de su carácter nacional, de lo que encarna genuinamente nuestro espíritu. Para ello, profundizó en sus manifestaciones artísticas, identificando los monumentos y las obras de arte que expresaban de manera más sincera el ser del pueblo español, organizando salidas culturales que propiciaran el encuentro directo con la obra de arte en su contexto original, o la experiencia estética de la obra recogida en los museos. Su labor como erudito le llevó a profundizar en el arte español caracterizándose por lo que “Menéndez Pidal llamaba resumidamente “guadarramear”, un incansable apetito andariego alimentado de la creencia de que el paisaje español, los monumentos que salpican la

² En el presente trabajo de investigación, nos limitaremos a aportar las claves de lectura de su pensamiento estético a través de los escritos del mismo Ricardo de Orueta. Para ello, se presentará una breve exposición biográfica y de su relevancia como protector del patrimonio artístico. Para un mejor conocimiento de su vida y de su labor en el ámbito público, véase las siguientes obras referenciadas en la bibliografía:

- S.A., 1935.
- Bolaños, 2011, pp. 13-21.
- Bolaños, 2013-2014, pp. 180-189.
- Cabañas, 2009a, pp.169-193.
- Cabañas, 2009b, pp. 481-498.
- Cabañas, 2010, pp. 31-49.
- Cabañas, 2011.
- Cabañas, 2014, pp. 20-77, 218-239 y 244-255.
- Cabañas, 2015a, pp. 13-28.
- Cabañas, 2015b, pp. 229-250.
- Guerrero, 2015.
- Ibáñez, R.; Sánchez, M.; Villalón, R. M., 2011, pp. 1-14.
- Prieto, 2014, pp. 289-294.
- Tormo, 1918a, pp. 141-144.
- Tormo, 1918b, pp. 61-64.

geografía nacional, esconden la expresión identitaria de las cualidades nativas: nobleza, dignidad, orgullo, austeridad” (Orueta, 2011, p. 18).

Durante la década de 1914-1924, su actividad investigadora fue muy fructífera: en 1914 edita su estudio sobre Pedro de Mena (Orueta, 1928), tres años más tarde, acaba su estudio sobre Berruguete y su obra (Orueta, 2011); en 1919 sale a la luz una parte de su investigación sobre los sepulcros españoles: *La escultura funeraria en España*, (1919) y al año siguiente publica su estudio sobre Gregorio Fernández (Titulado originalmente como *Gregorio Hernández*, 1920). La elocuencia de esta década culmina en 1924 con el discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes sobre la expresión de dolor en la escultura castellana (Orueta, 1924), que recoge de manera sintética todo su pensamiento estético.

A nivel político, fue nombrado Director General de Bellas Artes, cargo que ocupó de 1931 a 1933 y en 1936. Esta posición le permitió actuar a nivel nacional en la salvaguarda del patrimonio español, actualizando los medios para su tutela con la Creación del Fichero de Arte Antiguo, la declaración de unas 700 obras como monumentos histórico-artísticos y la promulgación de la Ley de Protección del Tesoro Artístico de 13 de mayo de 1933 (Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, 1933, pp. 1393-1399) y la enseñanza y promoción del legado monumental y artístico español (tales como las Misiones Pedagógicas o la reformulación y creación de nuevos centros expositivos). Su trabajo alcanzó dimensión internacional, llegando a ser el fundador de la Comisión Internacional de Monumentos Históricos y estando en contacto con la Oficina Internacional de Museos de la sociedad de Naciones.

Orueta “tenía una visión muy moderna del papel social que debían cumplir los museos en el campo educativo, fomentó (...) la divulgación, impulsó las visitas escolares y las exposiciones itinerantes y favoreció (...) las actividades de animación” (Bolaños, 2008b, p. 32). Desde su puesto como Director de Bellas Artes, impulsó las visitas a los lugares con valor cultural, implantó la gratuidad de la visita para profesores y estudiantes y promovió las exposiciones itinerantes y actividades de animación, en un intento de acercar la cultura al pueblo e impregnar el sistema educativo de la conciencia sobre su valía.

Quizá su mayor logro, aquél que significó el culmen de su obra teórica sobre el arte y su esencia y de su obra práctica como activista defensor de la revalorización del

patrimonio español como la manifestación de su identidad más profunda, fue el del traslado del Museo Nacional de Escultura de Valladolid a su sede actual en el Palacio de San Gregorio, y la elevación a Museo Nacional en 1933, pues hasta entonces, la colección, no gozaba de tal rango.

Orueta murió en Madrid, en 1939, poniendo fin a una fructífera vida que, en los albores del siglo XX, definió la esencia del arte español, su valía como patrimonio identitario del pueblo y como su expresión plástica y formal más genuina.

La puesta en valor de su pensamiento por parte de la actual dirección del Museo es patente con la difusión de su legado a través de la promoción de la exposición itinerante sobre su vida *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta 1868-1939, en el frente del arte*³. Este hecho, parece ser indicativo de que en el museo se está siguiendo la línea conceptual de Orueta. Sin embargo, hay un deseo manifiesto de “descolonizar” los museos nacionales de toda idea de origen que puedan traer las piezas, descontextualizarlas hasta en lo más íntimo para reconstruir en ellas una nueva identidad (Bolaños, 2017). ¿Hasta qué punto esto contribuye a una mayor expresividad de las obras expuestas?

2.2. El hombre, el artista, la obra artística y su mensaje. La teoría del arte de Ricardo de Orueta.

Adentrarnos en el pensamiento estético del *alma mater* del Museo Nacional de Escultura implica plantearnos en primer lugar la visión antropológica de la que parte; pues el arte, no deja de ser una obra humana cuya conceptualización depende de la visión antropológica en que se funda.

2.2.1. El hombre.

Orueta no fue un filósofo. Tampoco pretendió desarrollar ninguna teoría psicológica ni antropológica. Por ello, lo único que podemos hacer es presentar de manera general sus presupuestos antropológicos, sin entrar a dilucidar cuestiones más profundas.

³ Catálogo completo de la exposición recuperado el 1-04-2017 de:
http://www.accioncultural.es/es/catalogo_frente_arte_ricardo_orueta_1868__1939

Él fue un intelectual de su época, historiador del arte, que desde una visión republicana, se pregunta acerca del “ser español”, de aquello que nos caracteriza como pueblo. Su pensamiento es el de quien se aleja de la práctica religiosa, dejando patente en sus escritos que no comparte ni aprueba el modo de proceder de la Iglesia, generadora de la cultura que va a estudiar (véase sobre todo la obra de “La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano” en que la hace responsable de épocas de “terror y aislamiento” y de ser la “hoz de la incultura” del pueblo español (Orueta, 1924, pp. 12-16).

Reconoce sin embargo, que la religión ha sido el contexto en el cual se ha generado el arte que manifiesta la esencia española. Según este dato, si queremos comprender en toda su verdad el objeto de estudio, Orueta nos invita a contextualizar al hombre y su obra de forma rigurosa y objetiva:

El arte es siempre, siempre, siempre un producto social como otro cualquiera; en que el genio, por grande que sea, nace en su tiempo, siente como los de su tiempo, y no tiene explicación alguna si lo apartamos de su tiempo; y que si alguien quiere estudiar a fondo, en su médula, un arte y llegar de verdad a gozarlo, debe comenzar su estudio por la sociedad que lo creara, y solo cuando intime con el sentir de esta sociedad y sepa percibir los principales matices de su emoción, será cuando pueda disfrutar plenamente de su arte y compenetrarse con la personalidad y con lo que tenga realmente de original el genio.

Y, claro está, ¿cuál ha de ser el sentir primero y el más vigoroso de una sociedad cristiana como ha sido y es la nuestra? La religión. Pues al sentimiento religioso es donde hay que acudir cuando se quiere conocer el origen y las modificaciones que haya podido experimentar en el tiempo cualquier tema plástico, lo mismo que las variantes de expresión y las aportaciones claramente originales con que lo haya podido enriquecer el genio (Orueta, 1924, p. 86).

Así pues, al hombre, hay que entenderlo dentro de su tiempo. Pero, ¿qué entiende Orueta por hombre? Según lo que dejan traslucir sus escritos, para él, el hombre es una unión de alma y cuerpo. Siendo el cuerpo la forma superficial del hombre, lo material, lo tangible, y entendiendo por alma la esencia, lo más íntimo, la nota primera de la sensibilidad humana, que se manifiesta en el carácter, las formas de vida y en el arte:

(...) Le hace observar el mundo que le rodea hasta llegar a la esencia del tipo o del carácter, y compenetrarse de un modo íntimo con el alma (...) y, sobre todo, con la nota primera de su sensibilidad, (...) el dolor (Orueta, 2013, p. 27).

(...) y si el santo que está tallando no fue fraile resulta un retrato del modelo, de su cuerpo, de su espíritu, de su carácter (Orueta, 1928, s.p.).

Es muy interesante constatar cómo en numerosas ocasiones alude al proceso comunicativo de la obra de arte hablando del alma del artista; y en todas ellas, aunque con diferentes matices, defiende esa concepción del alma como elemento esencial del

ser humano, lo más íntimo, que una vez reflejada en la obra de arte, le da una potencia comunicativa que atraviesa los siglos:

No hay ningún maestro español que haya impreso tan profundamente la huella de su alma como Gregorio Fernández (Orueta, 2013, p. 26).

(En sus esculturas) Gregorio Fernández se arranca media alma y se la echa a las gentes para que recen con ella (Orueta, 1924, pp. 24-25).

Pero también aquí aparece el devoto. Gregorio Fernández, a fuerza de fe, de ardiente fe, sabe vivificar el símbolo, infundirle el alma real y verdadera, y representar, más que la creencia, la adhesión entusiasta a lo que se cree, el amor espiritual que la creencia despierta, o, todavía mejor, un objeto vivo, de tal suerte animado en su íntimo ser, que convierta la idea en sentimiento, el dogma en amor, y que provoque, no solo el rezo, sino el arrobamiento y el transporte. Para esto había que buscar la inspiración solo en la intimidad de su alma devota (...) (Orueta, 2013, pp. 32-33).

Es la emoción de la Naturaleza toda, que el alma de nuestro artista sabe percibir y poner en la obra con una fogsidad de la que no hay ejemplo en ningún arte (Orueta, 2011, p. 55).

Esta concepción del hombre, es la que emplea para fundamentar toda su teoría sobre el arte; una teoría que será la que anime el espíritu de la lucha por la elevación del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid a Museo Nacional de Escultura.

2.2.2. *El arte y el artista.*

El legado escrito de Orueta nos ha permitido reconstruir su idea sobre la esencia del arte, sus características y su relevancia para expresar la identidad del pueblo español; cuestión que animaba el fondo de los estudios de la generación de intelectuales a la que pertenece.

Antes de adentrarnos en su pensamiento, hemos de aclarar que cuando Orueta habla de emoción, habla de una emoción universal que se identifica con lo que él llama el alma (unas veces habla del alma del artista, otras del alma castellana, otras del alma de la obra de arte) y que, como veremos a continuación, es la clave para comprender el proceso comunicativo de la obra de arte (Orueta, 2011, pp. 55-56 y 73).

Así pues, el arte es fundamentalmente expresión de una emoción:

Quien dice arte, tiene forzosamente que decir emoción: la calidad y el modo de producir la emoción podrá dar lugar a maneras, tendencias, escuelas, modalidades, medios siempre de llegar a aquel fin (Orueta, 2011, p. 54).

Pero una emoción que no es mero sentimiento sensible sino que surge de lo más profundo del ser humano y que constituye su esencia más íntima. La existencia de distintos estilos artísticos a lo largo del tiempo, no es sustancial; y estaría, a nuestro

parecer, en la línea de la filosofía aristotélica que diferencia entre sustancia y accidente. Esta diferencia estilística, simplemente indicaría diversas maneras de manifestar una misma idea universal. Así lo expresa en una de sus obras:

El arte pagano tendía a conseguirlo mediante la armonía de las proporciones, (...) en oposición al arte cristiano, que procuraba emocionar el alma, mostrando para ello un alma también: el alma de la estatua. (...) De este modo, goticismo y barroquismo no son dos artes diferentes, sino dos aspectos de la misma idea, dos instantes de una sola evolución (Orueta, 2011, p. 54).

Y esta expresión de la emoción se supedita a la expresión de una idea que domina el pensamiento del hombre como ser hombre y que, por ello, responde a lo que se ha denominado como la ley natural inscrita en su ser. Esto que nosotros llamamos expresión de la ley natural es lo que Orueta llama la expresión de la verdad de la vida. Así lo transmite al hablar de Berruguete, artista castellano:

El artista, más que a la armonía de la proporción o a la belleza plástica de las formas corporales, tiende a la expresión de la idea, al dominio del pensamiento, a que la obra provoque emociones, y acepta como regla uniforme de su inspiración el que la verdad de la vida no está tan solo en la verdad de las superficies corpóreas (Orueta, 2011, p. 29).

La expresión de la verdad de la vida, independientemente de las modas del momento, es para él un criterio fundamental para reconocer la valía del verdadero arte: es lo que le hace ser comunicativo a lo largo de los siglos. Así lo expresa al denostar la forma de hacer de los manieristas, que dejándose llevar de la moda del momento, dio lugar, en su opinión, a un arte bello pero poco comunicativo.

Pero esta misión, que el genio realiza con solo la guía de su inspiración y sentimiento de la forma, no la puede realizar por sí mismo el que no es genio (...) tomando como norma más que su sentir propio, que hubiera dado lugar a un arte quizás modesto, pero personal e interesante, el sentir ajeno, la moda, la manera que entonces imperaba (...) y labraron los más unas esculturas que, según decían entonces, eran muy bellas, pero que, entonces, como ahora, tendrían que parecer frías y sin carácter, vacías de emoción y manieristas (Orueta, 2013, p. 15).

Así lo expresa también cuando alaba la expresividad de Gregorio Fernández, quien precisamente por haber sido capaz de captar la esencia de la realidad y haberla transmitido de manera expresiva a través de sus obras, es tremendamente comprensible por el espectador de todos los tiempos:

No hay en ellas elevación de miras, ninguna; pero hay, en cambio, esencia de realidad, percepción íntima de todo aquello que constituye la nota primera y más vigorosa de una expresión, y selección de esto por una sensibilidad exaltada.

Y hay más; como Gregorio Fernández es un beato, un hombre de su tiempo, el sentir suyo está relacionado íntimamente con el sentir de los demás, y todos lo aprecian y lo admiran porque todos lo comprenden y lo sienten (Orueta, 2013, pp. 29-30).

Esta expresión de la emoción, siempre que se corresponda de manera veraz con la realidad es, pues, universal ya que responde a una especie de código natural constitutivo del ser humano en cuanto tal. El logro de su transmisión a través del lenguaje artístico, es la cualidad identificativa de los verdaderos genios, y lo que permite al arte seguir comunicándose con nosotros a pesar de la diferencia espacio-temporal entre su creación y nuestra realidad actual.

En este sentido, sobre la universalidad de la esencia del arte de un artista, Orueta llega a decir:

La emoción que inspira a Berruguete, (...) no suele ser la emoción concreta, que se observa en uno o varios individuos y se siente por el artista en un solo momento; es la emoción universal, (...); no de pueblos ni de razas, ni siquiera de la Humanidad, aun suponiendo con el maestro una Humanidad de orden más elevado, de genios o de dioses; es la emoción de la Naturaleza toda, que el alma de nuestro artista sabe percibir y poner en la obra con una fogosidad de la que no hay ejemplo en ningún arte (Orueta, 2011, p. 49).

Orueta, es consciente de las dificultades que entraña la definición de la esencia del arte de forma universal. Así llega a admitir que “esta universalidad en la expresión ha de traer consigo mucho de vaguedad”; pero inmediatamente, se zambulle en la tarea de resolver el dilema, aclarando que él no se está refiriendo a la forma de expresión concreta de una emoción sino a la esencia de la emoción en sí: “(...) no debemos preguntarnos mucho qué es lo que sus figuras hacen ni intentar detallar lo que sienten; el dolor de Berruguete, por ejemplo, es sólo un grito, (...) que nos hace sentir como tal dolor, como esencia, más bien, del dolor, como el alma, se pudiera decir, del dolor universal” (Orueta, 2011, p. 49).

Otra de las dificultades que salta a la vista en la tarea de la definición universal de la esencia del arte es la de la subjetividad relativa al contexto espacio-temporal en la creación de la obra de arte y las circunstancias personales del artista: la subjetividad. A ello responde Orueta, afirmando que la subjetividad condiciona la obra de arte,

En sus creaciones (el artista) observa la vida a través de la impresión que causa en su alma y solo a esta impresión recurre más que a la vida misma; por eso la gran mayoría de sus esculturas pretenden ser apariencias, no tanto de hombres o de acontecimientos, como de las modificaciones subjetivas y los movimientos que se operan en la sensibilidad del artista (Orueta, 2011, p. 56)

Pero esta subjetividad, que no podemos negar, es totalmente sana y necesaria, siempre y cuando no se supedita al subjetivismo y nos permita acceder a la realidad objetiva, pues es “una síntesis de sus impresiones concretas para elevarse y dar por ella una impresión general; y quien causa esta impresión general es el alma particular y

determinada que se infunde a la escultura; ante ella, el alma del artista queda como en segundo término” (Orueta, 2011, p. 56).

Para Orueta, subjetividad, no es lo mismo que subjetivismo. El artista no inventa la realidad como a él le parece que podría ser, sino que se limita a observar, recoger datos y expresarlos desde su manera de hacer:

Se limita a recoger bellezas de aquí y de allá, dondequiera que las ve, a sentir las hondamente y a deleitarse con ellas, y ya pasadas por el tamiz de su espíritu, transformadas ya en impresión, ofrecerlas a los demás en forma plástica. Tomar el arte y a la naturaleza de este modo, es ser expresivo antes que nada, aun cuando no se tenga el propósito de serlo; y elevar a expresión un fondo de sentimiento cualquiera, ya sea el de un individuo aislado, el de un pueblo, una raza o la humanidad entera, formará gradaciones cuantitativas, pero únicamente cuantitativas de un solo arte grande y serio (Orueta, 1928, p. 26).

Precisamente, esta subjetividad del artista en la percepción de la realidad objetiva y su abstracción para dar como resultado la expresión de una idea general en formas tangibles es la que provoca el proceso de comunicación de la obra de arte a lo largo de los siglos: “ella es la que, al mismo tiempo que hace sentir, habla un lenguaje más o menos claro, dice algo, razona el sentimiento que hace experimentar, estableciéndose así una línea emotiva que va del artista a la escultura, y allí se detiene, allí se estaciona, y de allí parte después al espectador” (Orueta, 2011, p. 56).

Podríamos, pues, sintetizar el proceso de comunicación o línea emotiva de la obra de arte según Orueta de la siguiente manera:

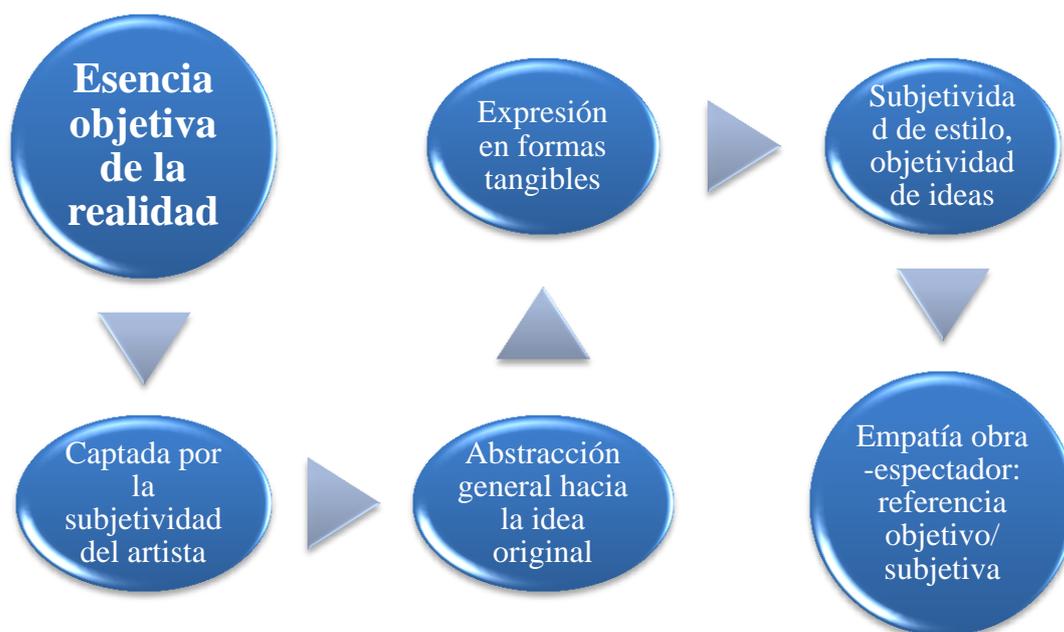


Figura 3. La línea expresiva del arte según Orueta. Elaboración propia.

2.2.3. El artista, el arte y el mensaje de la obra de arte.

Antes de entablar de nuevo contacto con el tema de la comunicación del arte, debemos aclarar lo que para Orueta significa ser artista.

En su teoría del arte, desarrollada en las obras monográficas dedicadas al estudio de los que él considera los mejores escultores de la historia del arte español, deja traslucir las características del verdadero artista, alabando o criticando la manera de hacer de otros tiempos.

Lo primero que se observa cuando se leen sus escritos, es que para él, ser un buen artista no se reduce al dominio de la técnica y la producción de obras estéticamente bellas. El verdadero artista ha de ser simultáneamente un gran observador de la realidad, la realidad en su verdad; y un gran comunicador de la realidad aprehendida. Su labor es la de captar su esencia más íntima, hacerla suya compenetrándose hasta lo más profundo de su ser con ella y volcarla con toda la sinceridad de que sea capaz, en su obra:

Aunque Gregorio Fernández es muy artista, y muy buen artista, lo primero que aparece a través de su obra es el hombre de su tiempo: el devoto. Sus esculturas son bellas, producen emociones estéticas, deleitan: pero, más que para eso, parecen hechas para que les rece la gente. (...) Pero este mismo deseo de acusar, y causar una impresión aguda y clara, le hace observar profundamente en el mundo que le rodea hasta llegar a la esencia del tipo o del carácter, y compenetrarse de un modo íntimo con el alma de Castilla, con sus vicios y sus virtudes, y, sobre todo, con la nota primera de su sensibilidad, lo que primero aparece en su religión y en su arte, con el dolor (Orueta, 2013, p. 27).

La comunicabilidad de la obra de arte, no radica, por tanto, en el uso de unas formas u otras, sino en que transmita la esencia de la realidad en su verdad y que en esa transmisión se vuelque el sentimiento más íntimo del artista, lo que él denomina su alma. Así, hablando de las esculturas de Cristo yacente de Gregorio Fernández, admite que “No hay en ellas elevación de miras, ninguna; pero hay, en cambio, esencia de realidad, percepción íntima de todo aquello que constituye la nota primera y más vigorosa de una expresión” (Orueta, 2013, p. 27).

Esto es lo que le lleva a admitir que las obras de arte de otros tiempos, siguen transmitiéndonos un mensaje con mucha fuerza porque, aunque recojan la esencia de la realidad desde la subjetividad del artista, enmarcado en su contexto socio-cultural; expresan la vida, la vida que lleva la realidad en su verdad. Identifica, además, belleza

con verdad; así, admite que para el artista “todo es bello. Todo lo que implique realidad, lo que suponga vida. Esa es su fuente primordial de belleza” (Orueta, 1928, p. 26).

Pero, además de ser un artista devoto que sabe trasladar a la obra la exaltación de la pasión, la fuerza y el vigor de las expresiones, Gregorio Fernández es un observador de la vida, y revisa uno por uno los valores espaciales y dinámicos que los manieristas, sus contemporáneos, admitían ligeramente, sin contrastarlos de antemano en su íntima emoción de la forma o del movimiento (Orueta, 2013, p. 33).

Una expresión vital que ha de estar enmarcada en una búsqueda de la verdad esencial desafectada de juicios y tradiciones previas, que una vez captada, ha de ser expresada en toda su fuerza desde el tamiz subjetivo del artista, que ha de sentir con fuerza, con mucha fuerza esa realidad.

(...) Apartándose de prejuicios, tradiciones estéticas y maneras, busca derechamente la verdad; pero no toda la verdad, ni la belleza de la verdad –por lo menos, la belleza que se buscaba entonces-, sino únicamente su propia emoción personalísima de la verdad; aquello que encuentra en la realidad que a él, solamente a él, le emociona y siente como real y verdadero.

Podrá este sentir de su alma complacernos o no; pero, por el momento, lo grande en él y lo hermoso es que es sentir, verdadero sentir y nada más que sentir (...) Fernández es un escultor de expresión de vida, de emoción de realidad, que, por lo mismo que es muy honda y muy personal en él, vulgar beato, es la emoción general de los hombres de su tiempo y del sentir de su raza (Orueta, 2013, p. 34).

Y es esta expresión de la vida, en compenetración con el sentir más humano, la que hace expresivo el arte en su época y en la actual. Es lo que le lleva a decir de Pedro de Mena (y de Gregorio Fernández) que “se arranca el alma y se la echa a la gente para que recen con ella” (Orueta, 1928, pp. 24-25). O de Gregorio Fernández que es “un hombre de su tiempo, el sentir suyo está relacionado íntimamente con el sentir de los demás, y todos lo aprecian y lo admiran porque todos lo comprenden y lo sienten” (Orueta, 2013, p. 30).

Sinceridad, honradez, sencillez, pero profunda empatía con el hombre de su tiempo y la realidad que le rodea; estas son las notas características de la potencia comunicativa en Gregorio Fernández.

El dolor de Gregorio Fernández no tiene elevación ni matices: es sencillo, plebeyo, estridente, pero es humano, está visto y sentido, palpitando en su propio corazón. Mientras que los manieristas de su tiempo hacen bellas muecas para inspirar devoción, Gregorio Fernández se arranca media alma y se la echa a las gentes para que recen con ella. Podrá ser que no eleve sus miras, pero es sincero, honrado, no tiene jamás una pedantería, y el sentimiento que despierta tiene el brote espontáneo de la naturaleza sin cultivo (Orueta, 2013, p. 27).

Todo lo dicho anteriormente, se antepone incluso a la expresión de la belleza formal a través del arte del verdadero artista. La idealidad de la belleza, para Orueta, no

es real, y esto nos lleva a apreciar algunas obras de arte, pero a no sentir con ellas. Esto es lo que le lleva a admitir, comparando las imágenes de la Purísima Concepción de Martínez Montañés y de Gregorio Fernández, la valía de las obras de Montañés por su calidad estética, pero no por la transmisión de la esencia de la realidad.

Montañés, un gran artista que rinde culto a la forma, ha buscado su ideal en lo que ha visto fuera de sí (...) ha hecho una creación bella, que complace al mirarla (...); pero su imagen tiene muy poco interiormente, apenas dice nada (...). Es una verdadera diosa que, por vivir un mundo superior, no siente el nuestro; es la estatua que reclama adoración, pero no la mujer que intima con nuestros dolores y provoca el rezo (Orueta, 2013, p. 31).

Algo que, sin embargo, sí transmiten las obras de Gregorio Fernández, a pesar de reconocer que su visualización no produce placer estético inmediato.

El tipo de Gregorio Fernández es feo (...) No hay una sola línea ni un solo bulto que agrade a la vista. No se ha depurado la silueta, ni se ha escogido la actitud, ni se ha seleccionado la forma.

(...) Pero también aquí aparece el devoto. Gregorio Fernández, a fuerza de fe, de ardiente fe, sabe vivificar el símbolo, infundirle el alma real y verdadera, y representar, más que la creencia, la adhesión entusiasta a lo que se cree, el amor espiritual que la creencia despierta, o, todavía mejor, un objeto vivo, de tal suerte animado en su íntimo ser, que convierta la idea en sentimiento (...) Gregorio Fernández no se cuidó de líneas, ni de siluetas, ni de bultos ni ondulaciones de modelado; pero trasladó a su creación las más escondidas modalidades de su ternura y su sentimiento religioso (Orueta, 2013, pp. 32-33).

La razón del rechazo de estas obras idealmente bellas es la insinceridad, esta falta de compenetración con la realidad que hace que sean obras vacías de sentimiento. Sin embargo admite que, a pesar de que algunos artistas produzcan un arte feo, transmiten una belleza de índole espiritual que hizo provocar a los hombres de su tiempo, y sigue provocando en nosotros, una profunda empatía con ellas.

Pues de estas obras tan sinceras, expresivas, reales e incluso feas, es de las que trataremos a continuación, ya que el núcleo principal de la colección del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, se conforma de piezas de la mano de estos grandes artistas a los que Orueta ha estudiado casi con devoción, en su búsqueda de la esencia castellana, que al final ha resultado ser la misma que tiene cada hombre inscrita en su ser, con un rasgo un poco más marcado de naturalismo, ni más ni menos.

Concluamos la exposición del pensamiento del maestro con una cita que resume a la perfección la esencia de su teoría comunicativa de la obra de arte y que alude a la escultura contenida en el Museo Nacional de Escultura:

Y todo ello, lo principal y lo accesorio, está lleno de vida y aspira a ser bello, como lo es, en efecto, y nos atrae; se familiariza con nuestro espíritu y lo cautiva; nos causa emociones plácidas haciéndonos vivir aquellos siglos, pero íntimamente, originando en nosotros la ilusión de que

aquella sociedad tan lejana se nos acerca y nos cuenta todos sus secretos, hasta los más escondidos, y que lo hace poniendo mucho calor en lo que dice, y dándonos una visión muy clara de todo lo bello y lo noble que hubiera entonces. Es el arte de todos: el que todos pagan y todos sienten (Orueta, 1924, pp. 89-90).

Esa familiaridad con nuestro espíritu que hace que el arte nos cautive, es lo que llamaremos la empatía identitaria en los capítulos sucesivos del presente trabajo. Esta idea ya en germen a través de la exposición del pensamiento de Orueta, nos llevará a desarrollar el núcleo central de nuestro trabajo.



Figura 4. Características del arte comunicativo según Orueta, contrapuestas a las características que se piden normalmente a cualquier obra artística. Síntesis y elaboración propia.

Pero antes de proseguir con el tema, debemos presentar el núcleo de colección que devolvió al Museo su categoría de nacional cuando en los albores del siglo XXI, la había perdido: la colección de Reproducciones artísticas.

3. El espíritu que da vida a la colección de Reproducciones artísticas: pensamiento estético, problemáticas y visión de futuro.

Si queremos analizar el pensamiento estético de este peculiar núcleo de colección, conviene realizar primeramente un viaje a través de su historia, ya que comprender el espíritu de la colección, ha de pasar por el estudio de su nacimiento.

La premisa de partida para la creación de un museo de esta índole la hallamos en la fuerte aspiración del siglo XIX a alcanzar un conocimiento enciclopédico y universal. Ésta fue capaz de saltar por encima de los muros del requisito de la autenticidad en el arte y crear *ex novo* museos de copias o reproducciones artísticas. Su función no era la de presentar obras de arte excepcionales, sino la de formar colecciones íntegramente didácticas: “su mérito no radicaba en el valor de la colección, sino en su función pedagógica: combatir la ignorancia, hacer del museo un espacio de estudio, acercar espacial y humanamente el arte a las masas y extender el buen gusto” (Bolaños, 2013, p. 16).

Los lugares de acogida de estas colecciones eran museos que trataban de recoger copias de los originales de las mejores esculturas clásicas, para ofrecerlos como modelos de referencia a escuelas y academias de Bellas Artes. Su finalidad no es la convencional de conservar, proteger y difundir el patrimonio cultural. Su finalidad es fundamentalmente didáctica: educar el buen gusto, presentar una visión completa de la historia, adoctrinar sobre el pasado (se propone el ideal de un pasado tradicional clásico como valor superior).

Indirectamente buscaba, también, aleccionar, inspirar ideas elevadas, mostrar el camino del buen gusto, difundir un canon. (...) Era un museo doctrinal, que fijaba modelos de imitación (...) (y) fomentaba el orgullo de las raíces europeas y del genio nacional; y adoctrinaba contra toda tentación de romper con el pasado (...) (Bolaños, 2013, p. 19).

Pero el ideal que promovió su creación, acabó con el mismo siglo que les vio nacer, pues la centuria siguiente vino cargada del ideal de la novedad, del cambio, con su consiguiente aversión al pasado (desarrollo de las vanguardias a lo largo del siglo XX). A ello se sumó la difusión del método fotográfico y la mejora en la red de

comunicaciones y transporte, lo que propiciaba la visión de las esculturas originales en su lugar de exposición. Se retomará el valor de la originalidad como criterio para la exposición de obras artísticas “porque la invención creativa nacida de la subjetividad del artista confiere a la obra de arte un aura de autenticidad que la distingue y la ennoblece” (Bolaños, 2013, p. 13).

Y frente a ese inicial entusiasmo por formar colecciones enciclopédicas en el que todo el saber estuviera concentrado en una sala de exposición, la copia cayó en total descrédito público. “Monotonía repetitiva, incapacidad creadora, conformismo estético, simulación decepcionante, atrofia del aura que despide la obra única... Los reproches se han acumulado sobre réplicas y reproducciones, como prácticas indignas” (Bolaños, 2013, pp. 13-14).

La suerte de la colección del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, desahuciada de su sede del Casón en Madrid en 1961, y dejada en el olvido hasta 2011 en que se decide su integración en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, es un caso excepcional en la historia europea.

La llegada de esta colección al Colegio de San Gregorio supuso dos aspectos positivos: el incremento en el número de fondos y la amplitud del marco cronológico y espacial. Sin embargo, en el plano conceptual se han abierto algunos frentes de guerra que aún permanecen abiertos y que tocan los fundamentos mismos del MNE: “La incorporación de una colección de copias roza fundamentos intocables del museo como institución, que basa su autoridad en la posesión de bienes únicos, singulares, auténticos” (Bolaños, 2013, p. 23). Este hecho, obligaría, por tanto, a su reconceptualización como entidad museística.

Sin embargo, esta reconceptualización, no parece ser un hecho aislado, pues la cultura actual, en virtud de la evolución tecnológica acelerada de las últimas décadas, parece haber reenfocado la valía de las colecciones museísticas hacia el enfoque didáctico-pedagógico. Se trata de presentar con la mayor extensión posible la historia, de poseerla, aunque sea a partir de reproducciones; una vuelta a lo pedagógico olvidando lo auténtico, el aura de la obra de arte; y lo que es aún más importante: se trata de presentar la obra sin contenido, sin contexto, sin nada que nos distraiga de lo puramente formal. No importa que sea original o copia, no importa de dónde venga, lo

relevante es la experiencia estética aquí y ahora. Es lo que la actual directora del Museo expresa de la siguiente manera:

Desde hace treinta años, ese juego inspira las prácticas “apropiacionistas” del arte, que toman viejas obras maestras o imágenes artísticas ajenas para rehacerlas o copiarlas literalmente, en un gesto crítico, intencionadamente devaluador de todo arte elevado, trascendental y universal, y a favor de la impureza de la creación; gesto, por lo demás, coextensivo a esa necesidad nihilista e irónica, tan arraigada en la sensibilidad de nuestro tiempo, de vaciar de contenido las herencias del pasado (Bolaños, 2013, p.15).

Es este cambio ideológico en la concepción de la valía del patrimonio cultural, lo que ha permitido que la colección de Reproducciones artísticas pase a formar parte de una exposición permanente en un museo estatal.

En cualquier caso, el tema que podría abrir el estudio conceptual de esta colección es tan amplio que daría para otra tesis doctoral. Dada su total integración en los programas pedagógicos del museo, no parece que genere ningún problema desde la visión didáctica actual, en la que se busca esa experiencia estética directa sin reparar en las posibles cuestiones esenciales subyacentes a la obra de arte. Por ello, su estudio será únicamente de manera comparativa con la colección en la cual nos centraremos, sin entrar en las cuestiones derivadas que podrían surgir de un estudio en profundidad de esta colección.

4. El museo hoy: fines constitutivos, legislación y visión de futuro.

4.1. Fines constitutivos y legislación.

Actualmente, el MNE se engloba dentro de los museos públicos de titularidad estatal y por tanto, sus fines están sujetos a la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, que define estas entidades como:

Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural (Ley 16/1985, art. 59.3).

En ella se aclara lo que son los fines fundamentales de un museo: adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir las obras que contiene. De ello se deriva la función social de los museos y su responsabilidad respecto al patrimonio cultural, ya que deben conservar en toda su integridad el legado que poseen, investigar sobre él y comunicarlo de manera objetiva y didáctica al público.

Señala, además, que la meta a la que se dirige esta actividad de los museos ha de ser el estudio, la educación y la contemplación estética. Esto presupone tres niveles

sociales de actuación: el primero como generador de cultura, pues ha de enfocar sus exposiciones a facilitar el estudio de los investigadores a todos los niveles; en segundo lugar, ha de dirigirse al ámbito educativo, y esto ha de ser contemplado no solo a nivel intelectual, sino también a nivel afectivo y social, papel que suele desempeñar a partir de los talleres y visitas didácticas; en tercer lugar, entra el nivel de la contemplación estética, ligada a la experiencia de ocio a través del contacto con las obras del museo.

Para completar el estudio, debemos considerar el criterio de la institución que se encarga de forma directa de su dirección. El Museo actualmente, dependiente del Ministerio de Cultura, está regido por un Patronato que se encarga de la gestión del ideario del mismo. Así, manifiesta en web⁴, que las líneas directoras de su actuación son:

1. Aprovechar el potencial que ofrece su originalidad diferencial, para fomentar en los ciudadanos el disfrute estético, la comprensión cultural y el pensamiento crítico. (...)
2. Desarrollar una lectura crítica e innovadora de sus colecciones, trascendiendo su carácter local e histórico para proyectarlo sobre un universo cultural más amplio y profundizar en el diálogo entre acervo tradicional y sensibilidad contemporánea.
3. Promover las relaciones nacionales e internacionales con otros museos, centros de investigación y especialistas en el campo de la escultura.
4. Ahondar en el conocimiento de la memoria del Museo y sus sedes, destacando el papel desarrollado por el Colegio de San Gregorio en la construcción de la vida espiritual, cultural y política de la España del siglo de Oro, de manera que las gentes de hoy encuentren en el Museo un lugar en el que aprender a interpretar su pasado.
5. Presentar su exposición permanente y sus edificios en las mejores condiciones de acogida y accesibilidad, intelectual y física, creando un ambiente donde todos los visitantes se sientan bienvenidos.
6. Afirmar su fidelidad a la institución histórica de museo, como el lugar idóneo de la custodia del patrimonio y del acceso universal al conocimiento.
7. Mantener siempre el horizonte de la vocación pública, la voluntad de estimular la participación de jóvenes, de llegar a más públicos, de insertarse en el tejido social, de convertirse en valor activamente compartido por los ciudadanos (Ministerio de Educación, 2017).

Dichas líneas directoras se pueden agrupar en las referentes a las colecciones (nº 1,2,5), las que aluden a las relaciones con el público (nº 3,5,7) y las que se encargan del contenedor del arte sea físico (nº4) sea como entidad (nº6) (Ministerio de Educación, 2017).

Así pues, nos encontramos con un Museo que se presenta como una entidad histórica ideal para la custodia de la cultura (nº6), cuya vocación es la de poner esta cultura a disposición del público cada vez más amplio (nº7) de manera acogedora y cómoda (nº5); que manifiesta su deseo de presentar sus colecciones contextualizadas

⁴Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Museo Nacional de Escultura*. Recuperado el 30-03-2017 de: <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/museo.html>.

cultural e históricamente (nº4); con una lectura crítica pero objetiva, que ahonde en la realidad de las colecciones y su diálogo con el mundo contemporáneo (nº2) y las presente de una manera atractiva estéticamente (nº1); tanto a nivel nacional como internacional (nº3) (Ministerio de Educación, 2017).

Para lograr el cumplimiento de dichos objetivos, el museo cuenta con las técnicas expositivas y las actividades culturales alrededor de las colecciones. Por ello, un análisis de las mismas nos llevará a comprobar si, efectivamente, el museo cumple como entidad conservadora y creadora de cultura.

4.2. Visión de futuro para el Museo Nacional de Escultura.

El MNE, se inserta, además, como todos los museos estatales, en un programa mucho más amplio, cuyos objetivos tienen el año 2020 para alcanzar su cumplimiento. Es el programa *Museos+sociales*, ideado y promovido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En dicho proyecto, se piensa en los Museos como entidades culturales inmersas en la sociedad de su tiempo que “no pueden evadirse de este nuevo contexto, sino que han de actuar como instituciones que escuchan, dialogan y responden a los problemas de la sociedad y se comprometen a actuar como elementos dinamizadores capaces de contribuir a su transformación” (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, 2015, p. 4).

Para justificar el programa, alude a las diversas declaraciones internacionales en torno a la Nueva Museología: la Declaración de Santiago de Chile (1972) y su propuesta del museo integral; la Declaración de Quebec (1984) y su definición de bases para una nueva museología; y la Declaración de Caracas (1992) y su consideración de los museos como expresión de un nuevo desarrollo social, político y económico, que abre caminos para un futuro mejor. Que definieron el museo como “un instrumento de cambio social y de conciencia crítica”, surgiendo “un nuevo modo de hacer en la práctica museológica que concede protagonismo a la sociedad y asume la responsabilidad social como misión estratégica” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 4).

Para cristalizar la práctica material de esa función del museo como instrumento social se plantean tres líneas estratégicas con una serie de programas: una primera estrategia de captación de público no habitual de los museos (estrategia que entra en el

ámbito de la difusión de las actividades del museo), una segunda en la que se integren las personas con necesidades especiales (en el campo de la adaptabilidad del contenedor del museo y de la capacidad de generar recursos para adaptar la comprensión de las colecciones a estas personas), y una tercera línea estratégica llamada de “Contribución a la cohesión social, atención a la diversidad cultural y difusión del museo sostenible”. Esta última, es la más sensible y la más susceptible de manipulación. En ella, es en la que se está poniendo más énfasis dado que es la que atañe al ámbito de la museografía, ya que se centra en el cómo se presenta el mensaje de la obra de arte a los distintos colectivos, a través del discurso museográfico, actividades culturales e incluso, la misma disposición y selección de piezas. Es la línea estratégica que toca más profundamente los fundamentos de la entidad museística.

A continuación, se presenta el detalle de las líneas estratégicas y sus distintos programas, tal como los ha planteado el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- **Línea estratégica 1:** Captación y reforzamiento de audiencias poco representadas: expansión de la visita al museo como hábito de ocio
 - **Programa 1:** La atracción y fidelización de públicos del entorno cercano
 - **Programa 2:** Actuación en el entorno no inmediato del museo: el público distante
- **Línea estratégica 2:** Integración y accesibilidad de ciudadanos con necesidades especiales.
 - **Programa 1:** Mejora de la accesibilidad y atención a personas con discapacidad
 - **Programa 2:** Acercamiento del museo a ciudadanos con dificultad de visita.
- **Línea estratégica 3:** Contribución a la cohesión social, atención a la diversidad cultural y difusión del museo sostenible.
 - **Programa 1:** Atención a colectivos de personas en situaciones sociales vulnerables.
 - **Programa 2:** Desarrollo de medidas de formación para el empleo.
 - **Programa 3:** El museo como centro de referencia intercultural
 - **Programa 4:** Visualización de la perspectiva de género.
 - **Programa 5:** El museo, modelo de gestión ambiental responsable.

Figura 5. Extracto del programa Museos+sociales, líneas estratégicas y programas.

El plan de actuación, parte de la máxima de que “el museo debe orientarse a los sujetos, al servicio y colaboración con la sociedad y a la utilidad que puede tener frente

a los desequilibrios culturales y socioeconómicos derivados de las transformaciones que el mundo está experimentando” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 8).

Pero esta orientación, no debe plantearse desde el relativismo que llevaría a subjetivizar las piezas en función de la demanda de la sociedad a través de las modas, sino tratando de dar respuesta desde el patrimonio cultural que custodia, a las necesidades del hombre de este tiempo: “No se trata de renunciar a los principios de los museos tradicionales, sino de potenciar un museo adaptado a las nuevas necesidades de la sociedad, que hace frente a los retos que ésta plantea y es capaz de darles respuestas válidas y eficaces” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 8). En este sentido, presentan un decálogo de objetivos que describimos a continuación:

MUSEOS+ SOCIALES

Decálogo de los Museos+ Sociales

Los museos, como instituciones culturales de primer orden que trabajan con el poder de la memoria, responsables de la construcción y transmisión del conocimiento a partir del patrimonio cultural que conservan, y en el servicio que prestan a una sociedad plural y diversificada, asumen un compromiso dirigido a:

- 1** **Potenciar** su dimensión social y la difusión de valores democráticos y de ciudadanía, estableciéndose como instituciones participativas y activas en la configuración de una sociedad plural.
- 2** **Promover** los valores de igualdad, convivencia y tolerancia.
- 3** **Incentivar** la interlocución con la sociedad y alentar su participación activa en el museo.
- 4** **Impulsar** su papel como herramientas estratégicas para lograr la cohesión y la integración social.
- 5** **Renovarse** como una opción de ocio cultural atractiva para personas de cualquier edad, procedencia o formación.
- 6** **Facilitar** la accesibilidad integral a sus espacios, contenidos, discursos y programación.
- 7** **Reafirmar** su papel como espacios de conocimiento, de educación y formación, y de enriquecimiento personal.
- 8** **Fomentar** el diálogo intercultural propiciando el conocimiento y el respeto mutuos.
- 9** **Contribuir** a la consecución de una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres.
- 10** **Participar** en la creación de una conciencia medioambiental y progresar en el desarrollo de comportamientos sostenibles.

Figura 6. Decálogo de los Museos+Sociales, tal y como lo presenta el documento oficial.

Si bien la iniciativa, materializada en dicho decálogo es loable, observamos un problema conceptual de base, cuyas consecuencias será necesario constatar sobre la práctica. Mientras la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, que define estas entidades como “instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan,

investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (Ley 16/1985, de 25 de junio, art. 59.3), y esto de manera completamente objetiva, respetando el legado cultural precedente, la base conceptual del decálogo habla de “Los museos, como instituciones culturales (...) responsables de la construcción y transmisión del conocimiento del patrimonio cultural que conservan (...)”. No es una presentación objetiva, sino postmoderna, al hablar de “construcción del conocimiento” en servicio a una “sociedad plural” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). ¿No estaríamos hablando de un contrasentido que afecta a las bases legales e históricas de éstas instituciones?

Si este plan se aplica en sentido literal, estamos hablando de un problema real, cuyas premisas ya han sido puestas en marcha y que podría significar, en un futuro, la autodestrucción de estas entidades conservadoras y difusoras del patrimonio cultural. Si cada cual modifica el mensaje original de la obra de arte según el mercado, según lo políticamente correcto, según la moda ideológica, ¿qué legado cultural estamos transmitiendo?

El *leit-motiv* de nuestra investigación vuelve a salir a la superficie: los museos, han de presentar las piezas consideradas como patrimonio cultural, sin violar la autenticidad de su mensaje originario. Pues solo con el conocimiento verídico y completo de nuestro pasado, seremos capaces de encontrarnos con nosotros mismos a través de la obra de arte, regenerarnos en nuestra intimidad, y arrebatarnos en una experiencia estética real.

Dejaremos, en sucesivos epígrafes, que hable por sí mismo el museo en su forma de presentación museográfica a lo largo del tiempo.

Capítulo 2. Historia de la narración de historias: la museografía del MNE a lo largo del tiempo

Lo que dice el museo de sí mismo y de sus piezas puede deducirse de su museografía. Por ello, en el presente epígrafe, afrontaremos el estudio visual e interpretativo de la museografía del MNE a lo largo de su historia. Un estudio sobre la misma, nos ha llevado a establecer diferentes fases y momentos clave:

1. La museografía anterior a 1923.
2. El hito de 1923.
3. La remodelación de 1933.
4. El vaivén de la contienda: las noticias de 1936.
5. El salto a la museografía desde los años 60 hasta la última remodelación.

Para su análisis, nos basaremos en la evolución temporal de las técnicas expositivas que postula Juan Carlos Rico (2006), por su claridad en la sistematización de un saber tan moderno. Dicho autor resume la evolución histórica de la exposición cultural de la siguiente manera:

Tabla 1. Evolución de las técnicas expositivas (Rico, 2006, p. 33).

	CONCEPTO	LENGUAJES	DISEÑO Y TÉCNICAS	ESPACIO	
				MODELO	RELACIÓN
FASE SOCIAL	El prestigio	El escalafón	Colgar y colocar	Tipologías expositivas	Contenido y contenedor
FASE LÚDICA	Pasar, mirar	La geometría	Ornamentar		Contenido dentro del contenedor
	El paseo	La composición	Mitificar		Contenido= contenedor
FASE REFLEXIVA	El aprendizaje	Ordenar	Desinfectar y ambientar	Prototipos espaciales y desarrollo	El muro, la ventana y el marco
		Agrupar			
		Clasificar			
FASE REIVINDICATIVA	La integración	La plástica	Coordinar		El escenario
FASE PÚBLICA	La universalización	La racionalización y la didáctica	El método		Modelos de adaptación

Según la estructura de la teoría de Rico, cada una de las fases evolutivas constaría de un concepto, que concreta la clave de interpretación de la exposición de obras artísticas; un lenguaje, que alude a la idea subyacente en la manera en que se exponen las piezas; un diseño y unas técnicas expositivas, que materializan estéticamente la idea de arte y de museología; y una concepción espacial que configuraría el modo de exposición y la manera en que se relacionan contenedor y contenido.

Así, la Fase Social basaría el paradigma cultural sobre la idea del prestigio: “Son colecciones más para tener que para disfrutar” (Rico, 2006, p. 28). Este prestigio se edifica sobre parámetros culturales. Si bien el autor indica que las piezas se disponen en las diversas estancias sin alterar el uso de las mismas, y, por tanto, se aprecia una despreocupación por su localización espacial, él mismo alude a un lenguaje de escalafón en el que “las reglas son estrictas en dos sentidos: la relación de cada autor con respecto a los demás de su época y dentro del conjunto del trabajo de un artista los niveles de cada periodo creativo, conjunto, técnica de producción” (Rico, 2006, p. 33). Esto último indicaría una cierta racionalización del discurso; pero en él, todavía no existe una relación directa entre el contenedor y el contenido. Simplemente se cuelgan las piezas con un cierto orden, se colocan en un espacio que las acoge pero que no dialoga con ellas.

En la Fase Lúdica, el factor determinante es la incorporación del movimiento del espectador. En principio, éste se incorpora por cuestiones prácticas: las colecciones crecen y no es posible colocar todas las piezas en la estancias principales, por lo que se disponen en áreas secundarias según un lenguaje que evolucionará desde la mera disposición geométrica en la que las técnicas expositivas solo buscan el ornamentar el espacio, hasta una disposición compositiva en la que se trata de destacar algunas obras sobre otras, mitificándolas hasta “convertir el paso por el corredor en algo importante” (Rico, 2006, p. 30). Asimismo, se pasa de una relación espacial en la que no hay diálogo entre la pieza y su espacio, a una relación en la que se va a “estudiar con más detenimiento el entorno particular de cada obra y a irlo componiendo, utilizando todas las posibilidades que tenemos a nuestro alcance, como la arquitectura y todos sus elementos” (Rico, 2006, p. 34). En ella, por tanto, se concede importancia tanto al contenedor como al contenido.

La Fase Reflexiva supone la primera aproximación fuertemente condicionada por la didáctica. El concepto en que se basa el paradigma cultural de las artes es el del aprendizaje; y sobre él girará toda la práctica museográfica. Así, se concibe la exposición “como un medio de comunicación, idóneo para mostrar el conocimiento” (Rico, 2006, p. 31). Se crea así un lenguaje que dispone las piezas con criterios racionales tales como los cronológicos, iconográficos o monográficos. Ordenar, agrupar y clasificar las piezas es requisito para toda exposición de las mismas. “Toda la obra dispuesta en el espacio con una intencionalidad meramente espacial estética, será alterada con las nuevas ideas aportadas por la Ilustración” (Rico, 2006, pp. 34-35). En esta fase, el marco adquiere mayor relevancia, la relación entre el contenido y el espacio en que se ubica se acentúa y la ambientación comienza a cobrar importancia.

La Fase Reivindicativa busca la complicidad entre la obra y su contexto. La integración de ambos es esencial. Esto se logra a través de unas técnicas expositivas que versan sus esfuerzos en la coordinación de todos los elementos a través de un lenguaje plástico “llegando a plantear por primera vez lo que entendemos por instalaciones; es decir, trabajos expositivos que además de conseguir los fines requeridos, persiguen una estética total” (Rico, 2006, p. 36). La relación entre contenedor y contenido se concibe como la de un escenario en el que se busca la perfecta adaptación a la obra en escena en ese momento. “Es tan importante lo que se enseña como la forma de hacerlo” (Rico, 2006, p. 31).

La última de las fases que indica Rico, es la Pública. En ella se encuentran inmersos la mayoría de los museos estatales españoles. La clave de lectura es la universalización, “La nueva concepción de la cultura y el arte como bien público reestructura los museos en su aspecto formal y espacial (...). Exteriores asépticos y cerrados (...) en los que desaparece cualquier gesto grandilocuente que evite la concepción elitista; interiores asépticos y organizados funcionalmente como un programa arquitectónico más; la relación espacio/obra es directa y pretendidamente neutral” (Rico, 2006, p. 32). El lenguaje empleado es puramente didáctico: “Las lecturas que los gabinetes didácticos proponen de la obra cultural en general y del arte en particular se configuran como las directrices principales que guían el proyecto de diseño” (Rico, 2006, p. 36). El tratamiento que reciben las piezas en exposición es metódico y según criterios didácticos. La relación entre contenedor y contenido es puramente funcional “al dar prioridad a los criterios más tendentes a la faceta educativa.

Buscan normalmente arquitecturas expositivas asépticas, que intervengan lo menos posible en el entorno de la obra y así tener mayor flexibilidad a la hora de adaptarla a las directrices de los gabinetes didácticos” (Rico, 2006, p. 45).

Una vez aclarada la teoría de Rico, pasaremos a explicar la historia de la museografía del MNE, según los parámetros de la misma.

1. Recorrido histórico: el mensaje de la obra de arte a través de la museografía.

1.1. Los inicios del MNE, la museografía anterior a 1923.

En este periodo inicial el Museo se encuentra con una gran cantidad de obras de arte que quiere poner a disposición del público. La visión de la colección es prácticamente la de un coleccionista, pero sujeto ahora es público. Estaríamos dentro de una fase que combina las características de la “Fase social” y la “Fase lúdica”. Tenemos simplemente un contenido procedente de las desamortizaciones (el prestigio de sus antiguos propietarios pasa a manos del Estado), que hay que colocar en un contenedor: el Palacio de Santa Cruz. Para ello, el criterio expositivo es el del aprovechamiento espacial al máximo.

Las pinturas se distribuían prácticamente por todo el espacio disponible, desde el zaguán de entrada, el salón principal y las diez salas de exposición de las que disponía el Museo, hasta las galerías o crujías de los tres pisos, sus dos escaleras, los pasillos y, por supuesto, la sala de juntas; por el contrario, la escultura se disponía de forma casi exclusiva en el salón grande, así como en otras tres salas que le estaban dedicadas monográficamente. En cuanto a la colocación de las primeras, lógicamente las de gran tamaño se situaron en el salón grande (...) En los restantes espacios de exposición dedicados a pinturas se intentó hacer una clasificación de las mismas atendiendo al soporte. Así, la tercera sala se reservó a las pinturas sobre tabla, la sala cuarta a las pintadas sobre cobre o lienzo y la sala octava estuvo asimismo dedicada a pinturas hechas sobre tabla, incluidos los 24 cuadros “en tabla embutidos en nácar que representan la vida de Cristo”, colgándose los restantes lienzos sin atender a una catalogación determinada (Urrea, 2001, pp. 14-15).

Hemos de entender que, en estos momentos, los recursos de que dispone el museo son escasos, la avalancha de piezas fue muy rápida, y, por tanto, la colocación tiene un mero fin de aprovechamiento espacial. Consecuentemente, las obras no se disponían para ser contempladas desde la mejor perspectiva. Simplemente, se exponen. Según Urrea, “no existió otro criterio que el de exhibir la absoluta totalidad de las obras que las comisiones clasificadoras habían decidido conservar” (Urrea, 2001, p. 15).

Se utiliza un diseño ornamental y mitificador de la cultura, con un lenguaje geométrico. En la imagen, podemos observar cómo se sigue el criterio de simetría y armonía en la distribución espacial.



Figura 7. "1920. Sala planta alta". Fuente: Archivo MNE

El concepto que se tiene del museo es el de una entidad conservadora de la cultura en la que el público tiene el patrimonio a su disposición, de manera que puede acceder a él entrando en el museo y contemplando las obras:

Pasear, pararse, mirar y disfrutar. (...) Igual que en el mundo comercial el objetivo del marchante es que el posible cliente se detenga a contemplar la obra de arte (...) se inaugura todo un camino de conocimientos (...) para conseguir componer, destacar, mitificar la obra, hacerla perfectamente visible y convertir el paso por el corredor en algo importante (Rico, 2006, p. 30).

1.2. El hito de 1923.

Dentro de la fase inicial de gestación del museo en su sede de Santa Cruz, hay una serie de intentos por pasar a la "Fase reflexiva" mediante el ordenamiento de la colección con un criterio más científico.

Así se expresa en el Acta del Patronato del Museo de 30 de mayo de 1923, en la que se dice⁵:

Patronato de 30 de mayo de 1923

En la ciudad de Valladolid a treinta de mayo de mil novecientos veintitrés se reunieron en el despacho del Señor presidente los señores que al margen se expresan. Deriva el acta de la sesión anterior (en que) fue aprobada.

El señor Presidente da cuenta de que ha sido negado por el ministerio el depósito de esculturas solicitado por el señor conde de Güell.

El secretario propone a la Junta que aprovechando la última subvención concedida por el ministerio, se intente una modificación en las instalaciones del museo de modo que las esculturas queden agrupadas por autores, épocas y escuelas. A este efecto propone agrupar en la primera galería las obras de Gregorio Fernández, en la sala siguiente las de Berruguete y en la última sala

⁵ Transcripción propia del documento manuscrito digitalizado. *Libro de Actas Museo Provincial de Bellas Artes. 1919- agosto a 1931-21 marzo*. Archivo Museo Nacional de Escultura.

las del siglo XVI presididas por el Entierro de Cristo de Juan de Juni. Propone igualmente descongestionar de otras mediocres las galerías de pintura agrupando también los lienzos por autores y escuelas.

La junta acepta íntegramente lo propuesto por el secretario concediendo a este y al señor Revilla un amplio voto para que, desde luego comiencen las nuevas instalaciones. Se acuerda asimismo reintegrar al Museo el Cristo de Berruguete, que se halla en calidad de depósito en la iglesia de San Benito el Real.

Y no habiendo más asuntos de que tratar se levanta la sesión de que yo como secretario certifico.

(Firmas autógrafas) (Archivo MNE, 2018).

Se constata, pues, que una vez que la colección se ha estabilizado, y las ayudas y el personal a cargo del museo lo permiten, se trata de dar solidez científica a la colección, con un reordenamiento en torno a criterios formales de la Historia del Arte: autores, épocas y escuelas.

Esta disposición se constata en los documentos gráficos de 1923, en los que observamos la alternancia de esculturas y pinturas dentro de una distribución espacial temática (distribución aún dentro de los criterios de la fase lúdica: simetría), pero con una organización más científica. Tal es el caso de la llamada “Sala de Berruguete”.



Figura 8. “1923. Sala Berruguete”. Fuente: Archivo Museo Nacional de Escultura

1.3. La remodelación de 1933: el traslado a la sede del Colegio de San Gregorio.

Sabemos por la documentación y bibliografía conservada que, hacia 1933, se efectuó una remodelación de la museografía que presentaba la colección. En esta época los intentos por presentar las colecciones de una forma científica toman cuerpo, pasando así, a una “fase reflexiva” en la museografía. En ella, el concepto de base es el aprendizaje. Es la época en que Orueta da el impulso al Museo, consiguiendo su declaración como Nacional. Es además, una época de popularización de la cultura, en la que se promueve el contacto directo con las obras de arte para un mejor aprendizaje de la historia y asimilación de las raíces del genuino espíritu español.

Para ello, el museo utiliza como lenguaje la clasificación según época cronológica, estilos, escuelas, autores, y temas; agrupando las piezas según criterios científicos.

Este tipo de organización museográfica, especializaría el saber y entendería la exposición como un medio de comunicación idóneo, ya que, en la época, ningún lenguaje tenía la calidad y posibilidades de los que disponemos en la actualidad (Rico, 2006, p. 31)

La museografía de este periodo, diseñó un mayor espacio entre las obras, para su mejor visualización. Se trató de reconstruir las partes perdidas de las piezas que formaban parte de un conjunto, para ofrecer una visión completa del entorno inmediato de la obra.



Figura 9. Sala de la Sillería de coro de San Benito. Fuente: Archivo MNE. Referencia: 1933 Sala sillería.

En la imagen puede observarse cómo se dispone la pieza en el que se pensaba era su retablo, elaborando peanas lisas *ex novo*, con la finalidad de reconstruir la integridad del conjunto original.

No parece buscarse el efectismo. Los fondos del contenedor son claros, en contraste con el colorido de las piezas. Se introducen telas de color y peanas oscuras completando los espacios en retablos o conjuntos importantes. Pareciera que quieren resaltar la impresión de conjunto diferenciándolo estéticamente de los fondos claros de la sala.

Es un discurso científico, en el que no se exaltan los sentimientos en torno a la pieza, pero sí se respetan los que la pieza genera. Se muestran las obras tal cual se encuentran para enseñar un discurso científico en el que no se manipule la emoción relativa a las mismas. El respeto del ser originario de la obra, parece estar en la médula de la organización museográfica de 1933.

1.4. El vaivén de la contienda: las noticias de 1936.

Unos meses antes del comienzo de la Guerra Civil se abrieron nuevas salas y hubo un reordenamiento de las colecciones. En la noticia del Norte de Castilla se toma conciencia de la importancia de la museografía al presentar el mensaje de las colecciones. Así, la objetividad del mensaje de la obra de arte se vuelve susceptible de manipulación, hasta el punto de que el diario *El Norte de Castilla* lo reconoce públicamente en un artículo sobre el Museo con fecha de 25 de abril de 1936⁶, en el que alerta que: “Las obras de arte, al variar de lugar, de luz, de colocación, se convierten de simples documentos arqueológicos en organismos vivos y latentes, que en sucesivas instalaciones adquieren matices expresivos insospechados” (R. de R., 1936, p. 3). La noticia breve muestra la conciencia de la importancia de la museografía al presentar el mensaje de la obra de arte, cuya expresión depende del contexto que generemos a su alrededor.

Parece ser que al finalizar la guerra y hasta los años sesenta, las colecciones del Museo se orientaron hacia la temática de los Reyes Católicos, pero de esta etapa no hemos podido recuperar material gráfico al respecto. Este tipo de museografía podría

⁶Recuperado el 4-04-2017 de:
<http://www.elnortedecastilla.es/hemeroteca/25%20de%20abril%20de%201936.html>

estar relacionado con la voluntad del régimen franquista de resaltar la catolicidad de España.

1.5. El salto a la museografía desde los años 60 hasta la última remodelación.

A partir de los años 60 y hasta la última remodelación (efectuada entre 1998-2009), la museografía del Museo se ha insertado en una “fase reivindicativa”. Dicha fase, defiende que hay una complicidad muy importante entre contenido y continente: “Tan importante es lo que se enseña como la forma de hacerlo” (Rico, 2006, p. 31). Por ello, se busca integrar todas las artes en la exposición, utilizando la museografía de contextualización que crea una relación entre contenedor y contenido similar a la recreación de un escenario teatral. El lenguaje que emplea es muy plástico, muy visual. La luz, el color, las formas, todo tiende a crear una atmósfera en torno a la obra de arte, que la devuelva en cierto sentido a su contexto originario y que potencie su esencia. Es un ambiente efectista que trata de mover la sensibilidad del espectador.

En este periodo, se cubren las paredes de colores oscuros y se emplea una iluminación directa y exclusiva de las obras. Todo ello crea una serie de contrastes muy fuertes que resaltan la expresividad y el dramatismo de las piezas. Todos estos recursos refuerzan la identidad originaria de la obra. Observemos algunos ejemplos:



Figura 10. Sala de Berruguete. Fuente: Archivo MNE, referencia: Edif. 12_006.

En la fotografía de la página anterior se observa el empleo de una museografía de cubo negro, con iluminación contrapicada desde el pedestal de los retablos. Esta remarca el carácter y el impacto de la obra. La iluminación directa sobre la obra sin mostrarla en su totalidad, crea un efecto de luces y sombras, que produce una impresión realista a la vez que misteriosa y recrea una especie de aura alrededor que evoca su pasado sacro.



Figura 11. Sala con la sillería de san Benito. Fuente: Archivo MNE. Referencia: Edif. 13_016.

La imagen presenta la sillería de coro de San Benito. La iluminación cenital y el empleo de rojos y blancos regulan la armonía en la disposición de las piezas en sala. El recurso del empleo de una alfombra en color rojo, que condiciona la dirección de la mirada en profundidad, pretende la simulación de una vía sacra, a la manera de la que encontramos en el diseño de la planta de las iglesias. Si bien es menos efectista que la anterior, el carácter mitificador de las obras de arte se sigue observando a través del empleo del color en la museografía. Un color que resalta algunas piezas y que condiciona la mirada y el recorrido del visitante.



Nuevamente nos encontramos con una voluntad clara de direccionar la mirada, el pensamiento, el recorrido del visitante. Se juega con los blancos para presentar obras secundarias y rojos para las obras principales. Incluye incluso alfombra roja que predispone a una direccionalidad de la mirada hacia las piezas importantes. La iluminación incide directamente sobre las piezas, dejando en semipenumbra el resto del espacio. Todo ello contribuye a resaltar el impacto visual sobre las piezas.

Figura 12. Museografía direccional. Fuente: Archivo MNE. Referencia: Edif. 14_008.



Figura 13. Museografía de ambientación. Fuente: Archivo MNE. Referencia: Edif. 17_001.

En la fotografía superior, la fuerza expresiva de las obras de arte se ve potenciada no solo por el empleo de fondos oscuros para resaltar las obras principales, sino por la distribución de las mismas piezas sobre ese fondo, tratando de recrear un diálogo de miradas entre las figuras del Crucificado y la Dolorosa, remitiendo a la historia original de la Crucifixión de Cristo, en la que su madre se halla a los pies de la cruz padeciendo con el hijo. El uso del color oscuro como fondo no parece haber sido seleccionado al azar. Acompaña perfectamente al tema de la muerte que se está mostrando en estas obras de arte.



Figura 14. Sala de pasos. Fuente: Archivo MNE. Referencia: EDIF. 30_002.

Otra sala digna de estudio es la dedicada a los pasos procesionales. Su interesante disposición nos muestra cierta voluntad de recreación de la funcionalidad original. Los pasos se colocan sobre carrozas, y no sobre peanas, y se pueden rodear sin problema. Todo ello alude a la funcionalidad devocional y procesional originaria.



Figura 15. Sala del museo. Fuente: ArchivoMNE. Referencia: EDIF. 32_022.

Algunas salas sí gozaron de una museografía más luminosa. No obstante, se siguen conservando algunos recursos como las alfombras rojas que direccionan la mirada hacia las piezas importantes o los fondos de color (reducidos en tamaño) para resaltar la importancia de algunas piezas.



Una de las salas más emblemáticas fue la del Santo Entierro de Juan de Juni. En la imagen se puede observar cómo se potenció el mensaje dramático de algunas de las mejores piezas del museo. A través de una iluminación directa y casi exclusiva sobre el conjunto, y el fondo rojo, se resalta la expresividad teatral y dramática de la escena representada. El efectismo de lo sagrado, que trataba de conmover al fiel, en este caso se eleva a unas cotas espectaculares.

Figura 16. El Santo Entierro. Fuente: Archivo MNE. Referencia: EDIF 33_005.

Pero el culmen de la potenciación del mensaje original de la obra de arte a través de la museografía se logra en el Cristo Yacente de Gregorio Fernández.

En este caso, la sala cubierta totalmente por un fondo rojo que resalta la idea de lo sagrado y de la muerte por amor, se ilumina solo por un foco directo sobre el lienzo de “La Santa Faz” de Zurbarán y la iluminación natural que penetra a través de una ventana y recae sobre el cuerpo del Cristo yacente.



Figura 17. Cristo yacente de Gregorio Fernández. Fuente: Archivo MNE. Referencia: EDIF. 54_013.

Se resalta de una manera espectacular el simbolismo religioso y devocional de la figura gracias a la combinación de la luz natural/artificial sobre ambas piezas. El empleo de un fondo rojo resalta la sacralidad del ambiente. Es interesante destacar que la recreación museográfica logra un diálogo iconográfico entre ambas piezas, entroncando con la historia original.

La idea de la contextualización temática de las piezas, recreando o potenciando el mensaje religioso originario de las obras, no estorbó durante esta época la exposición científica de las mismas. La distribución espacial de las obras y el discurso museográfico se articulan en torno a criterios científicos: grandes autores, grandes obras, siglos... La disposición puede observarse en las diversas guías de estos años. Tomemos como ejemplo los planos en los que se indica el itinerario de visita recomendado de la guía de 1984:

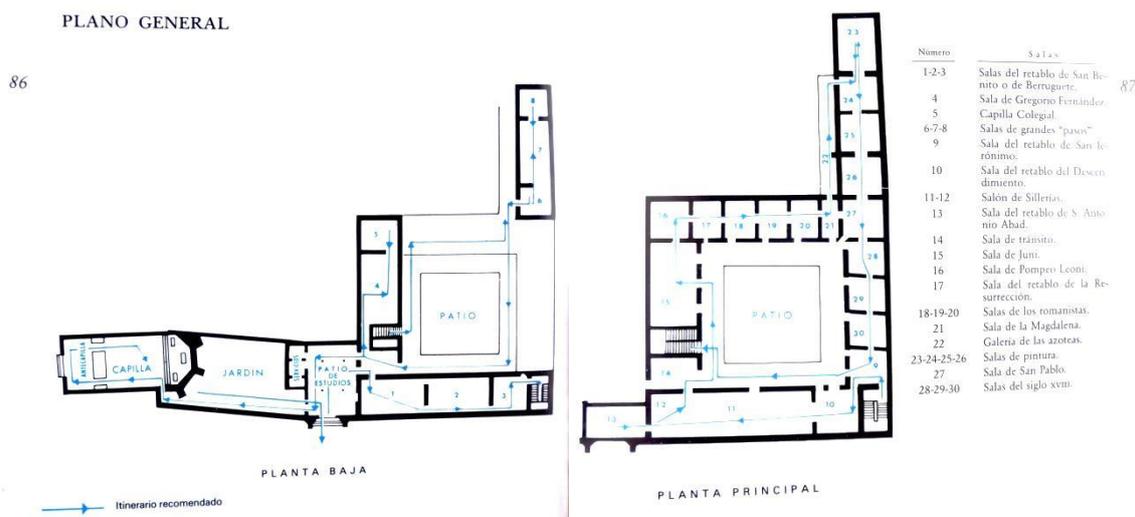


Figura 18. Plano general (García de Wattenberg, 1984, pp. 86-87).

2. El museo hoy. Disposición museográfica en sala de los dos núcleos de colección en estudio.

Desde que en 2009 el MNE abriera sus puertas tras la última remodelación, las piezas cuentan con una estética expositiva totalmente diferente de las anteriores. Tras pasar las fases social, lúdica, reflexiva y reivindicativa; la institución museográfica parece haber alcanzado la madurez de la última fase de las aludidas anteriormente, la fase pública.

A través de la museografía se observa cómo el concepto fundamental es el de la universalización, la apertura del museo a la sociedad en toda su diversidad cultural. No importan tanto el prestigio o el mero ocio, sino el poner a disposición de la sociedad la vasta cultura que sus muros albergan.

El lenguaje general de las técnicas expositivas no sigue un criterio meramente estético o compositivo. El discurso se racionaliza tomando como base los datos científicos sobre las piezas, se busca su presentación de forma didáctica. Las relaciones espaciales entre las piezas no son ya escenográficas, sino funcionales. Se piensa, se razona, se estudia su colocación en función del concepto que se quiere transmitir, siempre en un lenguaje didáctico.

De esta manera el museo se organiza en tres sedes, de las cuales presentaremos dos, por contener los núcleos de colección en estudio.

Respecto a la sede del Colegio de san Gregorio, podemos decir que la exposición se articula en torno a las dos plantas habilitadas para la misma. La disposición es completamente didáctica, con una agrupación por salas según criterios científicos (fundamentalmente cronológico-estilísticos). Así pues, tenemos:

- La antigua capilla del Colegio.
- Tres salas temáticas en la planta a nivel de tierra: “Memoria del Museo”, “Arte y vida privada” y “Pasos procesionales”.
- Las obras de arte más antiguas cronológicamente: Salas 1 a 5 en la planta baja: salas del gótico y del renacimiento (retablo de san Benito).
- El núcleo principal de colección en la planta primera con una agrupación cronológico-estilístico de las piezas: salas 6-13, renacimiento; salas 15-19, barroco; sala 20 barroco y estilos posteriores.

La sede de la Casa del Sol se articula en una única sala, en la cual se disponen las distintas piezas en disposición periférica, dejando un amplio pasillo central y un espacio alrededor de todas ellas para poder ser contempladas desde cualquier punto de vista (salvo aquéllas que se disponen en el frontal, las que usan como soporte el muro o aquéllas que se han colocado adosadas a él).

La museografía, en general, es una museografía de cubo blanco, en la que se busca la neutralidad total a través de fondos (como su nombre indica) blancos, en los

que se disponen las piezas, de manera totalmente aséptica, sin atender a su funcionalidad original, sino resaltando únicamente sus características estilístico-formales. En esta forma de exposición, las gráficas de sección y las cartelas que acompañan las piezas poseen un diseño que no distrae ni resalta de los demás elementos de la museografía general. Normalmente, el tono de la cartela suele ser el mismo que el del fondo murario o soporte de las piezas. Se eliminan, además, todos los elementos que distraigan de la atención sobre las obras o que coaccionen la visión del visitante (alfombras rojas, fondos de color resaltando unas piezas) y se opta, por el contrario, por una iluminación que, al combinar la luz natural ambiental y la artificial directa sobre las obras (generalmente emplean focos sobre raíles), crea un ambiente diáfano y muy claro, que genera en el espectador no una actitud sacral e intimista, sino una actitud científico-estética sobre la pieza y sus características formales.

Observamos a continuación, el estudio gráfico de las características museográficas en sala de la sede del Colegio de san Gregorio.



Figura 19. Sala del Renacimiento. MNE. Fotografía propia.

En la imagen se pueden observar las características modélicas de la museografía de cubo blanco: fondos claros totalmente neutros, sobre los que se disponen las piezas con la información relativa a las mismas. Una información que aparece de forma sintética y con un criterio científico. La interpretación del mensaje de la obra de arte y/o la contextualización de la pieza, no entran dentro de los criterios expositivos de estas técnicas expositivas.

En ella se puede observar también el sistema de iluminación por raíles, que aporta una iluminación directa sobre las obras.

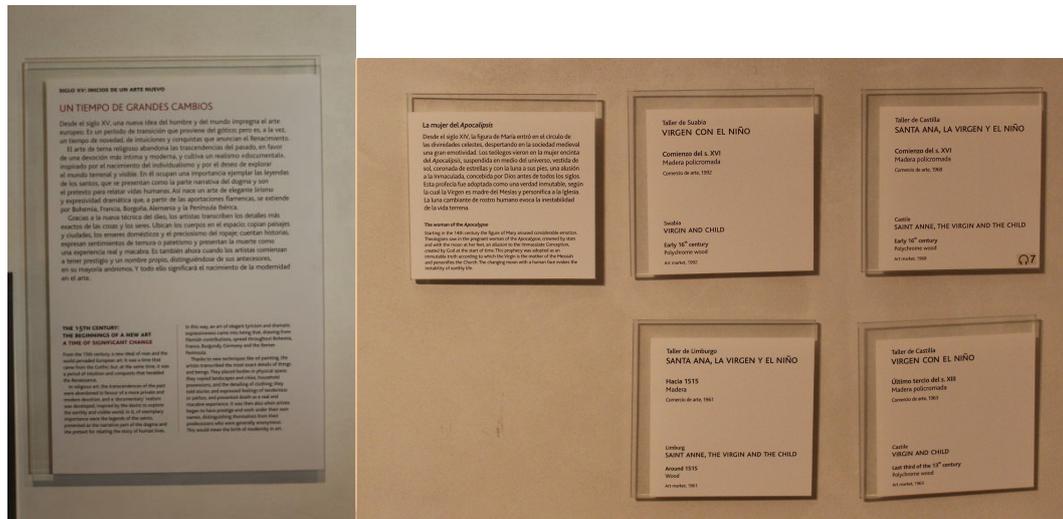


Figura 20. Gráfica de sección y cartelas de piezas. MNE. Fotografía propia.

En la figura superior tenemos un ejemplo de gráfica de sección y cartelas de las piezas. Como se puede observar, las tonalidades empleadas no resaltan del fondo mural, tratando de evitar distraer al visitante de la visión de las obras.

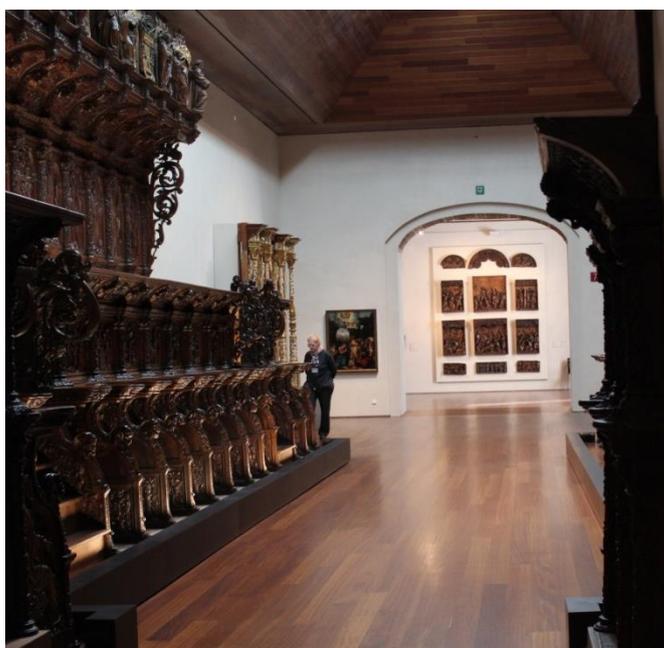
La diferencia estilística entre ambas responde al concepto de cada una de ellas. Las gráficas de sección están pensadas de una forma más narrativa, de manera que puedan contextualizar de forma general las piezas que encontraremos en sala. Por el contrario, las cartelas de las piezas, presentan de manera sintética los datos identificativos de las obras del museo. Si bien, encontramos una serie de cartelas narrativas a lo largo de la exposición como indicaremos posteriormente y como observamos a la izquierda del grupo presentado en la imagen superior.



Figura 21. Sala 1. MNE. Fotografía propia.

El uso de peanas en otro color (en ese caso negro), está justificado siempre y cuando sirvan de mero soporte para las piezas en virtud de un criterio funcional-expositivo, nunca deben utilizarse con un fin emotivo o mitificador.

En el MNE, suelen emplearse para disponer de una manera más efectiva las piezas en sala a la vez que completan, en ocasiones, las partes perdidas de algún conjunto (normalmente retablos). Este último uso aludido, es meramente funcional.



Se elimina cualquier elemento que coaccione la mirada del visitante.

Por ello, observamos cómo en la museografía actual han desaparecido las alfombras rojas y los fondos de diferentes colores que resaltaban la importancia de ciertas piezas del museo.

Figura 22. Sala 7. MNE. Fotografía propia.



Al mismo tiempo, se eliminan todos los elementos que puedan distinguir y resaltar unas piezas sobre otras.

Figura 23. Santo entierro de Juan de Juni. MNE. Fotografía propia.

En la imagen, observamos el conjunto del Santo Entierro de Juan de Juni, conjunto que antes hemos visto enmarcado en una museografía muy teatral, y que tras la última remodelación se muestra con un fondo blanco y totalmente liso y sobre una peana negra, tal y como se exponen el resto de piezas del Museo.

Por lo que respecta a la colección de Reproducciones artísticas ubicada en la Casa del Sol, podemos observar como la museografía acentúa el carácter didáctico de la colección. Las figuras

se disponen a lo largo de todo el espacio expositivo sobre diferentes soportes en color negro, que se funden con el color y la textura del suelo y que resaltan aún más las piezas, cuyo blanco yeso es



Figura 24. Sala de exposición de la Casa del Sol. MNE. Fotografía propia.

brillante. Fondos blancos, iluminación directa sobre las piezas.

La gran diferencia con la sede de san Gregorio es la disposición espacial de las obras expuestas y el diseño de las cartelas. En este caso, la funcionalidad didáctica que pide la posibilidad de observación de las piezas desde todos los puntos de vista posibles,

ha generado un espacio expositivo en el cual se han desplazado la mayoría de las piezas al interior de la sala, separándolas de los muros, para generar un itinerario que permita rodearlas. Muy pocas han quedado adosadas a los muros por motivos espaciales. Precisamente por la disposición de las obras, las cartelas se han colocado sobre el mismo soporte de las piezas y se han fusionado con el mismo, por lo que los colores se han invertido.

Respecto a la disposición en sala de las piezas, se puede observar que las condiciones espaciales provocan una especie de acumulación de las obras en exposición; generando la sensación saturación visual. Esta percepción espacial, producida por esa especie de amontonamiento de piezas, quizás sea fruto del entusiasmo del momento en el que se expone por primera vez una colección tan singular en un museo en el que jamás se había contado con obras de este tipo.

Así pues, nos encontramos actualmente con una museografía completamente inmersa en la fase pública de la historia del museo. Dado su carácter aséptico y funcional, debemos recurrir a las actividades didácticas para conocer cómo se traduce el mensaje de la obra de arte al público a través de las diferentes herramientas interpretativas asociadas a la museografía.

Capítulo 3. Presentación de las herramientas interpretativas

En un museo inmerso en el proceso de universalización de sus colecciones, en el que tanto interiores como exteriores son pretendidamente neutrales, la didáctica adquiere una relevancia inusitada en su labor de transmisión de las claves de lectura de las obras de arte. En esta fase pública, se buscan “arquitecturas expositivas asépticas, que intervengan lo menos posible en el entorno de la obra y así tener mayor flexibilidad a la hora de adaptarla a las directrices de los gabinetes didácticos” (Rico, 2006, p. 45). Una adaptación que llega de la mano de las diferentes herramientas que ofrece el mismo museo. Por ello, para poder profundizar en el mensaje de las piezas actuales en exposición debemos recurrir al estudio y análisis de dichos recursos. Una vez identificados, seleccionaremos aquéllos que aporten unas claves de lectura más claras, y analizaremos su contenido.

Dentro de los elementos museográficos que acompañan a las piezas y que personalizan su mensaje, vamos a distinguir, en la presente investigación, dos tipos: en primer lugar, los que las acompañan de manera estática y que se presentan en forma escrita, como son las cartelas, las gráficas de sala y los folletos informativos, que ayudan a seguir la visita como las guías y las hojas de sala. El segundo tipo serán los elementos museográficos dinámicos o didácticos, que se presentan en forma oral; para ello recurriremos al análisis de los tipos de visita y de los talleres didácticos.

1. Elementos museográficos estáticos: cartelas, gráficas de sección, hojas de sala y guías de visita.

Comenzaremos con los elementos que acompañan de manera estática las piezas, aquéllos que se encargan de presentarlas y aportar claves de lectura de manera fija.

1.1. Gráficas de sección y cartelas.

1.1.1. Tipología de cartelas y gráficas.

Existen dos tipos de cartelas en sala: las que acompañan a las obras con sus datos explicativos⁷ y las que se extienden narrativamente en la interpretación de la iconografía representada⁸.

Las primeras tienen una estructura muy sencilla, constan de los siguientes datos:

- Autor y cronología.
- Título
- Fecha de la pieza
- Material y técnica de su factura.
- Procedencia
- Traducción al inglés de los datos de la pieza.

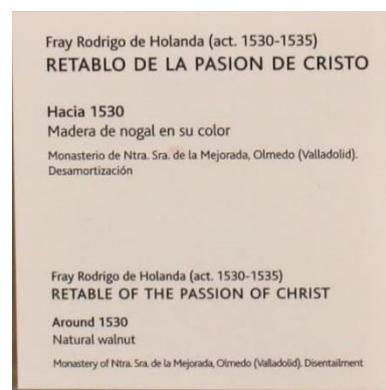


Figura 25. Ejemplo de cartela de tipo 1. Fotografía propia.

Dado el carácter meramente descriptivo de los datos identificativos de la pieza, no son elementos museográficos que influyan en el mensaje de la obra de arte. Ayudan, no obstante, a identificar de manera objetiva y completamente científica el objeto que se tiene delante. Dado que no generan ninguna cuestión asociada al mensaje de la obra, las cartelas de tipo 1 no serán analizadas en el presente trabajo.

Las segundas cartelas son, sin embargo, bastante más interesantes, porque tratan de interpretar algún aspecto relacionado con la obra de arte a la cual acompañan. Aunque el formato físico es idéntico al de las cartelas de tipo 1 (tamaño del soporte, color, tipo de letra...), las de tipo 2 siguen una forma narrativa en su exposición y tratan temáticas de índole muy diversa a lo largo de todo el Museo. Las cartelas de tipo 2 acompañan a un número selecto de piezas y resaltan aspectos variados que normalmente completan la explicación aportada en la gráfica de sección o sala.

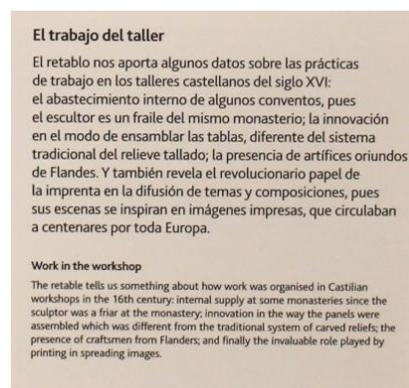


Figura 26. Ejemplo de cartela de tipo 2. Fotografía propia.

Las gráficas de sección son los paneles explicativos introductorios a la temática que el Museo quiere que el visitante aprecie en la sala a la cual se accede.

⁷ A partir de ahora las denominaremos *Cartelas de tipo 1*.

⁸ *Cartelas de tipo 2* en el presente trabajo.

Normalmente se compone de un título que alude a la cronología, un subtítulo que señala la temática que se va a percibir en sala y un texto explicativo de carácter narrativo que encuadra las distintas piezas contenidas en la sala dentro de una interpretación global.

1.1.2. Presentación y ubicación de gráficas y carteladas de tipo 2 en San Gregorio (Anexo I y II).

Dentro de la sección de gráficas de sección, el museo cuenta con 16 ejemplares ubicados en el espacio del Colegio del San Gregorio, tal y como se indica a continuación:

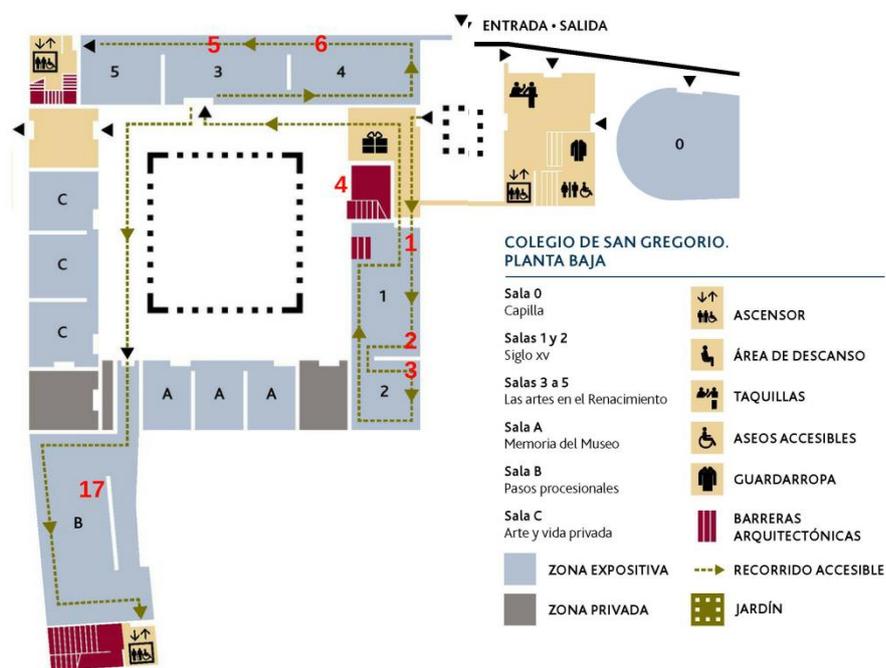


Figura 27. Colocación de las gráficas con la numeración en rojo. Plano planta baja (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017), numeración propia.

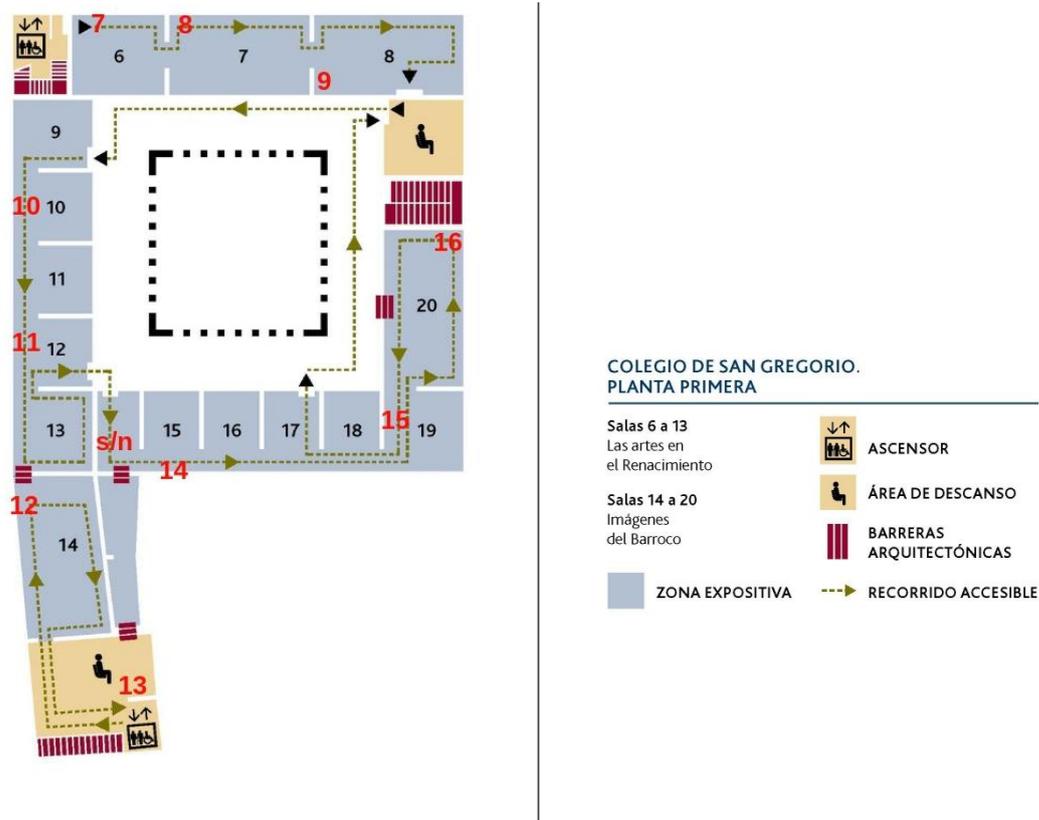


Figura 28. Colocación de las gráficas con la numeración en rojo. Plano primera planta (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017), numeración propia.

Como se puede observar por el número y disposición de gráficas, no responden a la distribución convencional de una por sala o por sección, sino que tratan de dar una línea de lectura a un conjunto de obras que pueden ocupar la mitad de una sala o varias salas. En sucesivos apartados, abordaremos la cuestión de la clasificación, análisis e interpretación de su contenido para observar si la línea de lectura que se ofrece se corresponde con el ser de las piezas en cuestión y de la esencia del Museo.

Baste por ahora presentar el listado y el análisis de las distintas gráficas con su ubicación en sala y la numeración que le hemos adjudicado en el presente trabajo. Esta numeración servirá para su identificación en posteriores análisis y en el cuerpo de anexos.

Cabe señalar una anotación previa a la presentación de la tabla: los textos señalados con la numeración 13 y s/n, no siguen el formato de las gráficas de sección del resto del núcleo de san Gregorio; sin embargo, el contenido se relaciona de una manera más lógica con la línea orientativa que siguen las gráficas y no con la que aportan las cartelas de tipo 2. Por este motivo las incluimos con el primer grupo.

Tabla 2. Listado de las gráficas de sección del núcleo expositivo de estudio ubicado en el Colegio de San Gregorio. Elaboración propia.

Gráficas de sección		Ubicación	Numeración propia
Sección	Título del texto		
Siglo XV: Inicios de un arte nuevo	Un tiempo de grandes cambios	Sala 1	1
	Castilla, laboratorio de las artes	Sala 1	2
	El imaginario del cristianismo	Sala 2	3
	Patio Mayor del Colegio: Símbolos de un nuevo poder	Patio del Museo	4
Las artes en el Renacimiento	El mensaje del retablo mayor de san Benito el Real	Sala 3	5
	La “manera” inconformista de Berruguete	Sala 4	6
	El siglo de la variedad	Sala 6	7
	Valladolid, hacia 1527	Sala 7	8
	La forma dramática de Juan de Juni	Sala 8	9
	Autoridad de Roma	Sala 9	10
	Figuras de la Exclusión	Sala 12	11
Imágenes del Barroco	Imagen barroca y Contrarreforma	Sala 14	12
Tras las huellas de Berruguete (alusión a la exposición temporal)		Rincón rojo	13
Una ampliación de la mirada La colección de Reproducciones artísticas		Esquina antes de la sala 15	s/n
Imágenes del Barroco	El arte de la persuasión	Sala 15	14
	Una estética de la renuncia	Sala 19	15
	El Siglo XVIII: hacia una nueva sensibilidad	Sala 20	16
Pasos procesionales	El teatro de la Pasión	Sala de Pasos	17

Respecto a las cartelas de tipo 2, aquellas que aportan información sobre las piezas de manera narrativa, presentamos lo que será el objeto posterior de nuestro análisis con su contexto tanto en materia de ubicación como de relación con la gráfica de sección que ofrecería la línea de lectura de la sala. Sobre las conexiones entre unas y otras y el análisis del mensaje que sobre la obra de arte quieren transmitir, trataremos en sucesivos apartados de este trabajo de investigación. La numeración propia de cada

cartela remite a su posición en los anexos, en los cuales el lector encontrará el texto íntegro transcrito de cada una de ellas.

Tabla 3. Listado de las cartelas de tipo 2 del núcleo expositivo de estudio ubicado en el Colegio de San Gregorio. Elaboración propia.

Título ⁹ cartela tipo 2	Pieza asociada	Ubicación	Núm. prop.	Temática gráfica sección
Visión del juicio final	Gil de Ronza <i>La muerte</i>	Sala 1	1	Siglo XV: Inicios de un arte nuevo
La devoción moderna	Taller de Brabante. <i>Retablo de la vida de la Virgen</i>		2	
Realidades mundanas	Maestro de san Ildefonso. <i>San Luis de Tolosa y san Atanasio, Obispos</i>		3	
Invenición de la Piedad	Pedro Berruguete. <i>Piedad</i>		4	
La nota licenciosa	Rodrigo Alemán. <i>Silla de coro</i>		5	
Retrato de familia	Taller de Suabia o Franconia. <i>La santa parentela</i>	Sala 2	6	Las artes en el Renacimiento
La mujer del Apocalipsis	Taller de Suabia. <i>Virgen con el niño.</i>		7	
Un icono del Renacimiento	Alonso Berruguete. <i>San Sebastián</i>	Salas 3	8	
Descubrimiento de Berruguete	Alonso Berruguete. <i>Patriarca, Leví, Patriarca</i>	Sala 3	9	
El trabajo del taller	Fray Rodrigo de Holanda. <i>Retablo de la Pasión de Cristo</i>	Sala 6	10	
Calma clásica	Felipe Vigarny. <i>Virgen con el Niño</i>		11	
Un comitente especial	Juan de Juni. <i>Santo entierro</i>	Sala 8	12	
Gravedad “a la romana”	Antonio Moro. <i>Calvario</i>	Sala 10	13	
Esclavos en <i>El Quijote</i>	Pedro de la Cuadra. <i>San Pedro Nolasco redimiendo cautivos</i>	Sala 12	14	
La lección italiana	Gregorio Martínez. <i>Anunciación de María</i>	Sala 13	15	

⁹ Aunque algunos de los títulos deberían ir con mayúsculas, se omite la corrección gramatical en favor de la similitud con la manera en que se presentan al público en su formato textual físico.

Sustancia del color	Vicente y Bartolomé Carducho; Juan de Muniástegui. <i>Retablo relicario de la Estigmatización de san Francisco</i>	Sala 14	16	Imágenes del Barroco
Pedagogía de la crueldad	Gregorio Fernández. <i>Cristo yacente</i>	Sala 15	17	
Fervor inmaculista	Juan de Roelas. <i>Alegoría de la Virgen Inmaculada</i>	Sala 16	18	
El terror de la decapitación	Juan Alonso Villabrille y Ron. <i>Cabeza de san Pablo</i>	Sala 17	19	
Guerra de imágenes	Francisco Ribalta y taller. <i>Visión del calvario del Padre Simó</i>	Sala 17	20	
El misterio de la infancia	Alonso Cano. <i>Niño Jesús</i>	Sala 18	21	
Una religión más amable	Alonso Cano. <i>San Juan Bautista</i>		22	
El lienzo dentro del lienzo	Francisco de Zurbarán. <i>Santa Faz</i>	Sala 19	23	
Una figura especial	Pedro de Mena. <i>Magdalena penitente</i>		24	
Escultura de vestir	Benito Silveira. <i>San Antonio Abad</i>	Sala 20	25	
El ángel guerrero	Felipe de Espinabete. <i>San Miguel Arcángel</i>		26	
Valladolid, 1605	Gregorio Fernández. <i>Paso de la crucifixión "Sed tengo"</i>	Sala de pasos	27	Pasos procesionales

1.1.3. Presentación y ubicación de gráficas y cartelas de tipo 2 en La Casa del Sol (Anexo III y IV).

La colección de Reproducciones artísticas ubicada en la sede de la Casa del Sol, se distribuye a lo largo y ancho de una sala única, en la que las piezas se agrupan en ocasiones por colecciones temáticas, pero sin que exista una discontinuidad. Las gráficas de sección se distribuyen marcando este tipo de agrupaciones temáticas y aportando una clave de lectura a las mismas de la siguiente manera:

imaginarios	<i>reales e imaginarios</i>		Sabios y héroes
Cascos de gladiador	Amodio, 1885 <i>Cascos de gladiador</i>	28	
Victoria desatándose la sandalia	Forzano Hnos. 1888 <i>Victoria desatándose la sandalia</i>	13	
Venus Médicis	Arrondelle, 1882 <i>Venus Médicis</i>	4	La Belleza desnuda
Doríforo	Hofmann, 1888 <i>Doríforo</i>	5	
Mercurio sentado	Scognamiglio, 1882 <i>Mercurio sentado</i>	6	
Cabeza de Hera	Hofmann, 1888 <i>Cabeza de Hera</i>	1	
Retratos funerarios de El Fayúm	W.M. Flinders Petrie, 1913 <i>Retratos funerarios de El Fayúm</i>	14	
Iris	Bruciani, 1879 <i>Iris</i>	15	
Discóbolo	Bruciani, 1889 <i>Discóbolo</i>	16	La “invención de la Antigüedad”
Dione y Afrodita	Bruciani, 1879 <i>Dione y Afrodita</i>	17	
Máscara de Agamenón/ Diadema	Gullieron, 1914 <i>Máscara de Agamenón/ Diadema</i>	18	
Crátera de Hildesheim	Christofle y cia., 1881 <i>Crátera de Hildesheim</i>	2	
Suplicio de Marsias	Arrondelle, 1889 <i>Suplicio de Marsias</i>	19	
Ménade danzante	Sánchez Aspe, 1940 <i>Ménade danzante</i>	20	
Danza báquica	Trilles, 1892 <i>Danza báquica</i>	21	
Fauno danzante	Scognamiglio, 1882 <i>Fauno danzante</i>	22	
Hermafrodita Borghese	Arrondelle, 1883 <i>Hermafrodita Borghese</i>	23	
Centauro domado por el amor	Arrondelle, 1884 <i>Centauro domado por el amor</i>	24	Imágenes del furor
Panisco y sátiro	Arrondelle, 1884 <i>Panisco y sátiro</i>	25	
Mercurio, Orfeo y Eurídice	Malpieri, 1884 <i>Mercurio, Orfeo y Eurídice</i>	26	

Camafeos	Paoletti (1899) y otros <i>Camafeos</i>	29	Enigmas y fragmentos
Fauno durmiente	Scognamiglio, 1882 <i>Fauno durmiente</i>	3	
Nereida sobre monstruo marino	Simone, 1885 <i>Nereida sobre monstruo marino</i>	27	
Torso del Belvedere	Brucciani, 1889 <i>Torso del Belvedere</i>	30	
Gladiador Borghese	Arrondelle, 1883 <i>Gladiador Borghese</i>	10	
Nióbida o Ménade	Arrondelle, 1889 <i>Nióbida o Ménade</i>	11	
Niño de la espina	Arrondelle, 1884 <i>Niño de la espina</i>	7	
Venus de Vienne	Arrondelle, 1889 <i>Venus de Vienne</i>	8	
Ariadna abandonada	Arrondelle, 1882 <i>Ariadna abandonada</i>	9	

Un análisis en mayor profundidad de la relación entre los textos de las gráficas de sección y las cartelas de tipo 2 con las que se relacionan nos aportará los datos necesarios para analizar el mensaje que a través de los elementos interpretativos “estáticos” el museo pretende transmitir.

1.2. Guías de visita y hojas de sala.

Dentro de los recursos gratuitos que el museo ofrece para la visita, se encuentran la guía de visita y las hojas de sala, que el público puede descargar de la web o bien encontrar durante su recorrido por el museo, en los estantes indicados para dichos folletos.

Dada su relación con la lectura de las piezas, y a pesar del aparente poco éxito que este medio tiene, presentaremos someramente su contenido.

1.2.1. La Guía de visita.

El texto de la Guía de visita presenta como sugerencia la contemplación detenida de 30 piezas dentro de la sede San Gregorio. La presentación de las piezas va precedida por una introducción general, en la que se resalta la importancia del Museo como institución y por el contenido que alberga. Contiene y contenido adquieren su

importancia. Se induce, además, la manera en que debemos acercarnos a la colección: una visión histórica, artística y de pura contemplación estética (Museo Nacional de Escultura, 2017, p. 1):

- Histórica: “Pertenece a épocas del pasado en las que la religión y la iglesia eran determinantes en la vida personal y colectiva. Pero este arte religioso era también un lenguaje a través del cual los hombres expresaban su visión del mundo, sus preocupaciones, deseos y fantasías”.
- Artística: “...desde la Edad Media, período en que se inicia la colección, el valor artístico de estas efigies será cada vez más estimado. La belleza hace la imagen más eficaz y fomenta el prestigio del artista”.
- Pura contemplación estética: “Queremos invitarle a adentrarse sin prejuicios en la contemplación de las obras de arte, a establecer un diálogo personal y a dejarse llevar por el placer de los descubrimientos que despertarán su curiosidad, le emocionarán por su belleza o le impresionarán por su expresivo dramatismo”.

Las piezas propuestas para este itinerario de visita son:

- *Entierro de Cristo*, Juan de Borgoña hijo.
- *Retablo de san Jerónimo*, Jorge Inglés.
- *Piedad*, Taller germánico.
- *Retablo de la Vida de la Virgen*, Taller de Brabante.
- *Santa Ana, la Virgen y el Niño*¹¹.
- *Retablo mayor de San Benito el Real*, Alonso Berruguete.
- *Sacrificio de Isaac*, Alonso Berruguete.
- *Sagrada Familia*, Gabriel Joly.
- *Sillería de San Benito el Real*, Andrés de Nájera y otros.
- *Santo Entierro*, Juan de Juni.
- *Tentaciones de San Antonio Abad*, Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión.
- *San Onofre*, Juan de Anchieta.
- *Milagro de los santos Cosme y Damián*, Isidro Villoldo.
- *Anunciación de María*, Gregorio Martínez.

¹¹ El texto no alude la autoría.

- *Retablos relicario del convento de San Diego, Vicente y Bartolomé Carducho.*
- *Bautismo de Cristo, Gregorio Fernández.*
- *Cristo yacente, Gregorio Fernández.*
- *Alegoría de la Virgen Inmaculada, Juan de Roelas.*
- *Ecce Homo, Pedro de Mena.*
- *San Juan Bautista, Alonso Cano.*
- *Magdalena penitente, Pedro de Mena.*
- *Santa Faz, Francisco de Zurbarán.*
- *Magdalena en el desierto, Felipe Espinabete.*
- *Santa Eulalia, Luis Salvador Carmona.*
- *Santo Domingo de Guzmán, Francisco Salzillo.*
- *San Antonio Abad, Benito Silveira.*
- *Paso Sed Tengo, Gregorio Fernández.*
- *Paso del Camino del Calvario, Gregorio Fernández.*

1.2.2. “*Guía de la visita ‘aproximación a otras lecturas científicas de la colección’.* Departamento de Comunicación”.

El Museo ofrece gratuitamente en la web¹² el guion de visita para una lectura de la colección desde la relación entre ciencia y arte. El texto se estructura en diferentes apartados, que poseen su propia explicación y proponen el análisis de un número selecto de piezas.

La estructura de la visita según los apartados y obras propuestas se presenta a continuación. Sobre el contenido e interpretación del texto hablaremos más adelante:

- Introducción.
- El Colegio: centro científico en el siglo XVI.
- Recorrido de la visita: aproximación a otras lecturas científicas de la colección.
 - La perspectiva.
 - *El Entierro, Juan de Borgoña 1535-1540.*
 - *Retablo de san Jerónimo, Jorge Inglés, ca.1455.*

¹² Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Museo Nacional de Escultura*. Recuperado el 30-03-2017 de: <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/museo.html>.

- La Cartografía.
 - *Retablo de san Jerónimo; San Atanasio y san Luis de Tolosa y Retablo de la Vida de la Virgen.*
- La Anatomía.
 - *Muerte.* Gil de Ronza. 1523.
- La Cosmología.
 - *Virgen con Niño,* com. XVI.
- La Geriatria.
 - *Santa Ana.* Juan de Juni, ca. 1540-1545.
- La Cirugía.
 - *San Cosme y San Damián,* ca. 1547.
 - *Cabeza de san Pablo.* Juan Alonso Villabrille y Ron, 1707.
 - *Cristo Crucificado.* Salvador Carmona, segundo tercio del XVIII.
- Epílogo. Ciencia y Religión.
 - *Santa Catalina.* Felipe Vigarny, 1505.

1.2.3. Hojas de Sala en la sede de San Gregorio.

Las llamadas hojas de sala¹³ son una serie de folletos informativos por sala (o por sección) que guían al visitante, proponiendo claves de lectura de una serie de obras selectas. En muchos casos, las piezas elegidas coinciden con aquellas señaladas en la guía de visita, combinando las dos versiones de visita estudiadas e introduciendo leves variaciones. Las claves de lectura suelen ser coincidentes en la mayor parte de las piezas. Parafrasean en muchas ocasiones el texto de las fichas de las piezas elaboradas para el catálogo digital que ofrece el museo¹⁴.

La relación hojas de sala y piezas es la siguiente:

- Hoja de sala: “Colegio de San Gregorio”. Piezas *Colegio de San Gregorio.* 1488-1496. Juan Guas y Gil de Siloe, atribución. Piedra Caliza.

¹³ Recuperadas en formato digital de: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Museo Nacional de Escultura.* Recuperado el 30-03-2017 de: <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/museo.html>.

¹⁴ El catálogo ha sido consultado a lo largo de todo el curso 2016/2017: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNEV>

- Hoja de sala: “Artesonados”. Señala techumbres de interés de diversas salas.
- Hoja de sala: “Salas 1 y 2. Un tiempo de grandes cambios”. Obras seleccionadas:
 - *Piedad*, hacia 1406-1415. Taller germánico. Piedra policromada.
 - *Retablo de san Jerónimo*, hacia 1465. Jorge Inglés. Óleo sobre tabla.
 - *Retablo de la vida de la Virgen*, hacia 1515-1520. Taller de Brabante ¿Amberes? Madera de nogal.
 - *La Santa Parentela*, hacia 1510. Taller de Suabia o Franconia. Madera con restos de policromía.
- Hoja de sala: “Salas 3, 4 y 5. La manera de Alonso Berruguete”. Piezas indicadas:
 - *San Sebastián. Retablo mayor de San Benito el Real*, 1526-1532. Alonso Berruguete. Madera policromada.
 - *La Adoración de los Reyes Magos. Retablo Mayor de San Benito el Real*, 1526-1532. Alonso Berruguete. Madera policromada.
 - *San Marcos y san Mateo Evangelistas. Retablo Mayor de San Benito el Real*, 1526-1532. Alonso Berruguete. Grisalla sobre tabla.
 - *Sacrificio de Isaac. Retablo Mayor de San Benito el Real*, 1526-1532. Alonso Berruguete. Madera policromada.
- Hoja de sala: “Salas 6 y 7. La variedad artística del siglo XVI”. Obras elegidas:
 - *Adoración de los Pastores*, primer tercio siglo XVI. Gabriel Joly, atribución. Madera en su color.
 - *Busto del Emperador Carlos V*, hacia 1520. Anónimo flamenco. Piedra caliza.
 - *Sillería de San Benito el Real*, 1525-1529. Andrés de Nájera y otros. Madera en su color y policromada.
- Hoja de sala: “Sala 8. El dramatismo de Juan de Juni”. Obras seleccionadas para ejemplificar el tema propuesto:
 - *Santo Entierro*, hacia 1540. Juan de Juni. Madera policromada.

- *Santa María Magdalena y San Juan Bautista*, 1551-1570. Juan de Juni (Escultura), Juan Tomás de Celma (Policromía). Madera policromada.
- *San Antonio de Padua*, hacia 1560. Juan de Juni. Madera policromada.
- Hoja de sala: “Salas 10 a 13. El arte bajo la autoridad de Roma”. Piezas seleccionadas para el recorrido:
 - *Tentaciones de San Antonio Abad*, 1553-1889. Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión. Madera policromada.
 - *San Onofre*, último cuarto del siglo XVI. Juan de Anchieta, atribución. Alabastro.
 - *Redención de cautivos por San Pedro Nolasco*, hacia 1599. Pedro de la Cuadra. Madera policromada.
 - *Anunciación de María*, 1596-1597. Gregorio Martínez. Óleo sobre tabla.
- Hoja de sala: “Sala 14. Arte Barroco y Contrarreforma”. Piezas que componen el itinerario:
 - *Retablos relicarios de San Diego*, 1604-1606. J. Muniástegui (ensamblador) y Vicente y Bartolomé Carducho (pintores). Madera policromada, plateada y óleo sobre lienzo.
 - *Bautismo de Cristo*, 1624-1628. Gregorio Fernández. Madera policromada.
 - *Paso la Sexta Angustia*, 1616. Gregorio Fernández. Madera policromada.
 - *Santa Teresa de Jesús*, hacia 1625. Gregorio Fernández. Madera policromada.
- “Val del Omar, místico del siglo XX”. Esta hoja de sala se omite por no entrar dentro de los núcleos en estudio.
- Hoja de sala: “Salas 15 a 19. El Barroco, arte de la persuasión”. Obras seleccionadas:
 - *San Juan Evangelista*, hacia 1638. Juan Martínez Montañés. Madera policromada.

- *San Pedro de Alcántara*, hacia 1663. Pedro de Mena. Madera policromada.
- *Cabeza de San Pablo*, 1707. Juan Alonso Villabrille y Ron. Madera policromada, asta y vidrio.
- *San Juan Bautista*, 1634. Alonso Cano. Madera policromada.
- Hoja de sala: “Sala 20. El siglo XVIII: una nueva sensibilidad”. Selección de piezas:
 - *San Antonio Abad*, segunda mitad del siglo XVIII. Benito Silveira. Madera policromada.
 - *Santa Ana y San Joaquín*, primer cuarto del siglo XVIII. Pablo González Velázquez. Madera policromada.
 - *Santa María Egipciaca*, segundo tercio del XVIII. Luis Salvador Carmona. Madera policromada.
 - *San Miguel Arcángel*, segunda mitad del siglo XVIII. Felipe de Espinabete. Madera policromada.
- “Capilla del Colegio de San Gregorio”. Se omite su estudio por no entrar dentro del núcleo de colección en estudio.
- Hoja de sala: “Pasos procesionales”. Conjuntos seleccionados:
 - *Paso de la Elevación de la Cruz*, 1604. Francisco del Rincón. Madera policromada.
 - *Paso Sed Tengo*, 1612,16. Gregorio Fernández. Madera policromada.
 - *Paso del Camino del Calvario*, 1614-15. Gregorio Fernández. Madera policromada.
- “Belén Napolitano”. Se omite su análisis por no pertenecer al núcleo de colección en estudio.

1.4.4. Hoja de Sala en la sede de la Casa del Sol.

Aunque la sede de la Casa del Sol posee el recurso web de las hojas de sala, el documento que se ofrece como tal, no responde a las características tipológicas de las clásicas hojas de sala en que se ofrece una lectura general breve y se propone una selección de piezas con su correspondiente clave de lectura.

El texto, parece dividido temáticamente en secciones que no siguen la ordenación temática de las secciones de sala. En cada una de ellas se defiende y argumenta una clave de lectura general de las reproducciones de obras clásicas de manera narrativa, pero sin alusión directa a ninguna pieza en particular en la mayoría de las ocasiones.

Los temas propuestos son: “Laoconte y sus hijos”, “La fortuna de los antiguos: admiración y crítica”, “La colección nacional de reproducciones artísticas”, “El vaciado en escayola, una técnica exacta y delicada”, “Bustos de diversos personajes, reales o imaginarios”.

1.3. La App del Museo Nacional de Escultura

Mención aparte merece la aplicación lanzada por el museo en 2018, descargable desde playstore, y que ofrece itinerarios semejantes a los de las hojas de sala: “destacados”, “visita en familia”, “el edificio”, “avatares de la colección” y “el arte de policromar”.

Desde el interfaz principal, se puede acceder a diversas opciones útiles para la visita: explicación por número de la pieza, plano de ambas plantas del Colegio de San Gregorio, o bien “recorridos”, que ofrecen una selección temática de piezas una vez que se accede a cada uno de ellos. La explicación se realiza a través de un audio grabado, imágenes y en caso de precisarlos subtítulos o lenguaje de signos.

Presentamos a través de la siguiente tabla la selección de temáticas por recorrido:

Tabla 6. Relación de itinerarios y temática de visita en la App del Museo (2019).

Itinerario	Temática	Pieza asociada
1. Destacados	1. Bienvenido al Museo Nacional de Escultura.	<i>Fachada exterior del Colegio de San Gregorio.</i>
	15. El Colegio de San Gregorio, un laboratorio espiritual.	
	13. La capilla, cuna de los Derechos	<i>Capilla del Colegio. Juan</i>

Humanos (Sala 0).	Guas y Juan de talavera
31. Policromar, ¿para qué? (sala 0).	<i>Retablo del Monasterio de la Mejorada de Olmedo.</i> Alonso Berruguete.
21. La primera de la lista (sala 1).	<i>Piedad.</i> Anónimo.
14. El corazón del Colegio (patio interior).	<i>Patio interior del Colegio.</i>
15. Los artesonados, un firmamento de oro y color (sala 3).	<i>Artesonado sala 3</i>
32. Trabajar sobre una buena base (salas 3,4 y 5).	<i>Retablo mayor del Monasterio de San Benito el Real.</i> Alonso Berruguete.
33. Todo lo inunda el oro (sala 4).	
34. Las estofas o telas ricas (sala 5).	
16. Un ejemplo de diálogo artístico: entre Granada y Roma (salas 6 y 8).	<i>Artesonados salas 6 y 8</i>
25. Oro escondido (sala 8).	<i>Entierro de Cristo.</i> Juan de Juni.
26. Una obra compartida (sala 15).	<i>Cristo Yacente.</i> Gregorio Fernández.
27. Un icono recuperado (sala 19).	<i>María Magdalena.</i> Pedro de Mena.
19. Coronar una escalera ceremonial (escalera).	<i>Artesonado de la Escalera monumental.</i> Juan Guas.
29. ¿Por qué están aquí (sala B. Planta baja).	Pasos procesionales: <i>Sed Tengo y Camino del Calvario,</i>

		de Gregorio Fernández; y <i>La Elevación de la Cruz</i> , de Francisco del Rincón.
	50. La emoción de coleccionar (Palacio de Villena).	<i>Belén Napolitano del Palacio de Villena.</i>
2. Visita en familia	40. Una visita en familia.	
	41. El árbol del paraíso (exterior).	<i>Fachada exterior del Colegio de San Gregorio.</i>
	42. Un cómic de 500 años: retablo de san Jerónimo (sala 1).	<i>Retablo de San Jerónimo.</i> Jorge Inglés.
	43. Una escultura espantosamente real (sala 1).	<i>La muerte.</i> Gil de Ronza.
	44. Donde viven los monstruos (patio interior).	<i>Patio interior del Colegio.</i>
	45. Un gran puzle de madera y oro (salas 3, 4 y 5).	<i>Retablo mayor del Monasterio de San Benito el Real.</i> Alonso Berruguete.
	46. Un lugar para reunirse (sala 7).	<i>Sillería de coro del Monasterio de San Benito el Real.</i> Andrés de Nájera.
	47. ¡Las obras de arte salen a la calle! (Sala B. planta baja).	Pasos procesionales: <i>Sed Tengo</i> y <i>Camino del Calvario</i> , de Gregorio Fernández; y <i>La Elevación de la Cruz</i> , de Francisco del Rincón.
48. Un día en Nápoles (Palacio de Villena).	<i>Belén Napolitano del Palacio de Villena.</i>	

3. El edificio	10. El Colegio de San Gregorio, un laboratorio espiritual.	<i>Fachada exterior del Colegio de San Gregorio.</i>
	11. Una portada-jardín (exterior).	
	12. La rehabilitación contemporánea de un monumento histórico.	
	13. La capilla, cuna de los Derechos Humanos (sala 0).	<i>Capilla del Colegio. Juan Guas y Juan de talavera</i>
	14. El corazón del Colegio (patio interior).	<i>Patio interior del Colegio.</i>
	15. Los artesonados, un firmamento de oro y color (sala 3).	<i>Artesonado sala 3.</i>
	16. Un ejemplo de diálogo artístico: entre Granada y Roma (salas 6 y 8).	<i>Artesonados salas 6 y 8.</i>
	17. Un artesonado para una iglesia de Una Orden de Caballería (sala de descanso).	<i>Artesonado sala de sescanso.</i>
	18. El artesonado del Palacio de un ilustrado coleccionista (sala15).	<i>Artesonado sala 15.</i>
	19. Coronar una escalera ceremonial (escalera).	<i>Artesonado escalera monumental.</i>
4. Avatares de la colección	20. Detalles que pocos conocen.	
	21. La primera de la lista (sala 1).	<i>Piedad. Anónimo.</i>
	22. Una silla viajera (sala 1).	<i>Silla de coro. Rodrigo Alemán.</i>
	23. Un gran rompecabezas (salas 3, 4 y	<i>Retablo mayor del Monasterio</i>

	5).	<i>de San Benito el Real</i> . Alonso Berruguete.
	24. Para saldar una deuda (sala 7).	<i>Busto del emperador Carlos V</i> . Anónimo.
	25. Oro escondido (sala 8).	<i>Santo Entierro</i> . Juan de Juni.
	26. Una obra compartida (sala 15).	<i>Cristo yacente</i> . Gregorio Fernández.
	27. Un icono recuperado (sala 19).	<i>María Magdalena</i> . Pedro de Mena.
	28. Cambio de identidad (sala 20).	<i>Santa Eulalia</i> . Luis Salvador Carmona.
	29. ¿Por qué están aquí? (Sala B. planta baja).	Pasos procesionales: <i>Sed Tengo y Camino del Calvario</i> , de Gregorio Fernández; y <i>La Elevación de la Cruz</i> , de Francisco del Rincón.
	50. La emoción de coleccionar (Palacio de Villena).	<i>Belén Napolitano</i> .
5. El arte de policromar	30. Un buen lugar para apreciar este arte.	
	31. Policromar, ¿para qué? (Sala 0).	<i>Retablo del monasterio de la Mejorada de Olmedo</i> . Alonso Berruguete.
	32. Trabajar sobre una buena base (salas 3, 4 y 5).	<i>Retablo mayor del Monasterio de San Benito el Real</i> . Alonso Berruguete.
	33. Todo lo inunda el oro (sala 4).	

34. Las estofas o telas ricas (sala 5).	
35. Un pincel muy refinado (sala 8).	
36. El rigor del Concilio de Trento (sala 12).	<i>Redención de cautivos.</i> Pedro de la Cuadra.
37. Maquilladores expertos (sala 14).	<i>Bautismo de Cristo / Santa Teresa.</i> Gregorio Fernández.
38. “Como en Valladolid” (sala 15).	<i>Cristo yacente.</i> Gregorio Fernández.
39. Ramilletes y primaveras (sala 20).	Esculturas sala 20.

2. Elementos museográficos dinámicos: presentación de las distintas herramientas.

Dado el carácter aséptico de la museografía en sala se hace necesario un análisis de otras herramientas interpretativas del mensaje de las obras de arte del MNE para completar la visión que ya hemos percibido de las gráficas y cartelas de tipo 2.

Junto a la disposición de las piezas y los elementos estáticos de la museografía que las acompañan (iluminación, ambientación, disposición en sala tanto de manera singular y como en conjunto, gráficas y cartelas; además de las “hojas de sala” y “guías de visita”), existe toda una serie de actividades didácticas fundamentales para la transmisión del mensaje que el Museo pretende potenciar sobre las piezas en exposición.

Para centrar nuestro estudio en un ámbito concreto, presentaremos las diversas visitas que ofrece el Museo oficialmente en web y seleccionaremos 6 talleres didácticos para su análisis. Éstos son ofrecidos según programación web 2016/2017, para Educación Primaria; de ellos se ha consultado el guion orientativo empleado por los educadores del Museo.

2.1. El contexto: recursos dinámicos para la lectura de las obras de arte que ofrece el MNE.

Sin entrar en la variedad de actividades culturales que organiza el museo y que directa o indirectamente puedan afectar al conocimiento sobre sus piezas, el contexto directo en el cual se encuadran las herramientas en estudio son las visitas guiadas y recursos de mejora de la visita al Museo.

Además de la clásica visita libre en la cual el público puede disfrutar de las colecciones del Museo con el único condicionante de la disposición museográfica y con la ayuda opcional de audioguías, hojas de sala, cartelas y gráficas, el Museo ofrece una serie de recursos que aportan unas pautas de visión y lectura de las obras de arte.

Dentro del campo de las visitas guiadas nos encontramos varios subgrupos en función del tipo de público al que van dirigidas:

- **Adultos:** visitas temáticas guiadas con una duración entre 60 y 90 minutos, un número máximo de personas por grupo de 25; y un horario estándar de martes a viernes de noviembre a junio de 12-14 y de 17-19:30 horas. Se tiene como requisito concertar la visita. Además de las visitas gratuitas a la exposición temporal, se ofrecen dentro del programa “A través del tiempo y la memoria” 4 itinerarios a la exposición permanente con los siguientes temas de fondo: primera aproximación a lo que es un museo, la colección de la exposición de “vida privada”, el trabajo en torno a una escultura (escultor, dorador, pintor) y el simbolismo de la mujer. Se presenta a continuación el nombre y la justificación de cada uno de ellos tal y como aparecen oficialmente:

Tabla 7. Visitas guiadas¹⁵ para adultos (Ministerio de Educación, 2017).

<i>Encuentro con el Museo</i>	<i>Si todavía no conocéis el Museo Nacional de Escultura o hace años que no recorréis sus salas, hay múltiples razones para acercaros a visitarlo. Os invitamos a contemplar sus distintas y renovadas sedes, a disfrutar de la presentación de algunas de las obras más destacadas de su colección; a descubrir el trabajo interno de adquisición, conservación, investigación y difusión que se realiza en torno a ellas. A conocer, en suma, lo que hace posible que este museo sea un referente nacional de primer orden.</i>
-------------------------------	---

¹⁵ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Museo Nacional de Escultura*. Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/actividades/visitas-guiadas/adultos/tiempo-memoria.html>. Fecha de consulta: 30 de octubre de 2017.

<p>Arte y vida privada</p>	<p><i>Tres nuevas salas temáticas nos permiten explorar las relaciones que, desde el Renacimiento, los seres humanos han establecido con el arte en el ámbito de su vida privada, y disfrutar de piezas singulares de distintos estilos artísticos, realizadas en una amplia variedad de materiales -marfil, mármol, bronce, cera, arcilla...-. Cada obra presentada en ellas, por pequeña o modesta que sea, nos cuenta que estuvo destinada a un propietario, que ayudó a realzar su prestigio, adornó su cuerpo, mostró su amor por la belleza...</i></p>
<p>El color de la escultura</p>	<p><i>Una de las grandes aportaciones de nuestro país a la historia de la escultura es la policromía, un procedimiento de decoración e iluminación de las imágenes a través de la aplicación de oro y color. Desde el siglo XV, los doradores y pintores españoles comenzaron a desarrollar especializados procesos técnicos, utilizando instrumentos y materiales de nombres más cercanos a la alquimia que al arte, y a crear amplios muestrarios de motivos que fueron evolucionando al compás de los cambios ideológicos y las modas. Rastrear su trabajo a través de una selección de esculturas es el objetivo de esta visita.</i></p>
<p>Femenino singular</p>	<p><i>Las imágenes femeninas en la colección del Museo son escasas (Virgen María, Magdalena, Santa Catalina, Eva, Salomé) y representan, en su mayor parte, no tanto personajes históricos como arquetipos que la Iglesia definió para materializar los principios morales que quería transmitir o los vicios o defectos que quería rechazar. Nacieron como modelos espirituales pero terminaron convirtiéndose, desde la Edad Media, en rígidos códigos de conducta que la mujer debía seguir o evitar, condicionando su papel dentro de la sociedad.</i></p>

- Para adultos, durante el curso 2018/19 se ha incluido un nuevo programa de visita denominado “nuevas lecturas”. Se ofrece los domingos a las 11:30h y tiene una duración de 30 min. Su finalidad es la de “acceder a lecturas transversales de una colección especialmente rica en significados e interpretaciones que conecta con una gran variedad de disciplinas (historia, sociología, antropología, literatura...) ofreciendo la posibilidad de descubrir “otros museos dentro del Museo” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018).
- Visitas con niños. El público infantil parece el preferido de los museos, dada la variedad de actividades didácticas que se están programando en los últimos años. Precisamente por estar muy organizado este tipo de visita, en este apartado el museo solo alude al programa “Te invito al museo”, por el cual los niños menores de 13 años, habiendo recibido una tarjeta-invitación en el taller

didáctico al que han acudido con su centro educativo, pueden invitar a sus familias a la visita gratuita del museo los fines de semana de ese año. Es una visita libre y por tanto no será analizada en nuestra investigación. Para 2018/19, este apartado pasa a denominarse “en familia”, e integra además algunos talleres ocasionales.

- Visitas para escolares. Esta área es la que ofrece mayor interés por ser aquella en la que vuelca sus esfuerzos el equipo didáctico del Museo. Nuestro estudio se ha centrado en el curso 2016/17. Por ello se ofrece la información pública sobre los talleres durante ese curso escolar. Más adelante se aportará una tabla comparativa con sucesivos años académicos. Durante el curso 2018/19 el apartado se ha denominado “Programas educativos”. Las temáticas abordadas son: iconografía religiosa y profana para el primer ciclo de primaria, temática social para segundo ciclo de primaria y sociología del arte (condiciones y proceso de creación de la obra de arte, conservación...) para tercer ciclo.

Tabla 8. Información web¹⁶ sobre los talleres ofrecidos para Educación Primaria durante el curso 2016/2017 (Ministerio de Educación, cultura y deporte, 2017).

<ul style="list-style-type: none"> • Primer ciclo de educación primaria <ul style="list-style-type: none"> ○ ¿Quién eres tú? Un juego de identificación de personajes con el que aprender a observar y a describir conduce este tema. El aspecto físico de cada figura, su indumentaria, los animales que le acompañan, los objetos que porta... proporcionarán a los alumnos las claves para la reconstrucción de sus fantásticas historias. ○ Donde viven los monstruos Viven ocultos en la decoración del Colegio de San Gregorio y en los retablos y sillerías que se exponen en sus salas. Animales fantásticos y criaturas mitológicas que nos permiten conectar con el imaginario actual de los niños e introducirles en el complejo mundo de los símbolos.
<ul style="list-style-type: none"> • Segundo ciclo de educación primaria <ul style="list-style-type: none"> ○ Misteriosos viajeros Hay muchos tipos de viajes diferentes y de ellos nos hablan las esculturas y pinturas del Museo. Adivinar las razones que impulsan a los

¹⁶ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Museo Nacional de Escultura*. Recuperado de: <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/actividades/visitas-guiadas/escolares.html> Fecha de consulta: 30 de marzo de 2017.

misteriosos personajes que hay en ellas a viajar es el reto al que se enfrentan los alumnos. Para lograrlo, deberán analizar e interpretar muchas de las pistas que los artistas ofrecen (expresiones, actitudes, colores, objetos...).

- **Los juegos de Zeus**

La idea de superación física y espiritual a través del deporte, así como el origen de las competiciones olímpicas, es una de las grandes aportaciones de los griegos antiguos. Siguiendo este hilo conductor se podrá reflexionar sobre aspectos sociales de la Antigua Grecia.

- **Tercer ciclo de educación primaria**

- **El trabajo del escultor**

El relato que se desarrolla en esta visita comienza en el bosque y recorre un largo camino hasta llegar al Museo. Nos permite conocer las cualidades de la madera, las herramientas y procesos que permiten su transformación en escultura y nos ayuda a descubrir los recursos que utiliza cada artista para hacer que sus personajes parezcan cobrar vida y nos transmitan sensaciones y emociones.

- **Como un libro abierto**

La detallada representación pictórica de un “scriptorium” en un retablo, nos revela el complicado proceso de la escritura en la Edad Media y cómo la obra de arte, por su valor documental, hace posible que hoy podamos conocerlo. Una identificación lúdica de escritores presentes en la colección completa la experiencia.

- Visitas de turismo: alude a las visitas guiadas que ofrece la Oficina de Turismo de Valladolid. Es por tanto una visión externa que nos interesa poco en nuestra investigación por la poca repercusión que tiene en la práctica. Este apartado desaparece en 2018/19.
- Visitas para empresas: se refiere a las visitas guiadas privadas que se ofrecen a las empresas como actividad cultural para los trabajadores o clientes de las mismas. Poco más se indica públicamente al respecto. Este apartado desaparece en 2018/19.

Además de las visitas guiadas el Museo ofrece una serie de recursos para mejorar la visita entre los cuales hemos seleccionado los talleres didácticos dirigidos a un público en edad de cursar Educación Primaria.

2.2. Evolución temporal de los talleres durante el periodo en estudio.

Los talleres didácticos se llevan a cabo por la empresa externa “Museando Gestión Cultural”¹⁷, por lo que el departamento de difusión del Museo solo efectúa la labor de contratación y supervisión.

Públicamente, en su página web, el MNE ofrece un resumen de la temática de cada taller (transcrito en el anterior apartado). Si bien el periodo en estudio poseía una subdivisión temática de los talleres por ciclos¹⁸, ésta ha variado el siguiente curso académico quedando en Primer ciclo el taller de iconografía religiosa junto con uno en el que se trabajan las emociones; en Segundo ciclo el de iconografía profana junto con uno de temática social; y para el Tercer ciclo se sigue trabajando la temática social en un taller mientras que el otro trata el tema de las condiciones de creación de la obra de arte. Para su posterior análisis se han descartado aquéllos de los cuales no se dispone del suficiente material didáctico; así como de aquéllos que no han sido pensados para la etapa que hemos seleccionado, la Educación Primaria.

En la siguiente tabla, se recoge la comparativa de la propuesta de talleres desde el guion y las programaciones web de los cursos 2016/17, 2017/18 y 2018/19. Se marcarán en gris los talleres descartados para nuestra investigación.

Tabla 9. Listado de talleres para visitas escolares objeto de estudio. Síntesis y elaboración propia.

Nombre de referencia	Programación en el guion	Programación web 2016-2017	Programación web 2017-2018	Programación 2018-2019
¿Quién eres tú?	3º-4º de Primaria	1º-2º de Primaria	1º de Primaria	
Donde viven los monstruos	1º-2º de Primaria	1º-2º de Primaria	3º de Primaria. Cambia de nombre: “Pajarintos y pajarantes”	3º de Primaria. Cambia de nombre “Fauna fantástica”
Misteriosos viajeros	No consta	3º-4º de Primaria	4º de Primaria	
Como un	5º-6º de	5º-6º de Primaria	No se ofrece	

¹⁷ Datos recuperados de: https://transparencia.gob.es/servicios-buscador/contenido/contratolicitacion.htm?id=Licitacion_b002fcea736ae359149cf5444b3b1b2f2475bd65&lang=en&fcAct=2017-11-11T12:36:59.642Z. Fecha de consulta: 14-05-2019.

¹⁸ La adaptación de ciclos a cursos, era necesaria, ya que el currículo para Educación Primaria en vigor desde 2016, ya había dado este cambio.

libro abierto	Primaria			
El lenguaje del escultor	Infantil y Primaria	6º de Primaria. Cambia de nombre: “ El trabajo del escultor”		
La casa de las casas	5º-6º de Primaria	Educación Secundaria		
Las claves de la escultura	No consta	Bachillerato y Ciclos formativos		
Los juegos de Zeus	No se dispone del material	3º-4º de Primaria	5º de Primaria	
Alegría, tristeza, enfado y susto	No se dispone del material	No se ofrece	2º de Primaria	2º de Primaria Cambia de nombre “Emocionario”

Tras la presentación de los talleres en estudio, pasaremos a analizar, en último lugar, su posible justificación como herramientas didácticas dentro del Currículo de Educación Primaria, tomando como referente el empleado en Castilla y León, Comunidad Autónoma en la que se enmarca este museo estatal y de la cual proviene la mayor parte del público escolar.

2.3. El marco legislativo de los talleres didácticos para Educación Primaria.

En el momento de efectuar el estudio, el currículo oficial de Educación Primaria se rige por currículo de Castilla y León establecido por el Decreto 26/2016, de 21 de julio, por el que se establece el currículo y se regula la implantación, evaluación y desarrollo de la Educación Primaria en la Comunidad de Castilla y León.

Este texto oficial regula todos los aspectos relativos a la planificación de la enseñanza durante toda la etapa de Educación Primaria concretando:

1. ¿Qué enseñar? Que se corresponde con los apartados de objetivos y contenidos.
2. ¿Cómo enseñar? Se corresponde con la parte correspondiente a la “metodología de etapa”.
3. ¿Cuándo enseñar? Es todo lo que se refiere a la organización y secuenciación temporal del aprendizaje. Se concreta no solo en las disposiciones que afectan

directamente al horario, sino también a la regulación de contenidos, estándares de aprendizaje y criterios de evaluación, por etapa y por curso.

4. ¿Qué, cómo y cuándo evaluar? Se relaciona también con los objetivos, las competencias, los criterios de evaluación y los estándares y resultados de aprendizaje evaluables.

Toda actividad planteada desde o para el marco educativo, debe contar, por tanto, con los objetivos, contenidos y estándares de aprendizaje fijados por el currículo para cada curso. Pero para poder establecer una comparativa, debemos encuadrar el Museo dentro de alguna de las materias curriculares.

2.3.1. Justificación de la temática del Museo dentro del currículo.

Adentrándonos en el mismo, descubrimos que el Museo Nacional de Escultura, por la temática de sus piezas, se encuadraría dentro de la asignatura de Ciencias Sociales, definida como: “diversas disciplinas que estudian a las personas como seres sociales y su realidad en sus aspectos geográficos, sociológicos, económicos e históricos” (Decreto 26/2016, de 21 de julio, p. 34265). Y que tiene como objetivo enseñar al alumno a:

Comprender la realidad que le rodea significa saber observar el medio, diferenciar o clasificar los elementos que lo integran y las relaciones que se establecen entre ellos, así como poder elaborar juicios de valor de forma autónoma. Cualquier hecho que se produzca en el entorno del niño posee una dimensión espacial, temporal, económica, social y cultural que debe servir para formar actitudes, valores, habilidades y dotarlo de conocimientos para el ejercicio de la ciudadanía y para la participación activa en la vida económica, social y cultural, con una visión crítica y responsable.

2.3.2. Contenidos del currículo de la materia en que se encuadra.

Esta visión general, se concreta a través de cuatro bloques, que desgranaremos y resumiremos a continuación y pondremos en relación con los contenidos de la materia de los talleres con posterioridad (Decreto 26/2016, de 21 de julio):

Bloque 1. Contenidos comunes (Decreto 26/2016, de 21 de julio, p. 34265).

- ✓ “Establece las características del currículo básico común a toda el área y las técnicas de trabajo con las que afrontar el aprendizaje de las Ciencias Sociales en la etapa.
- ✓ Recoge cuestiones generales de carácter transversal”.

Bloque 2. El mundo en que vivimos.

- ✓ “Realiza el estudio de la geografía tanto en el entorno, que acerca al alumno a su realidad, como en medios más lejanos para que tenga una visión más global” (Decreto 26/2016, de 21 de julio, p. 34265).
- ✓ Recoge contenidos que van desde el estudio de la localidad, la Comunidad Autónoma, país, continente; hasta el estudio del planeta en que vivimos y el Universo en el que se enmarca. Estudia la Geografía desde el punto de vista físico (el paisaje y el clima), humano (la población) y económico (sectores de actividad, profesiones).

Bloque 3. Vivir en sociedad.

- ✓ “Inicia un proceso de comprensión acerca de las características de los distintos grupos sociales, respetando y valorando sus diferencias, quiénes son sus integrantes, cómo se distribuyen en el espacio físico, las normas de convivencia que establecen, (...) la organización social, política y territorial y el conocimiento de las instituciones europeas, la población, los sectores de producción, y educación financiera elemental”¹⁹ (Decreto 26/2016, de 21 de julio, p. 34265).

Bloque 4. Las huellas del tiempo (Decreto 26/2016, de 21 de julio, pp. 34265-34266).

- ✓ “Se trabajará la comprensión de conceptos como el tiempo histórico y su medida, la capacidad de ordenar temporalmente algunos hechos históricos y otros hechos relevantes utilizando para ello las nociones básicas de sucesión, duración y simultaneidad.
- ✓ Se estudiarán las grandes etapas históricas de la Humanidad para adquirir la idea de edad de la Historia y datar las cinco edades de la Historia, asociadas a los hechos que marcan sus inicios y sus finales, para lo que es preciso conocer las condiciones históricas, acontecimientos y mujeres y hombres protagonistas en diferentes periodos de tiempo.
- ✓ Es importante para los alumnos adquirir las referencias históricas que les permitan elaborar una interpretación personal del mundo, a través de unos conocimientos básicos de Historia de España y de las distintas Comunidades

¹⁹ Aunque la normativa APA indica que para citas de más de 40 palabras se debe introducir el texto en otro formato, aquí se mantiene el estándar del trabajo con la finalidad de facilitar la lectura. En este caso, las comillas indican que es cita textual. Este criterio se seguirá en todo este apartado.

Autónomas, con respeto y valoración de los aspectos comunes y los de carácter diverso.

- ✓ Es importante que el alumnado desarrolle la curiosidad por conocer las formas de vida humana en el pasado y que valore la importancia que tienen los restos para el conocimiento y estudio de la historia y como patrimonio cultural que hay que cuidar y legar.
- ✓ En este bloque también se desarrolla la capacidad para valorar y respetar el patrimonio natural, histórico, cultural y artístico, y asumir las responsabilidades que supone su conservación y mejora”.

Como se puede ver, ya desde los planteamientos generales, sin entrar en la cuestión del currículo de etapa, la temática abordada a lo largo de la Educación Primaria establece una coyuntura muy amplia. La clave está en la profundidad con que se trate en cada nivel y en la periodización de contenidos por curso.

Desde una visión general por tanto, no se observaría conflicto en lo que respecta a la temática de los talleres.

2.3.3. Metodología estipulada por el currículo.

Según el texto oficial, la materia de Ciencias Sociales debe aportar al alumnado las herramientas necesarias para la correcta interpretación del mundo que le rodea. Por ello, las orientaciones metodológicas del currículo se basan en el método científico, que estudia la realidad desde la objetividad, con un carácter universal o social, sabiendo que sus postulados son provisionales y partiendo de una ausencia total de dogmatismo. Partiendo de esta base, nos propone una serie de metodologías (Decreto 26/2016, de 21 de julio, p. 34266-34267):

- ✓ Uso del método científico a través del “trabajo colaborativo e interactivo”.
- ✓ Empleo sistemático de “la comparación, las analogías y diferencias que se producen en los fenómenos sociales”, para que aprenda a relacionar “situaciones sociales del pasado con otras actuales o futuras”.
- ✓ Planificar la práctica docente desde “el conocimiento de lo cercano, con peculiaridades propias, a lo más general y global, afianzando las categorías espaciales y temporales de manera adecuada”.

- ✓ “El trabajo de campo como elemento que genere una estructura de planificación, investigación, recogida sistemática de información y análisis de un acontecimiento o suceso”.
- ✓ “Las salidas culturales o itinerarios guiados, de manera directa o simulada mediante los recursos interactivos que nos ofrecen las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), deben ser empleados para establecer las bases del trabajo sistemático y el rigor científico que precisa el área.
- ✓ El análisis y comentario de textos, documentos y biografías es un recurso metodológico que tenemos que iniciar en la Etapa.
- ✓ Los métodos interactivos.
- ✓ El estudio de casos y el aprendizaje basado en problemas”.

De manera general, las metodologías propuestas no afectan directamente al contenido del mensaje sino a la manera de presentarlo y de propiciar su aprendizaje. Como veremos en el siguiente capítulo, las metodologías propuestas por el currículo son aplicadas en los talleres; lo importante será entonces constatar que las metodologías se apliquen efectivamente con el fin de llegar a los objetivos curriculares propuestos.

A continuación analizaremos textualmente el mensaje de las herramientas interpretativas del mensaje de la obra de arte que ofrece el museo, para poder efectuar una valoración más profunda.

Capítulo 4. Análisis del mensaje de la museografía y la didáctica

Tras ofrecer una visión panorámica de la realidad museal como intérprete del mensaje de las obras de arte que contiene, se procederá al análisis en profundidad de las distintas herramientas empleadas para transmitir el mensaje de las obras de arte. Esto nos permitirá identificar el criterio de actuación del presentador del mundo del arte dentro de este contexto.

1. Análisis del texto de las gráficas de sección y relación textual con las cartelas de tipo 2 en el Colegio de san Gregorio.

Dentro de las herramientas museográficas que el museo emplea para presentar el mensaje de sus obras de arte, nos encontramos, como apuntamos en la primera parte, con las que poseen un carácter estático. En este campo, el primer hito en el recorrido analítico de los textos en sala (gráficas y cartelas) lo efectuaremos en el núcleo en estudio en la sede del Colegio de san Gregorio.

La clasificación se efectuará por secciones y empleando el método relacional entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 por sección.

1.1. Sección: Siglo XV: Inicios de un arte nuevo.

Esta sección abarca las dos primeras salas y el patio del museo. Consta de 4 gráficas de sección y 7 cartelas de tipo 2.

La Gráfica 1 (anexo nº I.1), “Un tiempo de grandes cambios”, presenta el contexto temporal en que se ubican las piezas como el periodo de transición entre el Gótico medieval y el Renacimiento moderno. Los cambios a que alude el texto son:

- El abandono de un arte religioso “trascendente” en favor de un arte realista.
- Individualismo en la iconografía: preferencia por las vidas de santos.
- Nacimiento de un arte de “elegante lirismo y expresividad dramática”.
- Descubrimiento y empleo de la técnica del óleo, lo que permite un mayor realismo y calidad técnica.

- Elevación de la posición del artista.

La Gráfica 2 (anexo nº I.2.), “Castilla, laboratorio de las artes”, presenta una visión global del mercado del arte en el Reino de Castilla a lo largo del siglo XV. Muestra la realidad de una sociedad eminentemente urbana, en la que los mercados locales o internacionales promueven el intercambio de estilos y logros artísticos. El texto tiene una estructura clara y un lenguaje sencillo. Se introducen algunos nombres de artistas que favorecen y estimulan el conocimiento de los profanos.

Relacionadas con las gráficas 1 y 2, se encuentran en la misma sala las siguientes cartelas de tipo 2; veamos la posible relación textual.

Tabla 10. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 1 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con las gráficas
Visión del Juicio Final (anexo nº II.1)	Iconografía de la muerte desde finales del siglo XIV. Contexto original de la pieza.	Gráfica 1, por la vía del realismo de los temas artísticos.
La devoción moderna (anexo nº II.2.)	Estilo flamenco en el arte y expresión de la <i>devotio moderna</i> .	Gráfica 2: Intercambio cultural a través de los mercados de arte.
Realidades mundanas (anexo nº II.3.)	Cambios artísticos: uso del óleo, aburguesamiento de la profesión.	Con la Gráfica 1. Realismo en el arte, interés por la representación de santos (individualismo iconográfico), uso de la nueva técnica del óleo y elevación social del artista.
Invencción de la Piedad (anexo nº II.4.)	Surgimiento y fuente del tema iconográfico de la Piedad.	Indirectamente con la Gráfica 1, a través del realismo artístico del tema representado.

La nota licenciosa (anexo nº II.5.)	Explicación iconográfica de Aristóteles y Filis.	No se encuentra.
-------------------------------------	--	------------------

La Gráfica 3 (anexo nº I.3.), “El imaginario visual del cristianismo”, presenta el sustrato religioso de la iconografía artística del cristianismo como la fábrica de la estructura y visión del mundo.

Observemos a continuación la relación textual entre las cartelas de tipo 2 y esta gráfica de sección.

Tabla 11. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 2 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Retrato de familia (anexo nº II.6.)	Iconografía del tema de la “Santa Parentela”	Ambas matizan a la perfección lo que quiere transmitir la gráfica: la creatividad de la imaginación católica que fue capaz de inventar gran variedad de temas iconográficos para controlar el mundo.
La mujer del Apocalipsis (anexo nº II.7.)	Invención de la iconografía de María como la mujer del Apocalipsis.	

La Gráfica 4 (anexo nº I.4.), “Patio Mayor del Colegio: símbolos de un nuevo poder”, se centra en la heráldica decorativa del patio del Colegio para presentarlo como el símbolo del poder estatal y como baluarte en el “proyecto de construcción nacional”. El texto es de fácil lectura y comprensión.

1.2. Sección: Las artes en el Renacimiento.

Esta sección, posee 7 gráficas y 8 cartelas de tipo 2.

La Gráfica 5 (anexo nº I.5.), “El mensaje del retablo mayor de san Benito el Real”, desgrana a grandes rasgos, la estructura general del mismo y la disposición de los temas.

La Gráfica 6 (anexo nº I.6.), “La manera inconformista de Berruguete”, presenta la labor del artista en la Castilla renacentista, a la manera de los artistas italianos de su época de los cuales aprende parte del estilo. Se presenta, sin embargo, con una gran cantidad de adjetivos que denotan una lectura personal de la vida y obra del autor.

Tabla 12. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la salas 3-5 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Un icono del Renacimiento (anexo nº II.8.)	San Sebastián como prototipo de desnudo masculino. Expresividad formal de Berruguete.	Ambas se relacionan de manera genérica con la gráfica 6.
Descubrimiento de Berruguete (anexo nº II.9.)	Admiración hacia Berruguete a lo largo del tiempo.	Sobre las piezas en concreto, aportan muy poco.

La Gráfica 7 (anexo nºI.7.), “El siglo de la variedad”, presenta la realidad de la existencia de numerosos artistas de distinto estilo y escuela en el siglo XVI en España. Diversidad estilística, diversidad en la procedencia cultural del artista, dan a la época un tinte cosmopolita y multicultural.

Tabla 13. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 6 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
El trabajo del taller (anexo nºII.10.)	Datos curiosos sobre la práctica de trabajo en el taller de escultura del siglo XVI.	Ejemplifican el contenido de la gráfica de sección: la variedad estilística del siglo.
Calma clásica (11) (anexo nºII.11.)	Explicación de la estética renacentista y del tema iconográfico representado.	

La Gráfica 8 (anexo nºI.8.), “Valladolid hacia 1527”, presenta la sala en que se encuentra la sillería de coro del Monasterio de san Benito el Real. Para situar la pieza,

remarca el carácter convulso del contexto histórico hacia el año 1527, lo que acaba justificando su razón de ser.

La Gráfica 9 (anexo nºI.9.), “La forma dramática de Juan de Juni”, presenta la relevancia del artista y su estilo, comparándolo con el de Berruguete. Llena de adjetivos, pero de fácil comprensión para los no entendidos.

Tabla 14. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 8 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Un comitente especial (anexo nºII.12.)	Presenta al comitente de la pieza y su filosofía sobre la vida.	Se intenta relacionar su manera de ver la vida con la estética de Juni. La relación, sin embargo, es bastante forzada y poco clara.

La Gráfica 10 (anexo nºI.10.), “Autoridad de Roma”, presenta el hecho histórico que provocó un cambio en la estética formal de las artes: El Concilio de Trento. Se presenta de manera bastante concreta y el lenguaje es sencillo y accesible.

Tabla 15. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en la sala 10 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Gravedad “a la romana” (anexo nºII.13.)	Origen de la pieza, notas esenciales del estilo clasicista que se ven en la imagen y relación con los postulados de Trento.	Presenta claramente la pieza como ejemplo de lo que se enuncia en la gráfica.

La Gráfica 11 (anexo nºI.11.), “Figuras de la exclusión”, presenta la relevancia de la temática social en el arte de la época. Lo hace de una manera sencilla y clara.

Tabla 16. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en las salas 11-13 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
-----------------------------------	------	-------------------------

numeración		
Esclavos en <i>El Quijote</i> (anexo nºII.14.)	Presenta, a través de la obra literaria del Quijote, la idea que sobre los esclavos negros se tenía en la época.	De temática social, tal y como se enuncia en la gráfica 11. Sin embargo, la relación con la pieza en cuestión es muy forzada y casi nula.
La lección italiana (anexo nºII.15.)	Influencia del arte italiano en el cuadro.	Se relaciona con la gráfica ubicada salas atrás, la 10.

1.3. Sección: *Imágenes del Barroco.*

Esta sección posee 4 gráficas y 11 cartelas de tipo 2.

La Gráfica 12 (anexo nºI.12.), “Imagen barroca y Contrarreforma”, presenta el estilo barroco como algo patético, triste y decadente, en el que se impone la religión para dirigir el pensamiento, como “arma de propaganda primordial” a través de su expresividad. Presenta la temática religiosa, como una “mezcla de magia, piedad y ostentación”.

La Gráfica 15 (anexo nºI.15.), “El arte de la persuasión”, se presenta el Barroco como un arte de sentidos, teatral, matérico y engañoso.

En la Gráfica 16 (anexo nºI.16.), “Una estética de la renuncia”, se trata de presentar la esencia de la religiosidad barroca resaltando la importancia de la idea de la caducidad de la vida y el valor de la penitencia. Se habla del arte como objeto de meditación, y ésta como una forma de orar “acorde con obsesiones espirituales, como la tristeza ante la muerte, la caducidad humana o el valor de la penitencia”, presentando éstos prácticamente como los únicos valores barrocos.

La Gráfica 17 (anexo nºI.17.), “El Siglo XVIII: hacia una nueva sensibilidad”, muestra el presupuesto cultural que el museo posee sobre el Barroco: “un tiempo oprimido por obsesiones religiosas, por el pesimismo y el realismo fúnebre”. Se

presenta de manera sintética lo que significó el paso estético entre el Barroco y el Neoclasicismo.

Tabla 17. Relación entre las gráficas y las cartelas de tipo 2 en las salas 11-20 del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Sustancia del color (anexo n°II.16.)	Detalle de los pigmentos usados en el barroco. Alusión al uso del color como “vehículo emocional”.	Con las gráficas 12 y 15, resaltando en la primera frase el engaño del arte barroco a través del color.
Pedagogía de la crueldad (anexo n°II.17.)	Ambición pedagógica de los Jesuitas a través de la belleza formal de la pieza.	Con la gráfica 15, resalta la manera concreta en que una orden religiosa ejerció el control sobre el pueblo a través de la estética artística. Es a la manera de ver del texto, un arte engañoso.
Fervor inmaculista (anexo n°II.18)	Presenta la controversia sobre el dogma de la Inmaculada, tema representado en el cuadro y describe la manera en que dicho tema se materializa en la pieza.	No tiene nada que ver con las gráficas.
El terror de la decapitación (anexo n°II.19.)	Justifica el tema iconográfico de la decapitación.	Se relaciona remotamente con las gráficas 12 y 15 porque insinúa la manipulación “pedagógica” de la Iglesia a través del arte.
Guerra de imágenes (anexo n°II.20.)	Explicación de la iconografía del cuadro centrada en los detalles morbosos de la historia	No existe relación con las gráficas.

	del Padre Simó.	
El misterio de la infancia (anexo nºII.21.)	Justificación del tema de la infancia del Niño Jesús y materiales empleados en su fabricación y vestimenta. Se alude a detalles secundarios de los avatares de la pieza como el de los “arañazos producidos por los alfileres al vestir la imagen”.	No existe relación con las gráficas.
Una religión más amable (anexo nºII.22.)	Estilo amable del Barroco andaluz.	No existe relación con las gráficas. Contradice la visión oscura y patética del barroco que presenta de manera general el museo.
Un lienzo dentro del lienzo (anexo nºII.23.)	Explicación de la iconografía y del estilo del artista.	No existe relación con las gráficas.
Una figura especial (anexo nºII.24.)	Explicación del tema iconográfico de la Magdalena.	La pieza es la ejemplificación perfecta de lo que alude la gráfica 16.
Escultura de vestir (anexo nºII.25)	Presenta el tipo escultórico de pieza “de vestir”.	No existe relación con las gráficas.
El ángel guerrero (anexo nºII.26.)	Iconografía de san Miguel y triunfo del tema en la época posterior a la Reforma Protestante.	No existe relación con las gráficas.

1.4. Sección: Pasos procesionales.

La Gráfica 18 (anexo nºI.18.), “El teatro de la Pasión”, sigue tratando el tema de la religiosidad barroca. En ella se hace evidente la percepción que el Museo tiene de “lo más característico” de la misma: “el engaño de los sentidos, la imagen como adoctrinamiento, la confusión de lo real y lo imaginario, la afición a máquinas y tramoyas, el pensamiento mágico o la devoción externa y ritualizada postridentina”.

En ocasiones se observa mayor interés por características secundarias de la obra como puede ser el tema social, lo formal o lo estético, que por la obra en sí.

Tabla 18. Relación entre la gráfica y la cartela de tipo 2 en la Sala de Pasos Procesionales del Museo.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Valladolid, 1605 (anexo nº II.27.)	Presenta la valoración de la tradición de las procesiones de Semana Santa hacia 1605 por un cronista de la época.	Ejemplifica el contenido de la gráfica 18.

1.5. Observaciones de lectura

Tras la lectura y análisis del mensaje textual, hay algunos aspectos llamativos que podrían distar de la función convencional de los museos y la lectura común de estas obras de arte.

En primer lugar, y dado que el museo tiene entre sus fines prioritarios la socialización de sus colecciones, es reseñable la oscuridad de algunos fragmentos para el público general, tomemos el ejemplo de la Gráfica de sección 1, relativa a los cambios que se dan en el mundo del arte en el periodo de transición entre el Gótico medieval y el Renacimiento moderno, el texto alude a que “El arte de tema religioso abandona las trascendencias del pasado”, sin explicar a qué “trascendencias” se refiere ni cómo podemos verlas materializadas en el lenguaje plástico para que aprendamos a leer el cambio. Otro ejemplo lo encontramos en el fragmento siguiente: “cultiva un realismo “documental”, inspirado por el nacimiento del individualismo y por el deseo de explorar el mundo terrenal y visible”; que podría suscitar la pregunta: ¿a qué se refiere con realismo documental si el mismo texto de la gráfica habla posteriormente de

leyendas? Este mismo texto habla de las leyendas de los santos “que se presentan como la parte narrativa del dogma y son el pretexto para relatar vidas humanas”. Dado que todas las piezas contenidas en la sección han nacido en el seno de la Iglesia Católica, si examinamos su Credo, que compendia los dogmas de fe, observamos que la vida de los santos no es parte del dogma. Queda entonces poco claro a qué se quiere referir.

En segundo lugar, lo que llama la atención es que, si seguimos los postulados teóricos básicos de la teoría artística postulada por Ricardo de Orueta, y recurrimos a la religión para leer las piezas seleccionadas en el recorrido museográfico, algunas afirmaciones textuales no serían correctas, por ejemplo:

1. La cartela “Realidades mundanas” (anexo nº II.3.). Habla de los obispos representados como “ídolos sagrados”. Una mirada sobre la enseñanza de la Iglesia católica nos dice que los santos son venerables (no reciben adoración como los ídolos) en tanto que con sus vidas reflejan la de Jesucristo, Dios encarnado. De manera similar, la cartela “La mujer del Apocalipsis” (anexo nº II.7.), presenta a la Virgen como “divinidad celestial”. Si acudimos a la fuente textual (el libro del Apocalipsis) no se encuentra referencia para interpretar un culto como a diosa.
2. La gráfica 5 (anexo nº I.5.), se presenta a San Benito como el puente entre la Antigua y la Nueva Ley. Dado que en el cristianismo, la Antigua Ley se refiere a la que Yahvé da al pueblo de Israel antes de la venida del Mesías, y la Nueva la que Dios da a su pueblo después de la venida de Cristo (año 0); es difícil ubicar a San Benito como el puente entre ambas dado que vivió entre los siglos V y VI después de Cristo. Sin duda la gráfica se refiere a un contenido simbólico, pero dicho contenido no queda claro para el público en general.
3. La cartela “El terror de la decapitación” (anexo II.19.), presenta a San Juan Bautista junto con san Pablo como los “fundadores del cristianismo”. Llama la atención que se presenten al hilo del discurso museográfico lecturas “alternativas” a la visión convencional del mensaje religioso, proponiendo la famosa tesis paulina del siglo XIX en adelante que propone a San Pablo como fundador del cristianismo. Sobre san Juan Bautista, es un poco más difícil justificar la elección dado que convencionalmente se le considera precursor de Cristo y muere antes de que éste haya concluido su vida pública y expuesto su doctrina.

4. Por citar un último ejemplo, en la cartela “Un lienzo dentro del lienzo” (anexo nº II.23.) alude a las imágenes *acheiropoietai* como exclusivas de la visual de Cristo, sin embargo, parece que tradicionalmente se admite que existen imágenes de la Virgen consideradas como tales.

En tercer y último lugar, y siguiendo de nuevo los postulados de Orueta, recurriríamos a la historia en su contexto lo más completo posible para estudiar las piezas. En esta dirección, llaman la atención los siguientes detalles:

1. En la Gráfica de sección 3, habla de que “el Occidente cristiano se fabricó una impresionante cantidad de imágenes de devoción, de enorme eficacia espiritual, bajo cuya autoridad vivían poderosos y desheredados” se deja de lado la vertiente de que arte religioso expresa el sentir de las gentes respecto a la trascendencia, y de que las imágenes además de cumplir una misión pedagógica, son el reflejo narrativo de aquello en lo que ya se cree. En la antigüedad el arte vino después de la creencia y no a la inversa. El arte hasta el siglo XX es manifestación plástica y visual de esta creencia. Aunque este presupuesto haya cambiado en ciertas manifestaciones contemporáneas, en que se “produce arte nuevo” para generar una creencia en el mismo, no debemos olvidar que las piezas que tratamos pertenecen a épocas anteriores, y que deberían ser contempladas y estudiadas con los ojos de su época, evitando el tamiz de una lectura contemporánea.
2. La gráfica 8, al presentar el ambiente en el “Valladolid hacia 1527”, no se alude al principal motivo de la convulsión religiosa europea: la reforma protestante. Como ejemplo de esta confusión, señalamos el hecho de incluir dentro del recrudescimiento de la vigilancia, entre las persecuciones a heterodoxos y alumbrados y la publicación del Índice de libros prohibidos, el nacimiento de la Orden Jesuita; como si elementos tan dispares, se encontraran al mismo nivel. Este ítem se introduce además en el “Valladolid” de la época, cuando esta orden fue fundada en Roma.
3. Respecto del barroco, la gráfica 12, “Imagen barroca y Contrarreforma”, no se alude al hecho de que la crisis fue provocada por la decadente economía española, pero que sin embargo, las artes conocieron un auge inusitado, denominándose el “Siglo de Oro” para la cultura española. Además, cuando se presenta la temática religiosa, como una “mezcla de magia, piedad y

ostentación”, se omite hablar de la gran cantidad de obras de temática popular, eminentemente profana, de la nobleza y la burguesía como comitentes y del nivel cultural que aportó la Iglesia no solo a nivel plástico sino intelectual.

4. Dentro del estilo barroco, la gráfica 15 “El arte de la persuasión”, no se plantea el estilo artístico en su contexto: un mundo en el que el estudio de lo real, pide que se represente como es, incluso transformando la materia inerte para que represente lo deseado de manera lo más verídica posible. Nada alude a la idea de fondo de la contemplación de la obra artística: “La composición de lugar” postulada por San Ignacio de Loyola en su libro de los Ejercicios Espirituales, como preámbulo para toda oración de contemplación de la vida de Cristo (Loyola, 2010, p. 28). En suma, no explica el sentido de “la persuasión” en su contexto histórico. En la misma línea, en la gráfica 16, se presenta el barroco como época triste y oscura y se omite indicar que existen artistas de obras más luminosas que reflejan temas más amables y livianos de una forma menos intimista y más monumental.
5. Gráfica 18 nos encontramos con una adaptación de la historia a la línea general del discurso. En ella, se dice que la costumbre procesional, extinguida en el siglo XVIII, “En 1920 fue relanzada por la Iglesia”. Sin embargo, como hemos estudiado en la historia del Museo, la costumbre fue extinguida no solo por la mentalidad ilustrada, sino por la expropiación de las desamortizaciones que expoliaron al pueblo de esos bienes para encerrarlos en el Museo. Además, tenemos el hecho de que precisamente en 1920, el relanzamiento de la Semana Santa Vallisoletana con la procesión de varios pasos, fue fruto de la unión de fuerzas entre el Director del mismo Museo, Francisco de Cossío, el estudioso Juan Agapito y Revilla, quien logró recomponer la estructura original de dichos pasos, y el arzobispo de Valladolid, Gandásegui. Muestra, pues, la unión entre ciencia, estética y religiosidad; algo que parece haberse perdido en la gráfica que presenta actualmente las piezas.

Tomando lo anterior como ejemplo y dejando de lado el debate que podría suscitar cada uno de ellos, lo que para nuestra investigación es realmente interesante es la visión global sobre el mensaje de la obra de arte que transmiten.

Lo que se deduce en resumen del análisis de las cartelas y gráficas de sección de la sede de San Gregorio, es una cierta parcialidad en la transmisión del mensaje de la

obra de arte, que le hace decir a la obra de arte ciertas cosas que parecen encajar mal con su origen típicamente religioso. Esto plantearía el problema de la consideración de la obra de arte como imagen o la conquista de las imágenes por parte del arte. De esta cuestión, hablaremos más adelante.

2. Análisis del texto de las gráficas de sección y relación textual con las cartelas de tipo 2 en la sede de la Casa del Sol.

Aunque no es objeto central de estudio esta colección en la presente investigación, sí nos interesa analizar y reflexionar acerca de la manera en que se muestra al público, pues aporta datos muy interesantes acerca de la visión que se tiene de ambas colecciones.

Dada la distribución en sala de las piezas en la sede de la Casa del Sol, la agrupación de gráficas y obras se concibe de manera diversa a la vista en san Gregorio.

2.1. Gráfica: *La Musa Blanca* (anexo nºIII.1.).

La gráfica justifica la existencia de la colección de Reproducciones artísticas en el Museo Nacional de Escultura. El texto presenta una serie de razones que justifican la inclusión de estas piezas en el museo. Razones que se encuentran en el centro del debate artístico internacional: “¿Es la copia una no-obra de arte?” La gráfica responde diciendo que, en una cultura de la copia, como es la actual, este debate está cerrado, la copia es arte por su valor material y documental. Justifica su estancia en el Museo, por cuanto nos ayuda a reflexionar sobre el arte y su esencia, y expone la existencia de la copia y su valía a lo largo de la historia, poniendo en cuestión los antiguos parámetros que se utilizaban para medir la artísticidad en una obra de arte.

2.2. Gráfica: *Supervivencia de los antiguos* (anexo nºIII.2.).

El texto presenta la relevancia de la Antigüedad Clásica para la identidad cultural europea, resaltando el rítmico resurgir de lo antiguo en la historia de Europa.

2.3. Sección: *La “invención” de la Antigüedad* (anexo nºIII.3. y III.4.).

El texto descubre la falsedad del mito de lo antiguo, fruto de la euforia ante su redescubrimiento en el siglo XIX. Presenta lo “clásico” como “un conjunto de fragmentos accidentales, manipulados y plagado de discontinuidades”.

Tabla 19. Cartelas de tipo 2, de la sección “La “invención” de la Antigüedad”.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Cabeza de Hera (anexo nºIV.1.)	Éxito del encanto de lo arcaico a finales del s. XIX y principios del XX.	Presenta la falsedad del mito “inalterable” del arte griego con el descubrimiento de Olimpia o Egina y el gusto por lo arcaico a partir de entonces.
Retratos funerarios de El Fayúm (anexo nºIV.14.)	Historia del yacimiento y de la factura de los retratos de El Fayúm.	Intercambio intercultural dentro del arte clásico.
Iris (anexo nºIV.15.)	Punto de partida de la colección de Reproducciones artísticas española.	Nacimiento de la euforia por el arte griego. Introduce la contradicción del nacimiento de la copia en el seno del expolio británico a la cultura griega.
Discóbolo (anexo nºIV.16.)	Prestigio de la pieza tras su descubrimiento, alusión al original griego.	Directa. Presenta la pieza como la representación del ideal que se había forjado sobre la Antigua Grecia durante siglos.
Dione y Afrodita (anexo nºIV.17.)	Iconografía del tema representado, descripción formal del mismo.	Directa: presenta la realidad de la falsedad de la relación entre el blanco del mármol y las esculturas antiguas, pues los originales iban policromados con vivos colores.

Máscara de Agamenón/Diadema (anexo nºIV.18.)	Hallazgos de la civilización homérica y realización técnica de la máscara y de la diadema.	Indirecta: la pieza se encuadra dentro de los hallazgos arqueológicos que forjaron la idea de la antigüedad.
Crátera de Hildesheim (anexo nºIV.2.)	Desarrollo de la orfebrería en la antigua Roma.	Relación indirecta: muestra una faceta íntima de la vida romana, la del disfrute de bienes de lujo aun lejos del hogar.

2.4. Sección: *La belleza desnuda* (anexo nºIII.5.).

Se defiende el presupuesto de la armonía como clave de la belleza del arte griego. Éste, a su vez, buscó en el desnudo un resumen de esta armonía del mundo.

Si bien este presupuesto es correcto, ofrece una visión que debería ser matizada, pues el mismo ideal de armonía y belleza fue cambiante a lo largo de la historia en el arte griego.

Tabla 20. Cartelas de tipo 2, de la sección “La belleza desnuda”.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Victoria desatándose la sandalia (anexo nºIV.13.)	Explicación iconográfica de la pieza.	La armonía griega se expresa a través del encanto y “gracia” de la obra.
Venus Médicis (anexo nºIV.4.)	El coleccionismo y la concepción del arte antiguo como un “escenario de vida” en el que la obra ha de ser completa.	No es directa. Podría relacionarse por el tema del semidesnudo de la escultura.
Doríforo (anexo nºIV.5.)	La medida como base de la perfección y del canon de	Aporta una clave de lectura de la belleza griega: el

	belleza griegos.	canon de proporciones.
Mercurio sentado (anexo nºIV.6.)	Lectura visual de la iconografía de Mercurio a través de la pieza.	Indica los detalles que hacen bella la escultura: armonía de proporciones, individualización del rostro y posición del cuerpo.

2.5. Sección: *Sabios y héroes* (anexo nºIII.6.).

La Gráfica presenta la realidad de la lectura en clave política y moral de las grandes personalidades de la Antigüedad Clásica a lo largo de la historia.

Tabla 21. Cartelas de tipo 2, de la sección “Sabios y héroes”.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Bustos de diversos personajes, reales e imaginarios (anexo nºIV.12.)	Historia del retrato en la Antigüedad y su repercusión en el s. XIX.	Trata el mismo tema, poniendo los ejemplos de las piezas a las que acompaña.
Cascos de gladiador (anexo nºIV.28.)	Presenta la figura de los gladiadores en Grecia y en Roma.	

2.6. Sección: *Enigmas y fragmentos* (anexo nºIII.7.).

En el texto de la Gráfica se presenta la realidad de una Antigüedad que ha llegado a nuestros días fragmentada. Esto justifica la inclusión del fragmento, de la obra incompleta y sin reconstruir dentro de la misma colección del Museo.

Tabla 22. Cartelas de tipo 2, de la sección “Enigmas y fragmentos”.

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica

Torso del Belvedere (anexo nºIV.30.)	Cualidad y calidad de la pieza.	Admiración por el fragmento en sí.
Gladiador Borghese (anexo nºIV.10.)	Simbolismo y éxito de la pieza.	Admiración por la escultura antigua. Reintegración del fragmento.
Nióbida o Ménade (anexo nºIV.11.)	Iconografía de Niobe y sus hijos.	Reconstrucción de la temática original a partir del fragmento.
Niño de la espina (anexo nºIV.7.)	Diversas lecturas del tema representado, belleza formal del mismo.	Incapacidad para reconstruir la historia que narra la pieza en exposición.
Venus de Vienne (anexo nºIV.8.)	Descripción visual e historia del tema representado.	Atracción del fragmento como “enigma”.
Ariadna abandonada (anexo nºIV.9.)	Diversidad de pareceres en la identificación de la imagen.	La identificación del tema de la obra de arte a través del fragmento como espejo de cada generación.

Del análisis de los textos de las cartelas de tipo 2 y de las gráficas de sección correspondientes, se extrae que, en la Casa del Sol, se da una visión bastante real del mensaje de las reproducciones artísticas. Fundamentada en las fuentes mitológicas, en las costumbres y modos de vida clásicos, y resaltando los valores de la herencia clásica, aun cuando nos lleguen a través de copias o fragmentos.

2.7. Sección: *Imágenes del furor* (anexo nºIII.8).

La Gráfica alude a la vertiente contraria a la búsqueda de la armonía vital griega: la del exceso del placer. Lo justifica desde las divinidades griegas y expone el triunfo de esta sensibilidad en la filosofía contemporánea a través de Nietzsche.

Tabla 23. Cartelas de tipo 2, de la sección "Imágenes del furor".

Título de la cartela y numeración	Tema	Relación con la gráfica
Suplicio de Marsias (anexo nºIV.19.)	Iconografía del tema.	Muestra las pasiones de dioses y seres mitológicos griegos: el placer y el desafío, merecen el castigo.
Ménade danzante (anexo nºIV.20.)	Popularidad del tema en época posterior y descripción visual de las formas que resaltan la vertiente orgiástica de la pieza.	Expresión visual del exceso de placer a través de la danza orgiástica de esta ménade.
Danza báquica (anexo nºIV.21.)	Representación de la vertiente sensual de la cultura griega a través del culto a Dioniso y de la figura de la mujer.	Presenta la realidad de las fiestas dionisiacas griegas y el papel de la mujer en ellas.
Fauno danzante (anexo nºIV.22.)	Origen del éxito de la representación del Fauno y de la ubicación de esta pieza.	Gusto romano por las representaciones plásticas de seres que representan la visión sensual de la vida.
Hermafrodita Borguese (anexo nºIV.23.)	Tema representado y descripción formal de los detalles del mismo.	Afición clásica por lo exótico y teatral en el ámbito sensual.
Centauro domado por el amor (anexo nºIV.24.)	Presenta la figura mitológica del centauro, describe la particularidad de la escena y trata de	Posible carácter aleccionador de la pieza sobre el exceso que produce el placer.

	identificar su significado.	
Panisco y sátiro (anexo n°IV.25.)	Descripción de la escena y de los personajes.	Pan es un personaje mitológico relacionado con lo libertino y lascivo. Sin embargo, la escena está fuera de toda interpretación sensual.
Mercurio, Orfeo y Eurídice (anexo n°IV.26.)	Descripción del tema que representa la pieza.	Consecuencia fatal del seguimiento de la pasión carnal.
Nereida sobre monstruo marino (anexo n°IV.27.)	Presenta la figura mitológica de la nereida y su pervivencia en la simbología cristiana.	Relación con la gráfica por el carácter dionisíaco de estas figuras mitológicas.
Camafeos (anexo n°IV.29.)	Factura y técnica de los camafeos, historia de su éxito en los siglos XVIII y XIX.	Relación con la gráfica por el tema erótico de la serie en exposición.
Fauno durmiente (anexo n°IV.3.)	Influencia de la estética artística en las colecciones romanas.	No se encuentra relación directa con la gráfica.

2.8. Observaciones de lectura

Llama la atención el carácter científico, integrador y el tono en que se tratan estas piezas por comparativa con lo observado en las del Colegio de San Gregorio. Es también significativo el cambio en la metodología de las gráficas de sección, que aportan una visión global del mundo de la mitología clásica, así como de la relevancia cultural de la “copia”. También se observa una diferencia de tratamiento de las piezas y su reflejo en las cartelas de tipo 2 que son mucho más abundantes, más aún si tenemos en cuenta que es el recorrido museográfico es evidentemente menor dadas las dimensiones espaciales en que se ubica la colección.

Sin embargo, sí se observa cómo se aportan todos los pilares para que el público se forme una visión concreta de la cultura clásica, pues el debate sobre el ser artístico de la copia, lo cierra rápidamente con razones no artísticas como son el valor material o documental de las piezas, así como el hecho de que precisamente este debate provoca un espacio de reflexión sobre el ser del arte y el valor histórico de la copia frente a su pasado descrédito frente a las obras de arte.

Si bien la justificación que a través del recorrido se aporta es completa y fundamentada, justamente se posiciona en el centro del debate hacia una visión concreta en pro de la didáctica. Más allá de las cuestiones que pueda suscitar esta controversia, dado que esta colección se emplea únicamente en este trabajo de investigación como comparativa con la colección del Colegio de san Gregorio, continuemos nuestro estudio para comprobar si la visión de gráficas y cartelas se comparte en el resto de herramientas interpretativas.

3. Guías de visita y hojas de sala.

El museo ofrece en web dos guías de visita, presentadas con anterioridad en el trabajo y una serie de hojas de sala. En estos recursos se seleccionan una serie de obras de arte según el discurso museográfico que se quiere seguir y se da explicación del mensaje de cada una de ellas dentro del relato.

3.1. La Guía de visita (Anexo V.1.).

Tras la presentación del Museo y la proposición de tres claves de lectura: histórica, artística y la pura contemplación estética, el texto pasa a proponer las diversas piezas ejemplares con la selección del mensaje que de ellas pretende transmitir.

Las piezas propuestas, se analizarán en función del contenido indicado para las mismas y su relación con el mensaje general de sala.

Tabla 24. Relación de piezas propuestas por la guía de visita e interpretación textual (Museo Nacional de Escultura, 2017c).

Pieza	Interpretación textual	Conexión con gráficas y cartelas tipo 2
3. <i>Entierro de</i>	La Edad Moderna, época de	Matiza el texto de la

<i>Cristo</i> . Juan de Borgoña hijo	descubrimientos, cambios y de un arte nuevo	gráfica 1, en cuya sala se encuadra. Además, conecta con la gráfica 2 que presenta a Castilla como laboratorio de las artes.
4. <i>Retablo de san Jerónimo</i> . Jorge Inglés	Iconografía del retablo.	Conecta por la temática con la gráfica 2 que presenta a Castilla como laboratorio de las artes.
5. <i>Piedad</i> . Taller germánico	Iconografía de la pieza.	
6. <i>Retablo de la Vida de la Virgen</i> . Taller de Brabante	Procedencia de la pieza y calidad técnica.	
7. <i>Santa Ana, la Virgen y el Niño</i> .	Iconografía del tema representado y representación formal.	Completa y ejemplifica el contenido de la gráfica 3: creación del imaginario cristiano. Sigue la misma línea de la cartela 6.
8. La arquitectura del Colegio de San Gregorio	Importancia del contenedor como institución histórica y por su valor artístico. Se resalta la decoración heráldica.	Parafrasea el contenido de la gráfica de sección 4.
9. <i>Retablo mayor de San Benito el Real</i> , Alonso	Origen, simbolismo y calidad artística del retablo.	Parafrasea el contenido de la gráfica de sección 5.

Berruguete		
El Manierismo de Alonso Berruguete	Estilo formal del Alonso Berruguete.	Parafrasea el contenido de la gráfica de sección 6.
10. <i>Sacrificio de Isaac</i> , Alonso Berruguete	Iconografía del tema y opinión de Orueta sobre la técnica del artista.	Parafrasea la cartela 9.
11. <i>Sagrada Familia</i> , Gabriel Joly	Forma clásica de la pieza. Interpretación personal del tema: al describir la escena, habla de desacralización, humanización y se escandaliza por el semidesnudo.	Parafrasea la cartela nº11.
Las Artes del Renacimiento	Contexto turbulento del panorama europeo durante el Renacimiento, cambio en la manera de concebir el arte.	Parafrasea el contenido de la gráfica de sección 8.
12. <i>Sillería de San Benito el Real</i> , Andrés de Nájera y otros	Contexto de creación de la obra, justificación de la pieza y explicación de la iconografía de manera general.	Completa el contenido de la gráfica 8.
13. <i>Santo Entierro</i> , Juan de Juni	Contexto original para la pieza y descripción expresivo-formal de las figuras.	Completa el contenido de la gráfica 9.
Juan de Juni y el manierismo hispano	Detalles relevantes de la forma de trabajar y el estilo de Juan de Juni.	Completa el contenido de la gráfica 9.
14. <i>Tentaciones de San Antonio Abad</i> . Diego	Origen iconográfico del tema e interpretación personal del mismo. Juzga la mentalidad de la vida de	No se encuentra relación con las gráficas, ni cartelas de tipo 2.

Rodríguez y Leonardo de Carrión	oración y ascesis como si fuera un delirio.	
15. <i>San Onofre</i> , Juan de Anchieta	Nueva estética clasicista y valor didáctico de las imágenes.	Ejemplifica el contenido de la gráfica 10.
16. <i>Milagro de los santos Cosme y Damián</i> , Isidro Villoldo	Explicación de la iconografía de la pieza.	Completa el contenido de la gráfica 11 con nuevas figuras de exclusión.
17. <i>Anunciación de María</i> , Gregorio Martínez	Contexto original de la obra, características formales del estilo y explicación de los detalles que parecen más relevantes para contextualizar la pieza.	Parafrasea y completa el contenido de la gráfica 15.
18. <i>Retablos relicario del convento de San Diego</i> . Vicente y Bartolomé Carducho	Justificación del conjunto, origen de la tipología de los relicarios y contexto de creación de los dos retablos que posee el Museo. Se da una interpretación particular del culto a las reliquias desde una mentalidad utilitaria “como instrumento de afirmación del catolicismo triunfante”, además de una interpretación que las convierte en objetos fantásticos “se convirtieron en el refugio por lo raro, lo exótico y lo maravilloso”.	Completa la gráfica 16.
Imágenes del Barroco	El Barroco como el Siglo de Oro de las artes.	Aporta la visión contrapuesta a la ofrecida por las gráficas

		de sección.
19. <i>Bautismo de Cristo</i> , Gregorio Fernández	Relevancia y estilo de la pieza. Descripción formal de la escena en su conjunto y a través de los detalles técnicos.	No se encuentra relación.
Gregorio Fernández y la escuela barroca castellana	Relevancia de Gregorio Fernández para su época y contexto en el que trabaja.	Aporta una visión más neutral del contenido de la gráfica 12, a la que acompaña y completa.
20. <i>Cristo yacente</i> , Gregorio Fernández	Contexto en que se genera la pieza, ahondando en su simbolismo y las fuentes en que bebe. Indica, además, algunas de las características formales más sobresalientes de la pieza.	Aporta una visión más neutral del contenido de la cartela 17, a la que acompaña y completa.
21. <i>Alegoría de la Virgen Inmaculada</i> , Juan de Roelas	Justificación del tema de la obra de arte y alusión a su importancia. Explicación descriptiva de los rasgos esenciales de la composición.	Completa el contenido de la cartela 18, de una forma más científica y neutral.
22. <i>Ecce Homo</i> , Pedro de Mena	Explicación del origen del tema representado, descripción formal de la escena y presentación de las fuentes escritas que dieron lugar a este tipo de temas en la historia del arte.	Insiste en el tema de la cartela 19 con otro ejemplo, pero de una manera más neutral y aséptica.
23. <i>San Juan Bautista</i> , Alonso Cano	Introducción a la personalidad del artista. Descripción formal del tema y los detalles que personalizan el estilo de la pieza.	Parafrasea el contenido de la cartela 22.

La escultura en Andalucía	Rasgos característicos de la escuela barroca andaluza, focos de producción y artistas destacados.	Con las cartelas 21 y 22, a quienes presentaría.
24. <i>Magdalena penitente</i> , Pedro de Mena	Justificación del estilo y del tema de la obra de arte, descripción de los rasgos formales que resaltan la sensibilidad de la pieza.	Se relaciona con la gráfica 14 y la cartela 24, que se refieren a la misma pieza.
25. <i>Santa Faz</i> , Francisco de Zurbarán	Origen iconográfico del tema, descripción formal y estilística.	Completa la cartela 23 de forma neutral y científica.
26. <i>Magdalena en el desierto</i> , Felipe Espinabete	Presenta el cambio mental entre el siglo XVIII y el XIX. Sensibilidad artística del Siglo de la Razón, que cristalizó en gran variedad estilística. Evolución de las formas de representación de los temas religiosos.	Ejemplifica la gráfica 16, contradice la visión aludida en “Imágenes del barroco”. El texto copia y parafrasea lo dicho en la gráfica 16.
27. <i>Santa Eulalia</i> , Luis Salvador Carmona	Presentación del artista y su estilo. Iconografía del tema representado y sensibilidad rococó en la expresión formal del mismo.	Ejemplifica el cambio estético aludido en la gráfica de sección 16.
28. <i>Santo Domingo de Guzmán</i> , Francisco Salzillo	Presentación de los aspectos más relevantes de la vida del artista. Descripción del personaje representado y relación con otras piezas del museo.	No guarda relación aparente con gráficas o cartelas.
29. <i>San Antonio Abad</i> , Benito	Justificación de la existencia de las imágenes de vestir, propias del barroco;	Se relaciona con la cartela 25, por referirse a

Silveira	y particularidad de la pieza en cuestión. Justificación de su exhibición en sala sin los ropajes, es decir, de manera incompleta, dada la calidad de la estructura interior y la relevancia que se da a los detalles de la misma que muestran su ser como maniquí.	la misma pieza, la completa y complementa.
30. <i>Paso Sed Tengo</i> , Gregorio Fernández	Justificación de la existencia de los pasos procesionales como conjuntos artísticos y de la finalidad de los mismos. Proceso de producción de dichos conjuntos. Particularidad del paso en cuestión.	Parafrasea el contenido de la gráfica de sección de la sala de pasos procesionales, la 17. Lo hace de una forma más aséptica y neutral, sin opiniones personales.
31. <i>Paso del Camino del Calvario</i> , Gregorio Fernández	Justificación del tema de la representación y énfasis en las caracterizaciones anímicas de los personajes.	Ejemplifica el contenido de la gráfica 17, a la cual acompaña.

3.2. Guía de la visita ‘aproximación a otras lecturas científicas de la colección’. Departamento de Comunicación (Anexo V.2.).

Además de la guía de visita convencional, nos encontramos con una guía que propone una lectura científica de la colección del Colegio de San Gregorio. Dividido en varios apartados, los temas propuestos son: la perspectiva, la cartografía, la anatomía, la cosmología, la geriatría, la cirugía y la relación ciencia y religión. Sobre la visión que del mensaje de las obras se ofrece, hablaremos a continuación.

- “Introducción”: justificación de la lectura científica de la colección.
- “El Colegio: centro científico en el siglo XVI”. Explica la dimensión científica del contenedor, del edificio del Museo, el Colegio de san Gregorio. Presenta algunas de las personalidades relevantes que salieron del mismo.

- “Recorrido de la visita: aproximación a otras lecturas científicas de la colección”. Encuadra y explica el cambio de mentalidad que dio lugar a una nueva época: el Renacimiento. Cada uno de los cambios aludidos dará lugar a las diferentes paradas o apartados de la visita: descubrimientos geográficos, interés por el hombre y por el espacio físico en que vive, etc.
 - “La perspectiva”. Presenta el cambio en la percepción y la representación espacial en el arte. Explica, además, el motivo del cambio aludiendo a tres grandes inventos: el cuadro, el caballete y el óleo. Utiliza como ejemplos las siguientes piezas:
 - *El Entierro*, Juan de Borgoña 1535-1540. Se describe formalmente el conjunto desde el punto de vista artístico y se analiza científicamente indicando la evolución en la manera de representar la perspectiva (del espacio sagrado al espacio realista) en la composición espacial.
 - *Retablo de san Jerónimo*, Jorge Inglés, ca.1455. Descripción formal e iconográfica desde el estudio artístico. Descripción y análisis de todos los detalles que indican la evolución y desarrollo de los conocimientos en la representación de la perspectiva en pintura.
 - “La Cartografía”. El texto introductorio explica que el interés por el mundo que rodea al hombre lleva al gusto por la representación de los paisajes que enmarcan las escenas, adquiriendo cierta importancia la cartografía, a pesar de ser unos paisajes estereotipados. Para ejemplificar este cambio de mentalidad, toma varias piezas que analiza en conjunto:
 - *Retablo de san Jerónimo; San Atanasio y san Luis de Tolosa y Retablo de la Vida de la Virgen*. Indica la relevancia de los paisajes introducidos como fondo de las escenas. Alude a otras piezas a lo largo del recorrido de la colección, pero no entra a analizar en profundidad las escenas.
 - “La Anatomía”. El texto introductorio presenta el cambio de mentalidad respecto al estudio del hombre, pasando del respeto por el cuerpo humano, que se mantuvo hasta el siglo XVI lo que no permitía el estudio de cadáveres, al auge de la enseñanza de anatomía a través de la

disección de los mismos, algo que aprovecharon los artistas para lograr un mayor realismo en sus obras.

- *Muerte*. Gil de Ronza. 1523. Artísticamente, explica el origen y significado del tema de la muerte. Científicamente, desvela los errores anatómicos debidos a la dificultad de la época de estudiar sobre cadáveres humanos la anatomía.
- “La Cosmología”. No posee texto introductorio explicativo.
 - *Virgen con Niño*, com. XVI. Introduce una forzosa relación entre la Virgen representando lo celeste, la luna como lo terrestre y la bola del mundo que sostiene el Niño, y la teoría formulada por Pitágoras que distingue dos ámbitos de realidad (terrestre y celeste), la forma esférica de la tierra y su carácter central en el universo.
- “La Geriatria”. La introducción indica el proceso de revalorización de la vejez a lo largo de los siglos y el nacimiento de la especialidad geriátrica.
 - *Santa Ana*. Juan de Juni, ca. 1540-1545. Artísticamente, presenta la capacidad técnica del artista en la escultura. Científicamente, la escultura sirve de pretexto para hablar de los signos de vejez del personaje representado.
- “La Cirugía”. La introducción explica algunos detalles sobre la práctica tradicional de la cirugía (sin indicar época).
 - *San Cosme y San Damián*, (ca. 1547). Se explica la personalidad de los santos representados. Científicamente se presenta la historia que da vida al tema y la peculiar representación en la pieza.
 - *Cabeza de san Pablo*. (Juan Alonso Villabrille y Ron, 1707). Artísticamente, reincide en el contenido de la gráfica de sección que habla de una “pedagogía de la crueldad”. Científicamente, explica diversos detalles realistas de la disección del cuerpo por el cuello y de la muerte, que aparecen perfectamente reflejados en la escultura.
 - *Cristo Crucificado*. (Salvador Carmona, segundo tercio del XVIII). Artísticamente, reproduce lo aludido por la gráfica sobre el cambio de gusto en el arte con la llegada de los Borbones a

España. Científicamente, el texto indica los errores anatómicos en la representación del crucificado.

- “Epílogo. Ciencia y Religión”. Presenta el enfrentamiento entre ciencia y fe. Veamos la pieza seleccionada para este epílogo que ilustraría el mismo:
 - *Santa Catalina*. (Felipe Vigarny, 1505). Artísticamente, presenta la leyenda que da vida a la iconografía de la pieza, centrándose en los atributos que la describen. Científicamente, hace un alegato en pro de la presencia femenina en el ámbito científico en la época romana. A continuación, narra la leyenda de Hipatia de Alejandría, sin tener un enlace lógico con el tema representado, simplemente como “antídoto”, como contraposición a la historia que narra la pieza en sí. Pareciera tratarse de una forma de introducir un giro al discurso para volver a la idea inicial del texto introductorio de este epílogo final.

3.3. Hojas de Sala en la sede de San Gregorio (Anexo V.3.).

El contenido textual de estos materiales lo analizaremos según los apartados en que se divide el documento descargable de la web oficial, que se encuentra disponible en fichas plastificadas en distintos estantes a lo largo de la visita al museo.

- “Colegio de San Gregorio”. En esta hoja de sala se inicia el tema con una presentación técnica de la obra arquitectónica (contenedor) que vamos a estudiar: “Colegio de San Gregorio. 1488-1496. Juan Guas y Gil de Siloe, atribución. Piedra Caliza”. El texto narra el origen constructivo del edificio, su valor a nivel social para la época, su estilo artístico y la posible autoría del mismo. Explica además la morfología del conjunto y el simbolismo de los elementos decorativos. Por lo general, la explicación se presenta de manera ordenada, clara y aportando criterios valorativos a nivel científicos.
- “Artesonados”. Esta hoja de sala tiene la particularidad de ser prácticamente una guía de visita que fija la atención del visitante sobre las cubiertas interiores. Si bien es llamada “artesonados”, no todas las cubiertas responden a dicha tipología, pues se combinan alfarjes, tajueles y artesonados; con las diferencias tipológicas que entre ellos existen. El texto desgana la historia de la conservación del edificio, para pasar a

continuación a indicar las techumbres de interés en cada sala. En cada uno de ellos, se expone la tipología, se describe su morfología y su procedencia, además de algunas notas características que singularizan cada pieza. El contenido se presenta de forma objetiva, científica y en cierto modo, exhaustiva, pues se analizan todas las techumbres de interés.

- “Salas 1 y 2. Un tiempo de grandes cambios”. Para esta sección se eligen 4 piezas, de las cuales se da la siguiente interpretación:

Tabla 25. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 1 y 2. (Museo Nacional de Escultura, 2017d).

Obra propuesta	Interpretación
<i>Piedad</i> , hacia 1406-1415. Taller germánico. Piedra policromada.	Origen iconográfico del tema representado, relevancia de la pieza dentro de este ámbito y procedencia física de la misma.
<i>Retablo de san Jerónimo</i> , hacia 1465. Jorge Inglés. Óleo sobre tabla.	Internacionalización de la pintura castellana. Morfología del retablo, distribución iconográfica y estilo general de la pintura.
<i>Retablo de la vida de la Virgen</i> , hacia 1515-1520. Taller de Brabante ¿Amberes? Madera de nogal.	Internacionalización del gusto castellano. Características técnicas e iconográficas de la pieza. Explicación sucinta de la <i>devotio moderna</i> como origen estilístico de la pieza.
<i>La Santa Parentela</i> , hacia 1510. Taller de Suabia o Franconia. Madera con restos de policromía.	Historia y justificación de la iconografía de la pieza. La idea principal que subyace es la de dejar clara la “disparidad” de pareceres a la hora de establecer la historia de un tipo iconográfico. Solo en último lugar se alude a las características técnicas de la pieza.

- “Salas 3, 4 y 5. La manera de Alonso Berruguete”. Para ejemplificar el mensaje general que se quiere transmitir, se han seleccionado cuatro piezas del retablo de San Benito el Real.

Tabla 26. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 3, 4 y 5.

Obra propuesta	Interpretación
<p><i>San Sebastián. Retablo mayor de San Benito el Real</i>, 1526-1532. Alonso Berruguete. Madera policromada.</p>	<p>Justificación y descripción del tema desde el punto de vista iconográfico. Se introduce una valoración personal al considerar que el tema se emplea como “emblema del desnudo masculino”, sin aludir a ninguna fuente que explicita este juicio de valor dentro del ámbito iconográfico religioso en que nos movemos.</p> <p>Tan solo en el párrafo final se desarrolla el tema de la sección explicando la forma en que Berruguete plasma su estilo en esta pieza.</p>
<p><i>La Adoración de los Reyes Magos. Retablo Mayor de San Benito el Real</i>, 1526-1532. Alonso Berruguete. Madera policromada.</p>	<p>Descripción de la escena: identificación de las figuras, distribución espacial, características estilísticas del manierismo, técnica empleada.</p> <p>El texto explica con claridad el simbolismo de la escena y el significado de algunas palabras técnicas como puede ser la de la técnica del estofado.</p>
<p><i>San Marcos y san Mateo Evangelistas. Retablo Mayor de San Benito el Real</i>, 1526-1532. Alonso Berruguete. Grisalla sobre tabla.</p>	<p>Justifica la representación del tema, explica la técnica con que son ejecutadas las obras y describe la disposición de las figuras.</p> <p>Presenta la relevancia del tema pues considera a los evangelistas como “los Pilares de la Nueva Ley”.</p>
<p><i>Sacrificio de Isaac. Retablo Mayor de San Benito el Real</i>, 1526-1532. Alonso Berruguete. Madera policromada.</p>	<p>Origen iconográfico del tema y descripción formal de la pieza. Interpretación de la expresividad artística según la narración del tema representado.</p>

- “Salas 6 y 7. La variedad artística del siglo XVI”. Para ejemplificar el tema propuesto, se han seleccionado dos piezas y un conjunto monumental.

Tabla 27. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 6 y 7.

Obra propuesta	Interpretación
<i>Adoración de los Pastores</i> , primer tercio siglo XVI. Gabriel Joly, atribución. Madera en su color	Identificación iconográfica de las escenas representadas, distribución espacial y características estilísticas de las mismas.
<i>Busto del Emperador Carlos V</i> , hacia 1520. Anónimo flamenco. Piedra caliza.	Resalta la relevancia del retrato como herramienta de “exaltación política del personaje”, rasgos formales de la pieza, contexto histórico y relación con otras similares ubicadas en Centroeuropa.
<i>Sillería de San Benito el Real</i> , 1525-1529. Andrés de Nájera y otros. Madera en su color y policromada.	Contexto histórico de creación del conjunto, descripción formal del conjunto, identificación de la iconografía de las escenas que decoran las piezas. A continuación, presenta el estado de la cuestión a nivel de investigación científica sobre el origen y factura del conjunto. Finaliza con un retorno a la descripción formal de algunos detalles del mismo.

- “Sala 8. El dramatismo de Juan de Juni”. La que se presenta como nota característica del escultor Juan de Juni, su expresivo dramatismo, se ejemplifica con un conjunto y dos piezas.

Tabla 28. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala 8.

Obra propuesta	Interpretación
----------------	----------------

<p><i>Santo Entierro</i>, hacia 1540. Juan de Juni. Madera policromada.</p>	<p>Contexto de creación del conjunto artístico y ubicación original.</p> <p>Descripción compositiva, formal y expresiva de las piezas según el relato que fundamenta esta iconografía.</p> <p>Finaliza con un apunte técnico sobre la policromía de la misma.</p>
<p><i>Santa María Magdalena</i> y <i>San Juan Bautista</i>, 1551-1570. Juan de Juni (Escultura), Juan Tomás de Celma (Policromía). Madera policromada.</p>	<p>Contexto original de creación de las dos piezas que se presentan. Descripción de la calidad técnica de las mismas.</p> <p>Análisis estilístico-formal de la escultura de san Juan.</p> <p>Se indican, además, los atributos iconográficos que lo identificarían.</p>
<p><i>San Antonio de Padua</i>, hacia 1560. Juan de Juni. Madera policromada.</p>	<p>Contexto original de la pieza y datos biográficos del personaje representado.</p> <p>Iconografía de la obra, descripción formal de la composición e interpretación siguiendo el relato que fundamenta la iconografía.</p> <p>Concluye con los detalles sobre la técnica de la policromía.</p>

- “Salas 10 a 13. El arte bajo la autoridad de Roma”. Las cinco piezas seleccionadas para ilustrar la idea de la sección, se interpretan de la siguiente manera:

Tabla 29. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 10 a 13.

Obra seleccionada	Interpretación
<i>Tentaciones de San Antonio</i>	Copia prácticamente textual de la guía de visita,

<i>Abad</i> 1553-1889. Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión. Madera policromada.	por lo que presenta la misma interpretación ²⁰ .
<i>San Onofre</i> , último cuarto del siglo XVI. Juan de Anchieta, atribución. Alabastro.	Justificación de la iconografía del personaje representado dentro del contexto religioso-cultural de la época. Descripción estilístico-formal de la pieza e inserción dentro del contexto cultural.
<i>Redención de cautivos por San Pedro Nolasco</i> , hacia 1599. Pedro de la Cuadra. Madera policromada.	Valor documental de la pieza e iconografía de la misma. Valor artístico de la obra que se justifica con la descripción estilístico-formal de la misma.
<i>Anunciación de María</i> , 1596-1597. Gregorio Martínez. Óleo sobre tabla.	Contexto original de la pintura. Cambio en la representación del tema: de lo terrenal a lo espiritual.

- “Sala 14. Arte Barroco y Contrarreforma”. La relación entre el nuevo estilo artístico y los postulados de la Contrarreforma Católica se ejemplifican a través de las siguientes 4 piezas que se proponen en este itinerario:

Tabla 30. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala 14.

Obra seleccionada	Interpretación
<i>Retablos relicarios de San Diego</i> , 1604-1606. J. Muniástegui (ensamblador) y Vicente y	Contexto original de creación y ubicación de los dos conjuntos. Autoría, estilo y descripción morfológica interior y exterior. Se explica, además su función original.

²⁰ Para no repetir el análisis, remitimos al lector al elemento nº 14 de la “*Tabla 24. Relación de piezas propuestas por la guía de visita e interpretación textual (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017c)*” del presente trabajo.

Bartolomé Carducho (pintores). Madera policromada, plateada y óleo sobre lienzo.	
<i>Bautismo de Cristo</i> , 1624- 1628. Gregorio Fernández. Madera policromada.	Contexto original, fuente iconográfica y diferencia en la representación formal a partir del Concilio de Trento. Finaliza con la descripción de algunos detalles que hacen de la pieza un alarde de virtuosismo técnico.
<i>Paso la Sexta Angustia</i> , 1616. Gregorio Fernández. Madera policromada.	Contexto de creación de la pieza y descripción del conjunto original. Enumeración de los detalles característicos del estilo de Gregorio Fernández y descripción expresivo-formal del conjunto.
<i>Santa Teresa de Jesús</i> , hacia 1625. Gregorio Fernández. Madera policromada.	Creación de la iconografía típica de Santa Teresa de Jesús y difusión de la misma. Descripción estético-formal de la pieza.

- “Val del Omar, místico del siglo XX”. Esta hoja de sala se omite por no entrar dentro de los núcleos en estudio.
- “Salas 15 a 19. El Barroco, arte de la persuasión”. La idea que sobre el Barroco presenta el Museo, se potencia a través de la selección de las siguientes piezas, de las cuales analizaremos la interpretación:

Tabla 31. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Salas 15 a 19.

Obra seleccionada	Interpretación
<i>San Juan Evangelista</i> , hacia 1638. Juan Martínez Montañés. Madera policromada.	Justificación de la iconografía de la escultura en su contexto cultural. Descripción iconográfico-formal que se sigue de la enumeración de una serie de detalles estético-estilísticos

	que resaltan la calidad artística de la pieza.
<i>San Pedro de Alcántara</i> , hacia 1663. Pedro de Mena. Madera policromada.	Creación de la iconografía típica de San Pedro de Alcántara y difusión de la misma. Detalles formales característicos de las esculturas procedentes del taller de Pedro de Mena, descripción iconográfico-formal y posible inspiración de la tipología creada para la representación de este santo.
<i>Cabeza de San Pablo</i> , 1707. Juan Alonso Villabrille y Ron. Madera policromada, asta y vidrio.	Justificación del tema y modelos iconográficos. Descripción iconográfico-formal a la que se une la enumeración de algunos detalles técnicos en los que se materializa el naturalismo propio del barroco. Se observa una interpretación en la línea de las cartelas de tipo 2, gráficas y otros tipos de visita, al considerar que las piezas barrocas están “inscritas en la obsesión contrarreformista por el suplicio y la muerte”.
<i>San Juan Bautista</i> , 1634. Alonso Cano. Madera policromada.	Justificación de la iconografía de la pieza en su contexto cultural a lo que sigue una descripción iconográfico-estético-formal.

- “Sala 20. El siglo XVIII: una nueva sensibilidad”. Lo que acontece en el mundo del arte en el siglo XVIII se ejemplifica con la selección de 5 piezas.

Tabla 32. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala 20.

Obra seleccionada	Interpretación
<i>San Antonio Abad</i> , segunda mitad del siglo XVIII. Benito	Se parafrasea el mismo contenido de la visita general y copia textualmente parte de la ficha de la pieza que se ofrece en el catálogo digital ²¹ .

²¹ Fecha de consulta: 08-01-2017. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

<p>Silveira. Madera policromada.</p>	<p>Justificación de la exposición desnuda de la pieza (aquí no se alude a la existencia de las vestimentas perfectamente conservadas en el Museo) debido a su calidad técnica.</p> <p>Detalles que nos permiten identificar la iconografía del personaje y autoría de la obra.</p>
<p><i>Santa Ana y San Joaquín</i>, primer cuarto del siglo XVIII. Pablo González Velázquez. Madera policromada.</p>	<p>Historia de la iconografía representada.</p> <p>Descripción estético-formal en la que se resalta la calidad técnica de las dos figuras.</p>
<p><i>Santa María Egipciaca</i>, segundo tercio del XVIII. Luis Salvador Carmona. Madera policromada.</p>	<p>Relación iconográfica de Santa María Egipciaca con María Magdalena y en concreto, de esta pieza con la de la Magdalena de Pedro de Mena contenida también en el Museo (lo cual no se indica en el texto).</p> <p>A continuación describe estética y formalmente el tema escultórico resaltando las notas características del escultor Salvador Carmona.</p>
<p><i>San Miguel Arcángel</i>, segunda mitad del siglo XVIII. Felipe de Espinabete. Madera policromada.</p>	<p>Justificación y contexto de la iconografía.</p> <p>Descripción iconográfico-formal a la que sigue la justificación estilística rococó con la enumeración de algunos detalles estéticos.</p>

- “Capilla del Colegio de San Gregorio”. Se omite su estudio por no entrar dentro del núcleo de colección en estudio.
- “Pasos procesionales”. El texto introduce un corte en el título de la sección que originalmente se denomina “Pasos procesionales. El teatro de la pasión”. Es la única sección de todo el recorrido que cuenta con una introducción al tema. Sobre la interpretación del mensaje de estos conjuntos artísticos hablaremos a continuación.

Tabla 33. Relación obras propuestas e interpretación de hojas de sala. Sala de pasos procesionales.

Conjunto seleccionado	Interpretación
<p><i>Paso de la Elevación de la Cruz</i>, 1604. Francisco del Rincón. Madera policromada.</p>	<p>Los dos primeros párrafos son una introducción a la sección. En el primero se explica la funcionalidad y el contexto en que se encuadran los pasos procesionales y en el segundo se encuadra la labor de los escultores de los cuales se exponen conjuntos procesionales en el Museo.</p> <p>A continuación, se indica la relevancia del paso en estudio, se enumeran los personajes y sus rasgos estéticos característicos. Los matices sobre la calidad técnica del conjunto se entremezclan con la descripción compositiva.</p>
<p><i>Paso Sed Tengo</i>, 1612,16. Gregorio Fernández. Madera policromada.</p>	<p>Relevancia del conjunto a nivel artístico.</p> <p>Descripción iconográfico-formal según el relato que sustenta el tema representado.</p> <p>Enumeración de los elementos técnico-formales que dotan de una gran calidad artística al conjunto.</p>
<p><i>Paso del Camino del Calvario</i>, 1614-15. Gregorio Fernández. Madera policromada.</p>	<p>Narración del episodio que da vida a la iconografía del conjunto.</p> <p>Calidad técnica de las piezas expresada en la caracterización emocional de cada una de ellas.</p> <p>Devenir compositivo del conjunto.</p>

- “Belén Napolitano”. Se omite su análisis por no pertenecer al núcleo de colección en estudio.

Las hojas de sala de la sede de San Gregorio, vuelven a presentar las mismas características interpretativas de las herramientas anteriores, sobre todo en lo referente a las cartelas de tipo 2 y las gráficas de sección.

3.4. *Observaciones de lectura.*

La interpretación del mensaje de las obras de arte de la colección de San Gregorio que presenta la guía de visita concuerda perfectamente con la visión general que dan las gráficas de sección y las cartelas de tipo 2. En obras de origen y ser religioso se ofrece en la mayoría de los casos un alejamiento interpretativo hacia cuestiones secundarias (composición formal, estilo, técnica, etc.), o el tema religioso se interpreta desde posiciones no convencionales. Así, nos encontramos con interpretaciones desde el paradigma contemporáneo que distan del pensamiento de la época como:

- En la *Sagrada Familia* de Joly (nº 11), el texto habla de una cierta desacralización por la presencia de un desnudo en los niños. Sin embargo, si tenemos en cuenta el pensamiento de la época, captamos que no hay voluntad de desacralización, sino una forma de tratar de manera naturalista y realista los temas, de acercarlos al pueblo. De la misma manera, el gusto por el desnudo no tiene nada de escandaloso en la época renacentista. El concepto de dignidad del cuerpo es distinto de nuestra concepción actual, lo que le permite ser representado en el tema religioso.
- En la pieza número 14, se interpreta el tema iconográfico de las Tentaciones de san Antonio Abad como un delirio. Es una visión aventurada, alejada del mero deber iconográfico. Se interpreta la escena desde los paradigmas mentales de la actualidad que no comprenden las formas de vida de otros colectivos del pasado, fundamentados desde unos presupuestos religiosos diferentes a los actuales.
- De la pieza 16, llama la atención que se tome el sueño por realidad y la leyenda por costumbre de hecho. Esto hace que el espectador contemple la escena con espanto dado que se toma la iconografía de un sueño, por un hecho real. La clave no está en cuestionar la manera peculiar de representar el tema del artista, sino en que se juzga a través de esas cuestiones, la religiosidad que produjo la obra.

Otro de los aspectos resaltables a nivel general es el apreciado en las cartelas y gráficas de sección de no seguirse los principios rectores de la teoría artística postulada

por el alma máter del museo, Ricardo de Orueta. Esto se observa en una interpretación sesgada y adaptada de la realidad para adecuarla al discurso museográfico que se sostiene. Así en el texto explicativo de la pieza 31, el Paso Camino del Calvario, se dice: “a principios del siglo 19, cumpliendo un Real Decreto, la Academia vallisoletana de Bellas Artes recoge junto a éstas, todas aquellas figuras que no hubieran salido en procesión en los últimos 30 años, salvándolas del abandono y del deterioro. De esta manera pasaron a formar parte de los fondos del Museo” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p.16). Se presenta pues a la legislación y al Museo como los salvadores de las obras, sin indicar que este decreto formaba parte de la Desamortización de Mendizábal, que, suprimiendo un número considerable de conventos, provocó el desuso y la sucesiva expropiación de bienes a la Iglesia, con su consiguiente deterioro, abandono y pérdida. La visión que da el texto pone al museo como adalid legal y salvador de las obras de arte, cuando en realidad, es solo una medida lógica para subsanar los errores en la protección del patrimonio cultural generados por las políticas pasadas.

El acercamiento de la lectura “científica” de la colección nos lleva en primer lugar a plantearnos qué se entiende por ciencia. El cariz científico se extrae de detalles más que secundarios: cartografía, anatomía, cosmología, geriatría, etc. Y contrapuestos totalmente con la lectura originaria de las piezas (religioso) que se muestra claramente en el epílogo formal. Así nos encontramos con detalles como el que se observa en el tema de la cirugía, en el que efectúa un análisis anatómico del *Cristo crucificado* de Salvador Carmona. Este análisis sería de gran interés si no se tratara de una pieza enmarcada en un contexto en el que se exalta la belleza y elegancia del nuevo estilo artístico cuyos postulados no son el realismo, sino la idealización. Se aprecia por tanto una crítica que busca alargar el discurso de una guía de visita, sin percibir que se contradice en sus postulados con esta última pieza, al forzar la relación con la misma.

Podemos decir que la guía de visita científica, presenta la misma línea de lectura que las anteriores herramientas analizadas a pesar de tratar de aportar, precisamente, una visión más neutra y científica de la Colección.

En todas las guías y hojas de sala analizadas se aprecia el distanciamiento de la temática religiosa que pareciera ser la convencional a las piezas. Lo que se plantearía aquí es una disyuntiva entre la imagen religiosa o la obra de arte y los significados y

contextualizaciones que en función del ser de cada una de ellas podría soportar. Citamos dos ejemplos:

- En la sala 8. Bajo el título de “El dramatismo de Juan de Juni”, se nos presenta a la escultura de María Magdalena convertida una cortesana por las necesidades generadas por la línea discursiva del itinerario interpretativo propuesto. Se observa en el texto al indicar como interpretación general que “La escultura (...) transmite, por su disposición, toda la belleza y apasionamiento sensual de una cortesana”. Un análisis visual de la pieza nos muestra cómo, a pesar de vestir a la figura como una cortesana de la época, María Magdalena aparece completamente cubierta (de hecho podría decirse que es un alarde de virtuosismo a través de los pliegues de los ropajes), en una posición poco atrevida (en actitud de caminar, con un frasco de perfume en una mano y un libro, atributos, más bien, que mostrarían su nueva vida de arrepentida) y con una mirada melancólica, casi dramática, que más que inducir a un apasionamiento sensual, nos induce al llanto y la tristeza.
- En la sala 14, bajo el título “Arte Barroco y Contrarreforma”, se nos presenta un magnífico retablo relicario en cuya explicación pareciera indicar que lo que importa es el relicario como obra de arte y no como objeto religioso, se vacía por tanto de contenido; lo cual indica un cambio de mentalidad en la lectura de las piezas.

De manera general se observa que hay una lectura que prescinde de todo elemento religioso en la interpretación de las obras de arte y su mensaje. Se da primacía a lecturas no convencionales

3.5. Hoja de Sala en la sede de la Casa del Sol (Anexo V.4.).

Cabe ahora comprobar qué visión aportan las hojas de sala de la Casa del Sol sobre el otro núcleo de colección, para poder comprobar las similitudes o diferencias con la línea interpretativa general. Dividiremos nuestro análisis por secciones y piezas.

La primera “sección”, “Laoconte y sus hijos”, alude indirectamente a la copia de esta obra de arte que se encuentra en el Museo. Esta sección es la exaltación de esta pieza a través de argumentos históricos. Para ello, se emplean los hechos y los historiadores adecuados que, engarzados entre sí, a pesar de la gran diversidad esencial

entre todos ellos (desde historiadores clásicos a novelas contemporáneas), cumplen el fin propuesto: mostrar la relevancia artística de esta escultura a lo largo de toda la Historia.

Bajo el título “La fortuna de los antiguos: admiración y crítica”, la hoja de sala presenta una visión histórica de la valoración de lo clásico a lo largo del tiempo. No se corresponde con ninguna sección, simplemente sigue con la justificación del ser general de las piezas de la colección: copias de obras de arte clásico.

Bajo el epígrafe “La colección nacional de reproducciones artísticas”, se presenta el contexto cultural en el que surgió la colección. En primer lugar, se justifica su nacimiento fundamentándolo en dos resortes: el afán enciclopédico de la época, que dotaba del mismo valor artístico al original y a la copia; y la finalidad pedagógica de los museos, lo que supuso el auge de los museos de reproducciones artísticas. A continuación, se detalla la historia de la colección desde el nacimiento del Museo de Reproducciones artísticas, hasta la definitiva instalación de la colección en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, pasando por la época de declive y olvido de la misma.

Este epígrafe se relaciona de manera general con la colección, no alude directamente a ninguna pieza, supone una especie de introducción a la visita convencional, que sitúa al espectador frente a la colección.

Bajo el epígrafe “El vaciado en escayola, una técnica exacta y delicada” aporta los datos necesarios para comprender la factura técnica de las piezas de la colección y la valía de las mismas como copias. Además, justifica la importancia del vaciado en escayola a lo largo de la historia y remarca de nuevo la calidad artística de las piezas realizadas con este proceso.

El siguiente epígrafe, “Bustos de diversos personajes, reales o imaginarios”, se asemeja a las hojas de sala convencionales. Se relaciona con la sección “Sabios y Héroes” y la cartela 12: “Bustos”. Este epígrafe comienza con una visión general en la que numera los retratos en vitrina y los identifica con su nombre y datación (esta última no en todos)²². A continuación, los agrupa por temática narrando algunas leyendas griegas y romanas: su relación histórica con la iconografía de los frontones del templo

²² Es de notar el error en el busto 23 “Retrato masuclino” en lugar de “masculino”.

de Zeus en Olimpia, retratos políticos, y, por último, retratos de héroes, dioses y hombres. Se puede decir, que esta sección, es la única que tiene su explicación en la hoja de sala, el resto, parecen haber sido olvidadas en la visita propuesta.

Del papel de la mediación en la interpretación del mensaje de estas piezas, nos encontramos con ciertos contrastes que generan dificultades de lectura en las mismas.

Así, mientras que los aspectos que se consideran reseñables se presentan de manera científica, positiva y con una visión lo más amplia posible; hay aspectos que se muestran bajo un tamiz negativo, con errores en la percepción histórica discutibles. Así, mientras la copia, el fragmento, lo clásico se ensalza; la religión (representada en los papas y en la Edad Media) se presenta dando lugar a una lectura confusa e incompleta.

Se puede decir que, a pesar de ser una colección radicalmente distinta de la anterior, la ideología general del museo se muestra también en esta sala. Observemos la clave de lectura que nos ofrece el texto, para ello podemos citar dos ejemplos.

- El primero de ellos, el “La fortuna de los antiguos...”, además de las faltas de ortografía o gramaticales (alteró, p.3, aparece sin tilde; en la p.4. se notan varias faltas de concordancia de género “distintos periodos”, “las grandes estados”), encontramos apreciaciones históricas criticables: la negativa apreciación de la Edad Media o la de la presentación del cristianismo como una especie de inquisición contra lo antiguo. Si bien estas ideas se encuadran dentro del marco general de la ideología que preside el museo, requerirían de mucha justificación para presentarse como la base de interpretación de las piezas del museo²³.
- En “El Laoconte y sus hijos” nos encontramos con una nota que nos puede hacer relacionar esta sección con las estudiadas en el Colegio de San Gregorio y es precisamente que el museo parece querer olvidar la lectura religiosa y los detalles que puedan estar relacionados con la misma en favor de nuevas lecturas. En el texto, por ejemplo, se alude al origen semirreligioso del hallazgo y conservación de los originales de los cuales las piezas del museo son copia; pero esta alusión muestra al Papa en cuestión como una especie de déspota que por decisión arbitraria compró la pieza y dejó al resto del mundo sin el original:

²³ Sobre el tema, véase Blumenberg, H., 2008.

Su fama corre paralela a la exaltación de sus copias modernas. La decisión del Papa de comprarla obligó a todos los que aspiraban a poseerla, desde la comuna de Florencia hasta el rey de Francia, a conformarse con réplicas hechas por artistas de renombre, como el Laoconte “negro, (...)” (Museo Nacional de Escultura, 2017, p. 1).

Una mirada a la historia nos muestra que el hecho es mucho más sencillo: la copia fue encontrada fortuitamente en 1506 en la Colina del Esquilino de la ciudad de Roma, entonces territorio papal²⁴.

Una mirada global sobre el mensaje que transmiten las hojas de sala de la Casa del Sol, nos permite ver que está en la línea interpretativa general del museo, en la cual se observa un resignificación de la colección de origen religioso y una potenciación de la aceptación de la colección de reproducciones artísticas clásicas. La pregunta que surge ante esa realidad es si podemos definir o no lo que se puede decir de y a través de las obras de arte, si las piezas que tenemos ante nosotros son obras de arte en sí o son material didáctico, imágenes religiosas, etc. Y en cada caso el tratamiento que deberían recibir. De todo ello, trataremos de hablar más adelante.

4. La “app” del Museo Nacional de Escultura. Lecturas del mensaje de las obras de arte (Anexo VI).

El museo ha lanzado en 2018, una aplicación para móviles en la que se ofrece de manera atractiva diversos recorridos explicados en audio, imagen y subtítulos o lengua de signos. En cada recorrido se seleccionan una serie de obras de arte según el discurso museográfico que se quiere seguir y se da explicación del mensaje de cada una de ellas dentro del relato.

4.1. Itinerario: Destacados.

Tras la presentación de manera genérica del funcionamiento de la aplicación y las diversas opciones de visita que ofrece, el texto del itinerario “Destacados” se centra en desarrollar a partir de las piezas temáticas muy diversas. Así nos encontramos con

²⁴ Cualquier estudio sobre una obra de arte contenida en un museo, parte de la ficha catalográfica. Para desentrañar la historia real de la escultura, nos hemos remitido a la misma recurriendo a la fuente web: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>. Fecha de consulta: 16/01/2018.

Dicha fuente aporta datos sobre la integración de la pieza en la colección. En una época en que los papas ya poseían una colección de esculturas clásicas y en la que ya se había dado orden de cuidados de las ruinas antiguas, el hallazgo arqueológico motivó la rápida supervisión del encargado papal (Giulliano da Sangallo) quien, una vez comprobada la veracidad de la escultura, aconsejó al papa (poder temporal regente en Roma, territorio en el cual se encontró la escultura) adquirir la pieza para enriquecer su colección de escultura antigua que por otra parte, estaba abierta a la visita y estudio de artistas e intelectuales.

que el edificio en sí, ilustra el ambiente del Valladolid del siglo XV a través de la alusión a su construcción y a las personalidades que pasaron por sus aulas. La capilla, por su parte, se emplea para hacer alusión a la concepción sobre la muerte de la época y a la relevancia del Colegio para la historia del siglo XVI, pues en esta capilla se discutieron los derechos de los indios de la recién descubierta América. Sobre la relevancia y vida del Colegio también habla la “pieza” 14, el patio interior. La obra es en este caso el pretexto para explicar la distribución interna del Colegio y las particularidades estilísticas del mismo.

Las piezas 31, 32, 33 y 34, son el pretexto para comprender las particularidades del proceso de policromar en la ejecución de estas obras.

Sobre las piezas 21, 23, 26, 27 y 50, lo que interesa es alguna particularidad sobre su origen, técnica y las peripecias que ha pasado la obra hasta llegar al museo.

Las piezas 15, 16 y 19, son eminentemente didácticas, ya que se utilizan para explicar y revalorizar el trabajo de los artesonados, estilos y evolución en la España de la Edad Moderna.

La pieza 29, es el pretexto para explicar el contexto barroco que determinó la forma y proceso de realización de los pasos procesionales y la forma en que éstas llegaron a integrar las colecciones del museo.

4.2. Itinerario: Visita en familia.

Como introducción, la misma edificación del Colegio de San Gregorio se emplea como marco para la explicación de la estructura del Colegio como tal y del Museo en la actualidad. La fachada del edificio nos aporta la clave general de lectura a través de algunos detalles de la iconografía de la misma: el Colegio y ahora su heredero, el Museo, se presentan como centros del saber.

La pieza 42, el *Retablo de San Jerónimo*, desgrana la iconografía del santo a partir de la historia del atributo que más le caracteriza: el león. Una lectura eminentemente didáctica en la que se aprecia, al igual que en el resto de explicaciones de este recorrido, un cambio en la dinámica y en la expresión respecto del resto de recorridos.

La pieza 43, la *Muerte*, de Gil de Ronza, a partir de la lectura iconográfica, explica el contexto de lectura de la pieza: la concepción de la muerte en la Edad Media. El conjunto 46, “la sillería de coro del Monasterio de San Benito”, sigue una lectura similar: la pieza se emplea para explicar el contexto que justifica su existencia, en este caso, la costumbre de reunirse de los abades de diversos monasterios españoles.

Las piezas 44 y 45 ejemplifican el paralelismo entre el Colegio como centro de saber y el actual museo. El *Patio exterior* (44), explica la dinámica del colegio y la distribución interna. El *Retablo de san Benito* (45), a través de la explicación de los avatares del conjunto, muestra al Museo como nuevo centro del saber, gracias al cual, se ha podido reconstruir la estructura general del retablo para exponerlo al público (difusión del saber).

Los *Pasos procesionales* (47) sirven para potenciar la visión del Museo como centro cultural que custodia y difunde el saber. De las piezas se alude a su origen procesional y la técnica que para ello precisaban en su realización.

El último conjunto se refiere al *Belén napolitano* contenido en el Palacio de Villena. De él se explica sobre todo la iconografía.

4.3. Itinerario: El edificio.

La lectura general que aporta este recorrido sobre el Museo y sus obras se centra precisamente en el contenedor, no tanto en el contenido. Por ello, comienza explicando la atmósfera cultural del siglo XV, época en que se funda, y alude a las grandes personalidades que pasan por sus aulas.

Innovación y tradición obras 11 y 12. Con la portada del edificio (11), el texto nos descifra iconográficamente el mensaje “político” que esconde la fundación del colegio: homenaje a las virtudes de los Reyes Católicos y su ambicioso proyecto mesiánico. La estructura nueva fruto de la última rehabilitación del edificio, en la entrada del mismo, se muestra el Museo como una entidad que aún y hace dialogar el pasado con el presente.

La Capilla (13) se presenta no tanto como lugar religioso sino como emblema de la defensa de los Derechos Humanos; se resalta, por tanto, su relevancia a nivel social.

El *Patio del Colegio* (14) se explica como lugar de formación de la élite intelectual de la época. Estructura, decoración, etc. se explican bajo esta clave.

Las piezas 15, 16, 17, 18 y 19 se centran en la estética de los artesonados. Se procede a justificar la relevancia de este tipo de obras artísticas, los distintos estilos, técnicas y cómo llegaron al Museo para integrarse en sus colecciones. La última pieza, el artesonado de la Escalera Monumental, enlaza con el mensaje inicial de la relevancia de los Reyes Católicos y la aportación española al panorama cultural mundial.

4.4. Itinerario: Avatares de la colección.

Este recorrido se centra en responder precisamente la pregunta que plantea inicialmente “¿Por qué se exponen las piezas en un museo y como llegan a él?”. Todas las piezas se leen, por tanto, dentro de esta pauta, proporcionando así datos sobre su procedencia, modo en que ingresan en el museo, coste de adquisición de algunas, detalles de su restauración, datos novedosos en la investigación sobre las mismas, avatares y peripecias “sufridos” por la pieza hasta llegar al museo...

4.5. Itinerario: El arte de policromar.

El itinerario se centra de manera general, en descifrar la técnica de la policromía en la escultura española y de los retablos. Así, la pieza 31, sirve para justificar el ambiente en que nacen este tipo de estructuras en madera, los retablos y por qué comenzaron a policromarse. El *Retablo de San Benito el Real* (32) es el ejemplo tomado para explicar el proceso de preparación de la madera, aplicación de la técnica del dorado y de la decoración pictórica de los ropajes en las esculturas. La pieza 33 es continuación de la anterior, pues completa la técnica del dorado con datos más específicos. La técnica del estofado es ejemplificada en la sala 5 con esculturas de Berruguete (34) y las figuras de *María Magdalena* y *San Juan Bautista* de Juan de Juni, se continúa la explicación de la técnica de estofado y se completa con la técnica de las encarnaciones. Las piezas 36 y 37 continúan haciendo énfasis en estas técnicas y su variación a lo largo del siglo XVII.

El *Cristo Yacente* de la sala 15 (38) se nos presenta como un modelo de estas técnicas que con el paso del tiempo, y en busca de un mayor realismo de las figuras, añadieron elementos postizos reales.

Por último, la sala 20, sirve para ejemplificar cómo cambia la estética en el siglo XVIII y cómo se desarrollan las técnicas de la policromía de las figuras.

4.6. Observaciones de lectura.

Un recorrido por el texto de los distintos itinerarios de la aplicación muestra de manera evidente la diversidad de lecturas que se dan a la colección de la sede del Colegio de San Gregorio. Las cuestiones relativas a la sociedad del momento, estética, técnicas, costumbres... se tratan aquí de una manera continua, con una acertada selección de piezas para cada temática concreta.

Lo que llama de nuevo la atención es la ausencia del tema religioso. Aunque en algunas piezas se explica el tema iconográfico, se hace de manera puramente descriptiva para que el espectador tenga una noción básica de qué es lo que se representa y cómo se llaman los personajes, pero en cualquier caso, esto acontece con muy pocas obras.

Llama también la atención la manera en que el Museo se presenta al público a través de las diversas lecturas: como centro del saber, como núcleo generador de cultura. Este dato cobra mayor importancia en el contexto cultural actual, donde el ICOM ha convocado su 25ª Asamblea General en septiembre de 2019, bajo el lema “Los museos como ejes Culturales: El Futuro de las Tradiciones”, en la ciudad de Kyoto.

5. Presentación y estudio del mensaje de la obra de arte que transmiten los talleres didácticos seleccionados.

Nuestro análisis parte de unos puntos clave que queremos evaluar en el campo conceptual de la esencia del Museo, de la obra de arte y de las técnicas expositivas. Además, se presentarán los objetivos, contenidos, metodología y obras seleccionadas para cada taller. Para efectuar un análisis completo, se ha elaborado un guion de recogida de datos estándar, que se completará con los datos extraídos del discurso narrativo del recorrido que ofrece cada uno de ellos. La línea de lectura, por tanto, se tratará en cada taller por ser más enriquecedor, aportando una reflexión final de manera global sobre el conjunto.

El instrumento que nos servirá de pauta para la presentación y recogida de datos es el siguiente:

Tabla 34. Guion para el análisis de los talleres didácticos.

Nombre y clasificación temática general		
Objetivos	Explícitos	Implícitos
Contenidos	Explícitos	Implícitos
Metodología	Explícita	Implícita
Obras seleccionadas		
Resumen del discurso museográfico		
<p><u>Lectura que se da a las obras de arte:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Religiosa / Devocional • Teoría del arte: <ul style="list-style-type: none"> ○ Corrientes estéticas ○ Estilos ○ Iconografía • Sociología del arte: condiciones de creación y vida de la obra de arte <ul style="list-style-type: none"> ○ Taller del escultor ○ Mercado del arte ○ Usos de la pieza • Cuestión social: relación con la problemática social actual 		
<p><u>Función de la herramienta didáctica empleada (el taller):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Enseña historias subjetivas: organiza y expone las piezas en con el fin de contar historias interesantes. • Estudia y expone las piezas respetando su historia original y contextualizándolas en la medida de lo posible. • Es objetivo: ordena las obras en función de sus características objetivas de origen. • Modifica el pasado de la pieza para adaptarlo a lo políticamente correcto. • Es transgresor. 		
<p><u>Concepto de arte:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • Visión identitaria: Objetos que muestran la identidad cultural de cada pueblo o de la persona humana. • Visión estética trascendental // emocional: Piezas que expresan el alma del artista // Objetos que expresan formalmente sentimientos. 		

- Visión estética racional: Objetos bellos, armónicos y con calidad técnica.
- Visión cultural objetiva// subjetiva: objetos dignos de ser conservados, estudiados y transmitidos a las futuras generaciones por su valor histórico // objetos manipulables para construir nuestra propia historia según nuestro gusto.

Concepto de museo:

- Lugar de exposición de piezas relevantes para nuestra historia.
- Edificio donde se exponen obras de arte bellas.
- Lugar de cultura en el cual se aprenden cosas nuevas. Herramienta didáctica.
- Entidad que conserva, estudia y difunde el patrimonio que forma parte de nuestra identidad como pueblo.
- Entidad que conserva la cultura y la emplea en la mejora de la realidad social actual.

5.1. Taller: ¿Quién eres tú?

Este taller, pensado según el guion para el Segundo ciclo de Educación Primaria, hace un recorrido a través de diversas historias de santos, para introducir a los niños en el mundo de los atributos iconográficos que nos permiten identificar los temas de las obras de arte.

Los objetivos aparecen explícitos de la siguiente manera: “Identificar personajes a través de los atributos y otras características comunes. Deducir recursos de los artistas para la representación de los personajes que representan” (Museo Nacional de Escultura, s.f.c., p. 1).

Los contenidos se explicitan de la siguiente manera: “La inspiración de los artistas. Origen iconográfico de la representación de algunos personajes: las leyendas biográficas” (Museo Nacional de Escultura, s.f.c., p. 1).

Si bien los contenidos explícitos se cumplen, con la lectura del guion se constata cómo se han seleccionado cuidadosamente personajes de entre todos los que aparecen representados en las piezas del museo, y de éstos, las escenas más fantásticas de sus vidas; lo cual puede dar un aire legendario y fantástico a la visita, que estimula la imaginación y la creatividad infantil.

La metodología se explicita al inicio como: “Metodología abierta. Métodos deductivos e inductivos. Actividad plástica: marionetas de dedo” (Museo Nacional de Escultura, s.f.c., p. 1).

Si bien todo el taller trata de estimular el descubrimiento y la curiosidad infantil a través de preguntas que orientan el discurso museográfico, lo cual justificaría los métodos deductivos e inductivos, sin embargo, a lo largo del desarrollo del taller aparecen dos actividades más: la primera es una dinámica que representa uno de los milagros de san Diego de Alcalá: con un paño en el cual aparecen representados por un lado unas flores y por el otro un pan, se hace una especie de truco de magia para representar visualmente la historia del milagro por la cual se representa a este santo con flores en su regazo como atributo²⁵. La segunda trata de imitar las expresiones faciales y corporales de la escena de San Miguel sobre el dragón. De manera que los niños se quedan con la representación formal del tema, más allá de la profundidad del asunto representado.

Las obras seleccionadas son:

- Para narrar la leyenda de san Jerónimo y el león: el *Retablo de san Jerónimo*, de Jorge Inglés.
- Para indicar el tema de san Miguel luchando con el demonio: el *Relieve de San Miguel* de Pere Oller y el *San Miguel*, de Felipe de Espinabete.
- Para indicar el atributo de san Pedro: la *Silla de coro* de Rodrigo Alemán.
- Para narrar la leyenda de san Antón: *san Antón Abad*, de Juan de Juni.
- Para contar el milagro de san Diego de Alcalá: *san Diego de Alcalá*, del taller de Gregorio Fernández.

El discurso museográfico del taller trata de hacer ver las obras desde el punto de vista del reconocimiento de los temas a partir de los atributos iconográficos. Se pone el énfasis no en la vida del personaje sino en los atributos que lo acompañan y por tanto, en el episodio de su vida que justificaría dicho elemento identificativo del personaje. La leyenda del león de san Jerónimo, el dragón de san Miguel, las llaves de san Pedro, el cerdo de san Antón, las flores de san Diego de Alcalá son las historias que se narran a lo largo de la visita.

La lectura que se da a las obras de arte, por tanto, parte de una cuestión que entra en la sociología del arte: cuál es la fuente de inspiración de los artistas y cómo se aseguran de que sus obras transmitan el tema que ha querido ser representado a través

²⁵ Información recabada en entrevista personal. No aparece en el guion del mismo.

de los atributos. A partir de esta cuestión inicial, el taller adquiere un matiz puramente iconográfico-formal.

La función del taller es puramente didáctica. Organiza el discurso y selecciona las piezas en función de historias interesantes con una metodología que aleja de la funcionalidad original de las piezas a través de las actividades seleccionadas.

El concepto de arte que se maneja es cultural, pero desde un punto de vista intencionadamente didáctico: el proceso de selección de historias y la metodología del taller, parecen inducir hacia una visión del arte como una serie de objetos resignificables cuyo mensaje se puede adaptar según las necesidades didácticas.

La visión de museo, por tanto, es la de una entidad que se convierte en un lugar en la cual se pueden aprender cosas nuevas, en una herramienta puramente didáctica.

5.2. Taller: Donde viven los monstruos.

El taller denominado “Donde viven los monstruos”, pensado para alumnos de Primer ciclo de Primaria según guion, recoge una selección de animales fantásticos representados tanto en las piezas como en el mismo Colegio de san Gregorio, para introducir a los niños en la iconografía de los bestiarios medievales.

Los objetivos aparecen explícitos de la siguiente manera:

- Familiarizar a los niños con la Institución.
- Enseñar recursos de desarrollo de la creatividad utilizados por artistas del pasado: inspiración en la naturaleza, en bestiarios, en las leyendas, jugar a la distorsión con esas imágenes para crear nuevos seres.
- Desarrollar la capacidad de observación de los participantes.
- Dar pautas de motivación para ejercicios de creatividad plástica.
- Alcanzar altas cotas de disfrute en la interacción con las producciones artísticas (Museo Nacional de Escultura, s.f.e, p. 1).

De los objetivos fijados, podemos decir que el último es poco medible objetivamente y el primero apenas se trata al inicio del mismo con un rápido giro comparativo entre el Colegio de san Gregorio, en el cual estudiaban “religiosos en edad universitaria” y el Colegio de Hogwarts de magia y hechicería de la novela de Harry Potter de J.K. Rowling.

Los contenidos se explicitan de la siguiente manera:

- Fuentes de inspiración de artistas: la naturaleza, fuentes literarias.

- Bestiarios, seres mitológicos, animales positivos, animales negativos, animales guardianes, monstruos.
- Simbología.
- La creatividad (Museo Nacional de Escultura, s.f.e, p. 1).

La metodología se explicita al inicio como: “*Visita al museo y taller de creatividad*” (Museo Nacional de Escultura, s.f.e, p. 2). Y dentro de la visita se indica:

- Leyendas mitológicas.
- Poner sonido, inventar la onomatopeya. Cantar el canto de la sirena, teatralizar a los marinos.
- Inventar el movimiento de los personajes, su forma de vida, la alimentación, sus valores.
- Juego de búsqueda.
- Mostrar copias de bestiarios medievales.
- Comparación de los animales y monstruos de las obras con el “manual de Monstruos” del videojuego Dungeons and Dragons, las mutaciones del personaje de dibujos animados Ben Ten, los Gormitis o los muñecos “manga”²⁶ (Museo Nacional de Escultura, s.f.e, p. 3-4).

Podemos por tanto deducir que la metodología es activa y se trata de una visita descubrimiento en la que se pretende involucrar a los niños a través del uso de todos los sentidos, estimulando su imaginación, creatividad y fantasía con diversas actividades que enlazan la mitología medieval con los seres fantásticos de las series actuales.

Las obras seleccionadas son:

- *Fachada principal de san Gregorio* para introducir el tema. Se señalan: caracoles, murciélagos y leones.
- *Banco del retablo de san Benito* (sala 5) para hablar del concepto de monstruo, de la inspiración de los artistas (bestiarios, naturaleza) y la inspiración actual. Se cuenta la historia de las harpías.
- *El retablo de Fray Rodrigo de Holanda* (sala 6). Para hablar de los grifos (criaturas mitológicas).
- *La Sillería de san Benito* (sala 7) para hablar de los basiliscos, sirenas, faunos y dragones.
- Gárgolas del patio central para hablar de los dragones.
- Segunda planta del claustro para el juego de búsqueda de: caracoles, murciélagos, león, perro, gato, lagarto, langosta, rana, sirena.

El discurso museográfico del taller es un recorrido por los animales fantásticos que se encuentran como motivos decorativos en algunas obras del Museo. El énfasis de

²⁶ Sería interesante profundizar en este tema. Dado el margen acotado para la presente investigación, remitimos a una obra clave de referencia al respecto: Piñero Moral, R. (2005). *Las bestias del infierno*, Salamanca: Luso-Española Ediciones.

cada historia se pone sobre la historia y los atributos que nos hacen reconocer a dichos animales fantásticos. Las piezas se convierten en puros soportes. La esencia del taller es mostrar a los niños “dónde viven los monstruos” y cómo reconocerlos.

La lectura que se intenta dar a las obras de arte pretende ser iconográfica. Sin embargo, se han seleccionado personajes secundarios y eminentemente decorativos, para elevarlos al primer plano de un hilo conductor que tiene poco que ver con la esencia religiosa de las piezas a las que acompañan.

El taller se emplea como herramienta didáctica en la cual se seleccionan las piezas en función de la narración de aquello que queremos contar: en este caso, la historia de los monstruos que algunas piezas contienen como elementos decorativos. El cambio de paradigma cultural en la lógica del arte es lo que incita a buscar en las piezas, no su historia o la temática iconográfica representada, sino una historia interesante que atraiga la atención de los espectadores. Dicha historia, no debe ser necesariamente la principal, ni siquiera ha de ser verídica. Lo que importa es la atracción del espectador, que se potencia estableciendo paralelismos con los personajes fantásticos de las series infantiles con los que los niños están en contacto cada día.

El concepto de arte que se maneja es puramente utilitario. La obra es el punto de partida para enlazar el discurso fijado para el taller. El arte es mero objeto del cual no nos interesa nada más que aquel detalle que nos permita narrar la historia que queremos resaltar. Esto nos permite transformar el mensaje de la pieza según requisitos didácticos.

El Museo se convierte en un lugar en el cual se pueden aprender cosas nuevas, en una herramienta didáctica.

5.3. Taller: Misteriosos Viajeros.

El taller “Misteriosos viajeros”, utiliza como nexo del discurso el tema del viaje. Selecciona diversas piezas del Museo teniendo en cuenta que la historia del personaje representado narre en algún momento un viaje.

El guion de este taller no indica explícitamente objetivos, contenidos, metodología y obras. Simplemente presenta el discurso que debe sostener el educador durante la visita con algunas indicaciones prácticas. Sin embargo, trataremos de extraerlos del mismo.

Como objetivos se pueden indicar:

- Trabajar el concepto de linealidad histórica a través de la visión del taller como un viaje a través del tiempo, haciendo siempre una comparativa entre el motivo del viaje del tema representado en la obra y la vivencia de este motivo en la actualidad.
- Aproximación a la iconografía de: san Jerónimo, san Onofre, la Huida a Egipto, san Cristóbal, Santiago el Mayor y los Tres Reyes Mago.

Sin embargo, tras un análisis detallado del discurso, se observa una visión mítica y fantástica, irreal y misteriosa de los temas religiosos que se van a abordar. Esto se observa en el vocabulario empleado en la introducción (“extraños personajes”, “misteriosas historias”) y en el desarrollo del taller. Los puntos más destacados que de esta visión los encontramos en detalles como:

- La historia de san Jerónimo se narra únicamente como algo fantástico. El único punto de unión con el tema general del taller es la aparición a lo largo de la historia de unos mercaderes que viajaban.
- La historia de san Onofre que se ofrece a los niños es la más fantasiosa de las dos que nos han llegado a la actualidad²⁷. Si bien la historia que la fuente consultada narra tiene su toque fantástico, la que se presenta a los niños muestra a san Onofre como un personaje extravagante y en la comparativa final lo pone a la altura de la tendencia hippie moderna²⁸, sin aludir al principal motivo que explica y contextualiza el comportamiento del personaje: el sentido religioso de una vida ascética y de oración apartada del mundo.
- La escena de la Huida a Egipto pone el énfasis en la anécdota de los apócrifos, sin detenerse a contar la historia sobre fuentes aprobadas como verídicas (los

²⁷ Según la fuente consultada (Cardoso, 1620), que recopiló en su día todas las versiones existentes sobre la vida de este personaje, cuenta que fue hijo de reyes cristianos ya mayores, y que su padre, desconfiando de que fuera hijo suyo lo echó al fuego para probar si era legítimo o fruto de adulterio de su mujer. Como el niño salió ileso de las llamas, se impuso como penitencia vivir apartado del niño entregándolo a un convento para que lo educaran. Siendo mayor, Onofre decide renunciar a su herencia como príncipe, abandona el convento y se retira a vivir como eremita. Es un discípulo suyo quien lo entierra. La narración recogida en las fuentes, verídica o no, es la que fundamenta la historicidad del personaje. No obstante, la autenticidad de una u otra narración, nos importa poco para el caso que nos atañe. Lo que nos importa es si el “mensaje” que nos ha llegado sobre este personaje se transmite como tal.

²⁸ Texto original: “Hoy en día también podemos encontrarnos gente a la que no le gusta la forma de vivir de las grandes ciudades y decide marcharse solo a vivir al campo, a construirse su propia casa, a comer de las propias plantas que cultiva y de los animales que cría y son felices aislados sin relacionarse con nadie. ¿Qué nombre podríamos darles?”, p.4

evangelios canónicos); y lo compara con la situación de los emigrantes actuales aludiendo de nuevo a la imposibilidad de los milagros²⁹, nota característica de la anterior historia, que la pone a la altura de mera leyenda o mito.

- La historia de san Cristóbal lo presenta como la particular manera de los antiguos de expresar la voluntad de sus coetáneos de ayudar a los demás. Hace de nuevo énfasis en lo anecdótico y legendario. Se trastoca un poco la historia para acentuar lo fantástico³⁰.
- La historia de Santiago el Mayor se cuenta desde una leyenda celta (y no desde la historia recogida en el Martirologio Romano (Álvarez (trad.), 1791) sin referir la fuente. Esta historia se presenta además fragmentada³¹, sin aludir a todo el proceso medieval tradicional que fundamenta la historicidad de lo que se narra. El hecho de basar la historia del taller en una leyenda acentúa el carácter mítico y fantástico, y la presenta como algo totalmente irreal. Este carácter queda claro en el fragmento final, en el que se pone de relieve que la historia es una mentira forjada sobre los sueños religiosos de siglos³². Sin embargo, en ningún momento se alude a fuentes que corroboren esta visión de la historia mientras que se dejan de lado las fuentes iconográficas de la escena, que sí cuentan con documentación y con tradición de siglos.

Otro de los aspectos destacables es el hecho de que se reduzca la explicación del motivo de las peregrinaciones a la “necesidad de pensar”, dejando de lado los diversos caracteres y significados religiosos de las peregrinaciones a las que se alude en comparativa³³.

²⁹ Dice el texto: “Hoy día existe mucha gente que debe emprender su particular huida a Egipto. Lo estamos viendo continuamente en televisión gente que se ve obligada a abandonar su casa por las guerras, por las catástrofes naturales (inundaciones, terremotos, sequías...) y no suelen suceder milagros que solucionen tus problemas”, p.6

³⁰ Historia de referencia: Martirologio Romano (Álvarez (trad), 1791)

³¹ Leyenda celta recuperada de: <http://www.cristobal-colon.com/la-leyenda-de-santiago-apostol-y-la-reina-lupa/> (15-11-2017)

³² Dice el texto del taller: “En realidad el apóstol Santiago nunca estuvo en España y sus reliquias jamás fueron trasladadas a Galicia. La leyenda nació asentada en la cruzada contra los moros y en la peregrinación fomentada por los monjes de Cluny para socorrer a los cristianos que luchaban contra su dominio”, pp.9-10.

³³ Texto original: “No penséis que estos viajes son exclusivos de la religión católica. Todas las religiones tienen sus peregrinaciones; los musulmanes van a la Meca, los hindúes viajan para sumergirse en el Ganges, su río sagrado, los judíos van a Jerusalén... ¿Por qué será? Puede que porque sea bueno que en un momento de su vida el hombre haga un alto en su trabajo y su vida diaria y mientras realiza estos viajes pueda pensar”, p.9.

- La historia de los Reyes Magos se vacía de cualquier contenido religioso y se afronta desde el del descubrimiento astrológico. En este mismo sentido se efectúa la comparativa muy forzosa con la realidad actual en la que se alude a la arqueología³⁴.

El objetivo de aproximación iconográfica se cumple desde una visión utilitaria: se toma el viaje como protagonista y los diversos motivos actuales que pudieron estar en la base de los viajes antiguos.

Los contenidos que se tratan son de enfoque social y van relacionados con las piezas:

- San Jerónimo y el viaje de negocios. *Retablo de san Jerónimo*, de Jorge Inglés.
- San Onofre y el deseo de apartarse del mundo. *San Onofre*, de Alejo de Vahía.
- La huida a Egipto y el viaje ante los peligros de su patria que hacen los inmigrantes. *Huida a Egipto*, de Alonso Berruguete.
- San Cristóbal y la ayuda a los necesitados de las ONGs. *San Cristóbal*, de Alonso Berruguete.
- Santiago apóstol y el viaje para pensar. *Santiago apóstol*, del Maestro del retablo de la Capilla de la Buena Mañana.

La metodología empleada apenas se esboza. Por el ritmo de preguntas, parece activa, inductiva y deductiva. Se indica una “actividad plástica final” en la que los niños deben dibujar en su cuaderno recuerdos del “viaje” que han hecho en el Museo y realizar una actividad de identificación de los personajes vistos a través de fotografías.

La lectura de las obras de arte se afronta desde el punto de vista de la problemática social actual. Por ello no interesa tanto la veracidad de las historias representadas ni los aspectos técnicos de las obras que se contemplan.

El taller se convierte en una herramienta didáctica al servicio de un nuevo paradigma cultural que busca en el arte solucionar los problemas sociales actuales. Para elaborar un discurso coherente en función de dicha temática social, se modifica el

³⁴ Dice el texto original: “¿Pensáis que hoy también se hacen viajes para descubrir cosas? Pues sí, se hacen y no solo se recorren grandes espacios sino también el tiempo. Pensad en las excavaciones arqueológicas que se realizan para conocer cosas del pasado, en los viajes a los polos, a las selvas amazónicas, a la cumbre de las montañas más altas y a las simas más profundas del mar y... hasta la luna y a Marte adelantando el futuro”, p.11.

mensaje originario de la pieza y se resalta la historia de un detalle o bien se le da una lectura desde la visión actual.

Sin embargo, aunque el Museo trata de mejorar la realidad social como un agente activo, tratando de responder a este nuevo paradigma no conserva la cultura tal y como la ha recibido. Se convierte únicamente en una herramienta para transmitir el mensaje deseado.

5.4. Taller: Como un libro abierto.

El taller “Como un libro abierto”, pensado según guion para alumnos de Tercer ciclo de Educación Primaria, utiliza como nexo de su discurso el tema del libro, de su lectura y escritura a través de las obras de arte.

El guion de este taller no indica explícitamente objetivos, contenidos, metodología y obras. Simplemente presenta el discurso que debe sostener el educador durante la visita. Del mismo discurso propuesto para el recorrido, se pueden extraer los siguientes objetivos:

- Mostrar la importancia y papel social de la escritura a lo largo de la historia:
 - La aparición de la escritura.
 - Diversidad de soportes para la escritura y forma de fabricación y utilización: papiro, pergamino, vitela, retablo.
- Aprender expresiones (“como un libro abierto”) y actitudes (comportamiento en el museo, la inspiración de la escritura).
- Experimentar sensorial y estéticamente los materiales empleados como soporte de la escritura y de las vestimentas de la época.
- Aprender a leer un retablo. Aproximación a la iconografía de los personajes escritores.
- Explicar la labor de los monjes copistas antes de la aparición de la imprenta.

Los contenidos del taller no aparecen explícitos en el texto, si bien se pueden extraer los siguientes:

- Definición y concepto de: libro, escritura, retablo.
- Iconografía común de personajes escritores: el libro o soporte de escritura, la pluma o cáñamo, la inspiración.

- Soportes de la escritura: qué son, cómo son, cómo se fabrican (papiro, pergamino, vitela, papel, retablo)
- Lectura de un retablo y la actividad escritora durante la Edad Media.

La metodología que se deduce del desarrollo del taller es tanto inductiva como deductiva, trata de hacer partícipes a los alumnos a través de preguntas directas, de adivinanzas, de estimulación sensorial de las conclusiones a las cuales se pretende llegar. Es una metodología activa en la que la visita se enfoca desde el descubrimiento.

Las obras seleccionadas para el recorrido son:

- *San Luis de Tolosa*, del Maestro de san Ildefonso.
- *Retablo de san Jerónimo*, de Jorge Inglés.
- *Pintura de san Marcos*, de Alonso Berruguete.
- *Santa Teresa*, de Gregorio Fernández.
- *San Pedro de Alcántara*, de Pedro de Mena.

El taller versa sobre la importancia de la escritura y de los libros a lo largo de la historia. Se trata de hacer comprender a los niños la historia de los distintos soportes de escritura y su fabricación, la manera en que se representa a los escritores en el arte, así como la manera en que se leen los “libros” que constituyen los retablos.

La lectura que se da a las obras de arte es puramente funcional. Se quiere tratar un tema: “el libro”; y se enfoca la lectura de las piezas en esta dirección. No interesan ni los personajes, ni sus historias (se cuenta la historia de san Jerónimo y el león, pero no se detienen en ningún detalle de la misma). Tampoco interesan los aspectos estilísticos o técnicos de las obras.

El taller se convierte en una herramienta didáctica presenta las piezas como objetos a los cuales se les puede dar la lectura que interese según el tema que se quiere tratar. Nada se indica sobre su pasado, ni sobre la profundidad del tema representado: el religioso. De hecho, es asombrosa aunque no novedosa, la comparativa entre los antiguos retablos y los cómics contemporáneos, esto aporta cierto aspecto de ficción en la definición de lo que se da en un retablo: “Era como un cómic donde se representaban a los superhéroes religiosos de moda, como los santos, Jesús, su madre María, los apóstoles...” (Museo Nacional de Escultura, s.f.b, p. 5).

El concepto de arte manejado con el taller es la reducir a meros objetos las obras de arte. Al practicar dicha visión, la interpretación y lectura puede ser adaptada al discurso que queremos transmitir. Con ello el museo quedaría como un lugar en el que se aprenden cosas nuevas, descartándose su función convencional de: conservar, investigar y difundir la cultura que custodian.

5.5. Taller: El lenguaje del escultor.

El taller “El lenguaje del escultor”, pensado según guion para alumnos de Tercer ciclo de Primaria, es un taller didáctico en el cual se pretenden los siguientes objetivos:

Tabla 35. Objetivos del taller “El lenguaje del escultor” (Museo Nacional de Escultura, s.f.a, p. 1).

Objetivos generales	Objetivos específicos
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Crear un espacio de encuentro intergeneracional. ➤ Ofrecer una actividad que suponga una opción de disfrute del ocio para público familiar. ➤ Enseñar a pensar y hablar sobre arte partiendo de las apreciaciones visuales. ➤ Desarrollar un taller en el que el aprendizaje se apoye en lo lúdico de forma equilibrada. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Apreciar el proceso de elaboración de una escultura de madera policromada, ➤ Valorar las cualidades de la madera y sus problemas. ➤ Entender que cada artista tiene un modo de hacer personal. ➤ Reconocer el orden interno de las obras (la composición). ➤ Descubrir los medios expresivos de la escultura. ➤ Aprender de forma sencilla que había un proceso de contratación de las obras.

Los contenidos se expresan de la siguiente manera:

- Materiales escultóricos.
- Volumen, movimiento, expresión, ritmo.
- Estilo, el lenguaje personal.
- Composición o el orden interno (Museo Nacional de Escultura, s.f.a., p. 1).

La metodología es abierta, dinámica, con métodos deductivos e inductivos. En el guion se concreta de la siguiente manera:

- Preparación: un guion abierto de trabajo como esquema y apoyo de la sesión que se adaptará a las características de cada grupo.
- Sesión:
 - Juegos de preguntas y respuestas que partan de las apreciaciones visuales de los participantes.
 - Dinámicas de teatralización.
 - Ejercicio con maniqués de dibujo.
 - Materiales didácticos y elementos volumétricos para partir de los sentidos en la explicación de conceptos (Museo Nacional de Escultura, s.f.a, pp. 2-3).

El número de piezas seleccionadas para el desarrollo del taller es pequeño, ya que la mayor parte del mismo se desenvuelve en torno a una maleta didáctica y los materiales que ésta posee.

- *Retablo de la vida de la Virgen*. Anónimo, sala 1.
- *Esculturas del banco del Retablo Mayor de san Benito*. Alonso Berruguete, sala 5.
- *Entierro de Cristo*. Juan de Juni, sala 8.

El discurso guía del taller es el del proceso de creación de una escultura. Así, se pone énfasis en que los alumnos aprendan a identificar los distintos materiales de que puede estar hecha, los procesos para su elaboración, las formas de expresión que emplean los artistas en sus obras para transmitir el mensaje, qué es la composición y por qué las figuras se disponen de una manera concreta en el conjunto. Conceptos ligados a la teoría del arte (corrientes estéticas y estilísticas) y a la sociología del arte (proceso de elaboración de las piezas).

La visión que aporta sobre el arte es doble: por una parte se hace ver a los niños que es expresión de sentimientos a través de las formas; por otra, se aporta de manera general una visión cultural que interesa desde la sociología del arte.

El Museo se convierte, pues en un lugar de exposición de piezas de las cuales podemos aprender muchas cosas nuevas, y que son relevantes para nuestra historia por su valor formal.

Se deja de lado tanto la iconografía como el pasado de la pieza, para centrarse en lo que rodea a su nacimiento formal. Se clarifican muchos conceptos respecto del proceso de creación y la manera de trabajar de los artistas, pero las piezas, en sí mismas, quedan en lugar secundario.

5.6. Taller: La Casa de las Casas.

El último de los guiones en análisis tiene la particularidad de no haber sido ofrecido oficialmente para Primaria (en web) durante el curso en estudio. Su selección obedece a dos criterios: el primero es que aparece programado para Tercer ciclo de Educación Primaria en el guion; el segundo es la temática que aborda, claramente social y de una profundidad mayor que la del resto de talleres.

En la justificación que aparece al inicio del mismo, se relaciona, no obstante, con el currículum de secundaria (2º y 4º de ESO), y no se alude a Primaria. A pesar de ello, los objetivos planteados explícitamente para el taller se pueden trabajar prácticamente en todos los ciclos de Primaria:

- Desarrollar la conciencia social y la empatía.
- Valorar la dignidad de las personas y sus derechos fundamentales.
- Establecer paralelismos entre pasado y presente en torno al tema del respeto de los Derechos Humanos.
- Prevenir actitudes de rechazo, violencia, racismo y xenofobia.
- “Aprendizaje del arte, pero también aprendizaje a través del arte”. (Museo Nacional de Escultura, s.f.s, p. 1)

Los contenidos que se fijan para el taller se expresan de la siguiente manera:

- ¿Qué son los derechos humanos; qué necesitamos?
- La Declaración Universal de los Derechos Humanos.
- Organizaciones que defienden los Derechos Humanos.
- El Colegio de San Gregorio. Fray Bartolomé de las Casas.
- El arte y los Derechos Humanos.
- Derecho a la libertad religiosa.
- Derecho de asilo.
- Defensores de los derechos.
- Derecho de casamiento.
- Universalidad de los derechos (art. 2).
- Derecho libertad³⁵.
- Derecho a la educación (Museo Nacional de Escultura, s.f.d, pp. 1-2).

Si bien aparecen desglosados, en realidad el objetivo principal que prima a lo largo de todo el taller es el de presentar a través de las obras de arte los Derechos Humanos fundamentales.

Para ello, se emplea una:

- Metodología abierta. Métodos deductivos e inductivos.
- Descripción de las obras. Equiparación del tema con la actualidad a través de casos reales.

³⁵ El texto se transcribe tal y como aparece en el original, a pesar de ser conscientes de que existen errores.

- Participación activa de los alumnos a través de juegos de preguntas y respuestas, lectura de frases, juegos en grupo (Museo Nacional de Escultura, s.f.d., pp. 2-3).

La participación activa de los alumnos, la comparativa con casos reales y el aprendizaje basado en problemas que se plantean y se resuelven a través del artículo correspondiente de los Derechos Humanos, son las metodologías estrella de este taller.

Las obras seleccionadas (aunque en el guion del texto aparecen inicialmente más, después no se tratan) son las siguientes:

- *San Sebastián*. Alonso de Berruguete.
- *Huida a Egipto*. Alonso de Berruguete.
- *San Cristóbal*. Alonso de Berruguete.
- Sillería: *Santa Catalina de Alejandría*. Juan de Cambray y Cornelis de Holanda.
- *Relieve del milagro de san Cosme y san Damián*. Isidro Villoldo.
- *Liberación de cautivos por san Pedro Nolasco*. Pedro de la Cuadra.
- *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Juan Porcel.

El discurso museográfico que se trata de seguir a lo largo del taller es eminentemente social. Se trata de denunciar situaciones injustas y dar a conocer a los alumnos los Derechos Humanos a través de obras de arte cuya iconografía refleje situaciones similares. El tema es ampliamente justificado en el guion utilizando como nexos al fraile dominico Bartolomé de las Casas, que fue el primero en defender los derechos humanos universales (a partir de la defensa de la dignidad humana de los indios americanos) y que desarrolló el núcleo de su labor desde el Colegio de san Gregorio, actual sede del Museo. La historia se cuenta de manera sesgada y se salta de la presentación de la disputa al hecho de que la labor de Fray Bartolomé se haya continuado por numerosas personas a lo largo del tiempo, sin marcar la relevancia de la figura que se aborda y sin aludir a los motivos que le llevaron a actuar de esa manera.

El tema, sin embargo, se trata de manera confusa ya que parafrasea los textos originales y da lugar, en ocasiones a significados ambiguos. Bien debido a un intento de presentarlos en un lenguaje adaptado al nivel cultural de los niños, bien a un deseo expreso de transformarlos, algunos postulados aparecen lingüísticamente modificados con los posibles riesgos de pérdida de la voluntad esencial. Exponemos los puntos en los que se observa una explicación confusa:

1. Libertad religiosa. *Escultura de san Sebastián*.

- a. Se alude desde el principio a que se puede prescindir de la pieza a no ser que falte otra y sea necesario. Este dato indica un uso no artístico de la pieza dado que se puede prescindir de ella en función de si se quiere abordar la temática extraartística asociada a la misma.
- b. Se pretende presentar el derecho a la libertad religiosa y, sin embargo, se presenta la religión como:
 - i. Algo mágico y fantástico: “las leyendas cuentan que de forma mágica y sorprendente...” (Museo Nacional de Escultura, s.f.a, p.10).
 - ii. Un elemento de poder que se impone para controlar a las personas: “A veces, los poderosos quieren que obligatoriamente todas las personas sobre las que gobiernan piensen como ellos, porque de esta manera no pierden el control sobre ellas. Hoy día hay gobernantes que todavía actúan así y no permiten que la gente exprese lo que piensa con libertad” (Museo Nacional de Escultura, s.f.a, p.10).
- c. Se trastoca el sentido del Artículo 18 de los Derechos Humanos: mientras que en el original se habla de libertad de pensamiento, conciencia y religión, lo cual implica que se respeta la libertad del otro, el Museo alude a “pensar como queramos”, lo cual podría implicar un relativismo en el respeto a la libertad de los demás. Del mismo modo, mientras que el original defiende la libertad de manifestar la religión, el Museo alude de nuevo a la práctica relativista de “practicarla como mejor nos parezca”.

Tabla 36. Comparativa artículo 18 de los Derechos Humanos con el texto del taller.

Guion del Museo:	Texto de la Declaración:
“Tenemos derecho a pensar como queramos y a cambiar de forma de pensar. También tenemos derecho	“Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión; este

<p>a escoger libremente la religión que queramos, a cambiar de religión y a practicarla como mejor nos parezca, solos o junto a otras personas”</p> <p>(Museo Nacional de Escultura, s.f.a, p. 10).</p>	<p>derecho incluye la libertad de cambiar de religión o de creencia, así como la libertad de manifestar su religión o su creencia, individual y colectivamente, tanto en público como en privado, por la enseñanza, la práctica, el culto y la observancia” (ONU, 1948).</p>
---	--

2. Derecho a la vida - derecho a salir del país y volver a él. Se presenta la escena de la Huida a Egipto para hablar de los refugiados y del derecho a la vida y a la protección en otro país si se está en peligro en el propio. Sin embargo, la historia se presenta al igual que en otros talleres, desde lo anecdótico y se evita contar la esencia del tema religioso que se narra: el de la Sagrada Familia huyendo del rey Herodes porque sabe que el Mesías ha nacido en Belén y quiere matarlo porque cree que va a destronarlo. Se presenta la historia de nuevo desde una visión fantástica y utilitaria.

Respecto al texto de los Derechos Humanos, aparece también modificado, si bien no se aprecia una manipulación del mensaje con tanta claridad:

Tabla 37. Comparativa artículos 3, 14 y 15 de los Derechos Humanos con el texto del taller.

<p>Texto del guion:</p> <p>Art.3. Todos tenemos derecho a vivir. A vivir libremente y con seguridad.</p> <p>Art. 14. Tenemos derecho a ir a otro país a pedir protección, si se nos persigue en el nuestro.</p>	<p>Texto de la Declaración:</p> <p>Art.3. Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona.</p> <p>Art. 14. En caso de persecución, toda persona tiene derecho a buscar asilo, y a disfrutar de él, en cualquier país. Este derecho no podrá ser invocado contra una</p>
---	--

<p>Art. 15. Tenemos derecho a pertenecer a un país. Si queremos pertenecer a otro país, nadie puede impedírnoslo sin una razón.</p> <p>(Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 13).</p>	<p>acción judicial realmente originada por delitos comunes o por actos opuestos a los propósitos y principios de las Naciones Unidas.</p> <p>Art.15. Toda persona tiene derecho a una nacionalidad. A nadie se privará arbitrariamente de su nacionalidad ni del derecho a cambiar de nacionalidad.</p> <p>(ONU, 1948)</p>
--	--

3. Defensores de los Derechos Humanos. *Escultura de san Cristóbal*. En este apartado se presenta la historia de san Cristóbal para dar entrada al tema de las ONG que se dedican a ayudar a los demás y a defender los Derechos Humanos. Sin embargo, aparecen varios matices que condicionan la lectura del texto:
 - a. La historia de san Cristóbal se cuenta desde lo anecdótico, es la misma historia que se narra en otros talleres y adolece de las mismas faltas (no se indican las fuentes empleadas como referencia y el contenido final dista bastante de las fuentes convencionales sobre la historia).
 - b. Se alude a la historia como una “leyenda creada por la cultura católica” (Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 15).
4. Libertad de casamiento. *Santa Catalina de Alejandría*. Lo tendencioso del texto se encuentra en la comparativa entre dos realidades tan dispares como son la muerte de los mártires cristianos con la de “vampiros y otros seres tan de moda hoy”, además de la apreciación de que “mágicamente, dicen las leyendas...” que hace ver la historia como algo totalmente fantástico e irreal (Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 17). Los artículos, aparecen también mal expresados. Presentamos la comparativa:

Tabla 38. Comparativa artículos 4 y 16 de los Derechos Humanos con el texto del taller.

Texto del guion:	Texto de la Declaración:
<p>Art. 16. Cuando tenemos edad de casarnos, tenemos derecho a hacerlo sea cual sea nuestra raza, nuestro país de origen o nuestra religión. Nadie nos puede obligar a casarnos. Las mujeres y los hombres tenemos los mismos derechos cuando nos casamos y cuando nos separamos.</p>	<p>Art. 16. Los hombres y las mujeres, a partir de la edad núbil, tienen derecho, sin restricción alguna por motivos de raza, nacionalidad o religión, a casarse y fundar una familia; y disfrutarán de iguales derechos en cuanto al matrimonio, durante el matrimonio y en caso de disolución del matrimonio.</p>
<p>Art. 4. Nadie nos puede torturar ni tratarnos de forma cruel, inhumana o humillante.</p>	<p>Sólo mediante libre y pleno consentimiento de los futuros esposos podrá contraerse el matrimonio.</p> <p>La familia es el elemento natural y fundamental de la sociedad y tiene derecho a la protección de la sociedad y del Estado.</p>
<p>(Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 17).</p>	<p>Art. 4. Nadie estará sometido a esclavitud ni a servidumbre; la esclavitud y la trata de esclavos están prohibidas en todas sus formas.</p>
	<p>(ONU, 1948)</p>

Como se puede apreciar, hay una omisión de parte del mensaje del artículo 16 y un cambio total en el texto del artículo 4.

5. Universalidad de los Derechos.
 - a. *Relieve del Milagro de los santos Cosme y Damián*. En esta sección, únicamente se cuenta la historia y se enuncia el artículo

2, sin interpelar ni dar interpretaciones. La comparativa textual queda de la siguiente manera:

Tabla 39. Comparativa artículo 2 de los Derechos Humanos con el texto del taller.

<p>Texto del guion:</p> <p>Art.2. Los derechos de esta Declaración son para todo el mundo, sin importar el idioma que hablemos, el color de piel que tengamos, lo que pensemos, la religión que tengamos, tanto si somos pobres o ricos y seamos del país que seamos.</p> <p>(Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 20)</p>	<p>Texto de la Declaración:</p> <p>Art.2. Toda persona tiene los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición.</p> <p>Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio de cuya jurisdicción dependa una persona, tanto si se trata de un país independiente, como de un territorio bajo administración fiduciaria, no autónomo o sometido a cualquier otra limitación de soberanía.</p> <p>(ONU, 1948).</p>
---	---

En este caso, podemos decir que la idea esencial se mantiene.

- b. *San Gregorio y los niños esclavos*. Hace una descripción de la escena sin entrar en interpretaciones para hablar del tema de la esclavitud. Se presenta el artículo 4 de los Derechos Humanos sin apenas variación.

Tabla 40. Comparativa artículo 4 de los Derechos Humanos con el texto del taller.

<p>Texto del guion:</p> <p>Art. 4. Nadie nos puede esclavizar. La esclavitud, sea de la</p>	<p>Texto de la Declaración:</p> <p>Art. 4. Nadie estará sometido a esclavitud ni a servidumbre; la</p>
---	--

forma que sea, está prohibida. (Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 22).	esclavitud y la trata de esclavos están prohibidas en todas sus formas. (ONU, 1948).
--	--

6. Derecho a la educación. *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*. Se presenta la escena descriptivamente sin entrar en el tema representado. Hace un análisis formal superficial que le sirve para incluir el artículo 26 de la Declaración, que presenta simplificado e incompleto:

Tabla 41. Comparativa artículo 26 de los Derechos Humanos con el texto del taller.

<p>Texto del guion:</p> <p>Art. 26. Todos tenemos derecho a ir a la escuela; la enseñanza elemental tiene que ser obligatoria y gratuita.</p> <p>(Museo Nacional de Escultura, s.f.d., p. 23).</p>	<p>Texto de la Declaración:</p> <p>Art. 26. Toda persona tiene derecho a la educación. La educación debe ser gratuita, al menos en lo concerniente a la instrucción elemental y fundamental. La instrucción elemental será obligatoria. La instrucción técnica y profesional habrá de ser generalizada; el acceso a los estudios superiores será igual para todos, en función de los méritos respectivos.</p> <p>La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales; favorecerá la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y todos los grupos étnicos o religiosos; y promoverá el desarrollo de las actividades de las Naciones Unidas para el mantenimiento de la paz.</p> <p>Los padres tendrán derecho preferente a escoger el tipo de educación que habrá de darse a sus hijos.</p> <p>(ONU, 1948).</p>
--	--

De manera general, la lectura que se da a las piezas deja de lado tanto la funcionalidad original, como la teoría del arte, como las condiciones de creación y vida

de la pieza. Se centra, única y exclusivamente, en los aspectos formales que le proporcionan sustancia para tratar problemáticas sociales actuales y sensibilizar a los alumnos sobre los Derechos Humanos Universales.

El taller se convierte en una herramienta didáctica por excelencia, en la que se adapta el mensaje de las piezas en función de la temática general del taller y siguiendo los presupuestos del nuevo paradigma cultural en torno a algunos derechos humanos, que ha hecho evolucionar conceptualmente la opinión social sobre algunas prácticas que éstos postulaban.

El concepto que se maneja sobre el ser artístico es el de una serie de objetos cuyas cualidades y calidades, cuya misma aura artística, los convierte en vehículo para la transmisión de un nuevo mensaje.

En este taller, el Museo se quiere presentar como una entidad que conserva la cultura y la emplea en la mejora de la realidad social actual. Sin embargo, se convierte en la plataforma de los nuevos paradigmas culturales, cambiantes y en constante evolución, que han dejado atrás en muchas ocasiones la idea original de los Derechos de los Derechos Humanos, y que en muchas ocasiones, aportan una visión paradigmática que tiene poco que ver con el mensaje originario de origen de las piezas.

6. El Museo como “máquina” de significados.

Llega el momento de preguntarse sobre la cuestión fundamental de nuestra investigación: dónde queda el ser de la obra de arte en los museos, si el museo la deja ser, si ya no es lo que era, o si la coloca entre el ser y el no ser. Si observamos las líneas directoras de la actuación del museo³⁶, deteniéndonos en aquéllas que se relacionan

³⁶ A modo de recordatorio, se incluyen de nuevo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017). *Museo Nacional de Escultura*. Recuperado el 30-03-2017 de: <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/museo.html>.

1. Aprovechar el potencial que ofrece su originalidad diferencial, para fomentar en los ciudadanos el disfrute estético, la comprensión cultural y el pensamiento crítico. (...)
2. Desarrollar una lectura crítica e innovadora de sus colecciones, trascendiendo su carácter local e histórico para proyectarlo sobre un universo cultural más amplio y profundizar en el diálogo entre acervo tradicional y sensibilidad contemporánea.
3. Promover las relaciones nacionales e internacionales con otros museos, centros de investigación y especialistas en el campo de la escultura.
4. Ahondar en el conocimiento de la memoria del Museo y sus sedes, destacando el papel desarrollado por el Colegio de San Gregorio en la construcción de la vida espiritual, cultural y política de la España del siglo de Oro, de manera que las gentes de hoy encuentren en el Museo un lugar en el que aprender a interpretar su pasado.

directamente con el mensaje de las obras de arte, nos encontramos con que efectivamente aprovecha el potencial de las colecciones y promueve el disfrute estético y la comprensión cultural de las piezas, desarrolla una lectura crítica e innovadora de sus colecciones y profundiza en el diálogo entre “el acervo tradicional y la sensibilidad contemporánea”, y ahonda a su manera en el conocimiento de la memoria del museo. Su manera de relacionarse con el público, hace que se inserte plenamente en el programa *Museos+sociales*, ideado y promovido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, desarrollando así su compromiso de “actuar como elementos dinamizadores (de la sociedad) capaces de contribuir a su transformación” (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, 2015, p. 4).

Este mismo documento indica que la pauta de este compromiso, no está en renunciar a los principios que rigen tradicionalmente a los museos y expresados en el Código de Deontología del ICOM³⁷ los límites de este compromiso por el futuro, sino en adaptarlo a las nuevas necesidades de la sociedad (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 8).

A través del estudio de las herramientas interpretativas de las obras de arte, hemos observado que el Museo se quiere presentar como una entidad que conserva la cultura y la emplea en la mejora de la realidad social actual. Sin embargo, se convierte en la plataforma de los nuevos paradigmas culturales, cambiantes y en constante evolución, que han dejado atrás en muchas ocasiones el mensaje originario de las piezas en exposición. El museo se convierte así en una máquina de socialización y de transmisión de las ideas dominantes de una época. Su labor didáctica se vuelve aún más relevante.

Así pues estos objetos, creados desde el ámbito religioso y en cuyo sustrato hunden sus raíces, desprovistos del contexto que les dio el ser y descolonizados museológicamente de toda idea religiosa; conservan sin embargo, el residuo sacro, el

-
5. Presentar su exposición permanente y sus edificios en las mejores condiciones de acogida y accesibilidad, intelectual y física, creando un ambiente donde todos los visitantes se sientan bienvenidos.
 6. Afirmar su fidelidad a la institución histórica de museo, como el lugar idóneo de la custodia del patrimonio y del acceso universal al conocimiento.
 7. Mantener siempre el horizonte de la vocación pública, la voluntad de estimular la participación de jóvenes, de llegar a más públicos, de insertarse en el tejido social, de convertirse en valor activamente compartido por los ciudadanos (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017).

³⁷ Se omite explicación sobre el documento porque se estudiará detalladamente más adelante.

aura misteriosa que los hace penetrar en las entrañas del visitante y transportarlo hacia ese nuevo paradigma cultural de que se los hace mensajeros y transmisores. Se transforma el mensaje originario de la pieza, pasando por alto la esencia de la misma, su pasado contextual, y se la hace plataforma de anuncio de una nueva historia, de un nuevo gusto, de un nuevo paradigma cultural, fruto de esta generación.

Lo que cabe preguntarse es dónde queda la idea religiosa y porqué. Si recordamos la praxis de la protohistoria y el nacimiento del museo, cultura pública y religión se aunaban sin problema, recuérdese la hazaña del relanzamiento del a Semana Santa Vallisoletana fruto de los esfuerzos de estudiosos laicos y del arzobispo de Valladolid de la época, y que actualmente tiene el rango de “Fiesta de Interés turístico internacional”, o los escritos de Orueta en que aun desde su visión antirreligiosa, reconoce que para comprender este tipo de arte hay que acudir a la religión.

De Orueta es resaltable también el dilema que produce resignificar el mensaje de las obras de arte, pues encaja mal con la teoría identificada en sus escritos sobre la transmisión del mensaje de las obras de arte: si consideramos con Orueta que existe una esencia objetiva de la realidad que capta la subjetividad del artista y trata de abstraerse hacia la idea original para después expresarla en formas tangibles, y si precisamente la lectura de estas formas tangibles (aun cuando sean materialización de un estilo subjetivo, lo sería de ideas objetivas) es la que produce esa especie de empatía entre la obra y el espectador; cabe preguntarse, qué sucede si a través de las herramientas interpretativas hacemos ver la pieza resignificada. Ante esta realidad, cabe formularse varias preguntas:

- ¿Es lícita la didáctica *per se*, por encima de la esencia del mismo objeto contemplado?
- ¿Debemos propiciar la descolonización de toda idea preconcebida sobre las piezas que encontramos en los museos para poder construir nuevos significados?
- ¿Pierden las obras de arte su pasado, su esencia al introducirse en un museo?
- ¿Podemos vender el producto “visita” al precio de lo “políticamente correcto” justificando así la violación de su mensaje y esencia original?

Ante la posibilidad de un problema de enfoque y lectura, debemos plantear la cuestión de qué es lo que se puede hacer decir a una obra de arte, sobre si los museos han de ser entidades de conservación de la cultura tal cual se nos ha legado o pueden convertirse en dinamizadores sociales a través de la construcción de nuevos significados. Para ello, en la segunda parte de nuestra investigación, comenzaremos planteándonos en primer lugar la cuestión del mundo del arte y el ser del museo.

PARTE II

ENTRE EL SER Y EL NO SER.

**Marco teórico para la reflexión y
análisis del ser de la obra de arte y los
museos**

Introducción. Las obras de Sijena y las piezas del Museo Nacional de Escultura. Punto de partida para la reflexión.

Diciembre de 2017, en el centro de las noticias culturales españolas aparece un fenómeno: la devolución de los bienes de Sijena.

Una cuestión de aparente inocencia, que se sitúa, sin embargo, en el punto de mira del panorama mundial dada la multitud de interacciones internacionales en pro de la devolución de los Bienes Culturales considerados como propios por una nación, pero conservados en la actualidad, en los museos de otra. Salta la chispa de la duda filosófica, ¿de quién es el arte?, ¿cuál es la esencia vital de los museos y espacios musealizables?, ¿qué motivos aluden unos y otros en la lucha por la posesión de la obra de arte?

En los siguientes capítulos analizaremos desde los fenómenos constatables, la posible respuesta a estas preguntas. Para ello recurriremos en primer lugar a la propuesta teórica del Mundo del Arte de Dickie tras una breve reflexión sobre este fenómeno de actualidad y la delimitación conceptual de nuestro campo de estudio. A continuación pasaremos a estudiar la conciencia y regulación legal del patrimonio cultural y el arte y del nacimiento y evolución de la legislación sobre museos por ser la “institución” básica de nuestra investigación. Para completar el estudio, analizaremos las respuestas sobre el ser y la praxis museal que se dan en la actualidad. Al considerar la ley como la materialización de la conciencia, todo ello nos permitirá esclarecer el pensamiento histórico y actual sobre el ser del contenedor de nuestro objeto de estudio: el Museo Nacional de Escultura.

En el tercer capítulo, trataremos sobre otro de los agentes del mundo del arte: el grupo de presentación y el contexto social como marco de dicho sistema. Esto nos permitirá contextualizar nuestro objeto de estudio: el mensaje de las obras de arte en los museos en la actualidad.

Finalmente, abordaremos el ser de la obra de arte misma como sistema de comunicación; tratando de ofrecer una propuesta alternativa a la visión dominante del arte y su papel en el Mundo del Arte.

El investigador que quiera ahondar en la cuestión sobre la titularidad de los Bienes de Sijena, se encuentra con un terreno sin desbrozar, pues la bibliografía más relevante al respecto está obsoleta³⁸. Únicamente hemos conseguido encontrar un estudio bastante completo de 2011, pero que por tanto, deja el vacío de los años posteriores hasta la explosión actual. Las noticias que del fenómeno han visto la luz, aportan, por lo general, visiones tamizadas por la procedencia regional de quien escribe. Sin embargo, tanto el estudio de 2011, en el que se detallan exhaustivamente los pormenores legales de las contiendas sobre los bienes religiosos del territorio altoaragonés, como la resolución judicial que ha permitido la “vuelta” de los Bienes de Sijena a su lugar de origen, ha sido muy clara: debían restituirse con la mayor brevedad.

Al parecer, un viejo problema territorial que viene de la Reconquista y que ha acusado una larga lista de litigios sobre los límites provinciales de las diócesis es ahora el causante del naufragio del arte. A éste, se ha sumado el desastre causado por la persecución religiosa de la II República y la destrucción de la Guerra Civil, a la que siguieron una serie de acciones de expolio y venta ilegal que han sido ahora declaradas nulas. En 1995, tras la reforma de los límites territoriales entre las antiguas sedes episcopales de Lérida y Barbastro, los bienes depositados a lo largo del siglo XX en museos leridanos, provenientes de parroquias y monasterios de lo que ahora quedaba

³⁸ Al respecto, en el momento de abordar la investigación del caso (enero de 2018) se encontraba la siguiente bibliografía relevante:

- Arribas Salaberri, J. P. (1973). *Doña Blanca de Aragón y de Anjou: XVI priora del Real monasterio de Sijena*. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses.
- Arteta, A. U. (1966). *El Real Monasterio de Sigena, 1188-1300* (Vol. 1). Valencia: Anubar.
- Bometón, M. J. N. (2011). Los bienes de las parroquias altoaragonesas en el museo de Lérida: De sentencias e intenciones/The artistic heritage from the High Aragon district in the museum of Lérida: Rulings and intentions. *Espacio, Tiempo y Forma*, (24), pp. 445-480. Recuperado de: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1418>
- Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar de la sala capitular del monasterio de Sijena*. Huesca: Centro de Estudios Turiasonenses.
- De la Maza Lasoli, R. S. (1994). *El Monasterio de Sijena: 1208-1348* (Vol. 29). Editorial CSIC-CSIC Press.
- Galicia Esparza, J. M. *Real monasterio de Sijena*. (s.f./ s.e.)
- Pano y Ruata, M. D. (1887). Acta de apertura y reconocimiento de los sepulcros reales del monasterio de Sijena. *Boletín de la Real Academia de Historia*, 11, 462-69. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia--7/html/02588820-82b2-11df-acc7-002185ce6064_120.html
- Pano y Ruata, M. D. (1944). *La santa reina doña Sancha, fundadora del monasterio de Sijena*. Zaragoza: (s.e.)
- Sainz de la Maza Lasoli, R. (1984). *El Monasterio de Sijena. Catálogo de documentos del Archivo de la Corona de Aragón I (1208-1348)*. CSIC.
- Sánchez, J. M. P. (1980). *El real monasterio de Sijena: Introducción a la historia del monasterio* (No. 20). Caja de Ahorros de la Inmaculada.

bajo la diócesis aragonesa de Barbastro-Monzón, fueron reclamados por sus legítimos propietarios.

Según se cuenta en la investigación publicada por el Heraldo de Aragón (Navarro, D.; Guillén, D.; Penacho, M. y Berdejo, S., 2018). El monasterio, afectado por las desamortizaciones del siglo XIX, vendió algunas piezas con anterioridad a 1923 para tratar de recuperarse económicamente. Las piezas que salieron entonces, han quedado fuera del litigio. Sin embargo en 1923, el Monasterio es declarado Monumento Nacional y por tanto su patrimonio queda protegido. Por consiguiente, las piezas vendidas³⁹ en 1983, 1992 y 1994, quedaban fuera de la ley y éste ha sido el motivo judicial que ha provocado su retorno.

El cumplimiento de la ley y la justicia es el argumento más fuerte que emplea la parte aragonesa para justificar el reclamo de éstas además de las 112 piezas que aún están en territorio catalán⁴⁰ pero que pertenecían a parroquias que actualmente forman parte del territorio aragonés. Sobre éstas últimas, otro argumento que se esgrime es el del reclamo en términos de identidad territorial y de cultura: “Que se devuelvan al pueblo de Aragón aquellos bienes pertenecientes a las parroquias del Aragón oriental que fueron llevados a territorio catalán” (Albalad, 2017).

Al margen de la posible politización del tema, se reconoce una valía cultural que parece primar sobre el valor material de las piezas:

Pero si el valor artístico de los bienes en litigio es importante (...) la diócesis de Barbastro-Monzón considera que todos estos bienes –a veces de valor artístico más discreto o incluso nulo– procedentes de las parroquias aragonesas son parte integrante de su patrimonio cultural (...) posee un considerable peso específico el valor del patrimonio como generador de identidades y, en particular, los objetos sagrados, puesto que las creencias y las devociones constituyen una parte trascendental en la riqueza cultural de los pueblos (Navarro, 2011, pp. 463-480).

Por la parte catalana (Navarro, D.; Guillén, D.; Penacho, M. y Berdejo, S., 2018), se lanzan argumentos que van desde lo más técnico: condiciones de conservación de las piezas, pago de la restauración y mantenimiento, hasta lo más político: expolio cultural y humillación (Latorre, 2017).

Los bienes de Sijena llegaron a Cataluña, en una primera tanda durante la guerra civil, tras el incendio que asoló el monasterio; y de la mano de técnicos catalanes que

³⁹ Suponemos que la noticia de la venta es real. Las fuentes no son claras. Habría que efectuar una investigación documental sobre la veracidad de la venta. Pero este asunto no es el tema de la presente tesis.

⁴⁰ Este dato se refiere al momento de la investigación (enero 2018)

retiraron parte de los restos artísticos y los restauraron. La segunda, cuando en 1969 se recomendó el abandono del monasterio a la comunidad por el mal estado del inmueble. En este momento, el mismo obispado de Lérida fue quien ordenó que se retiraran las piezas de gran valor. En 1973, el Museo de Arte de Barcelona, terminó de trasladar las piezas restantes. Éstas permanecieron en depósito por motivos de seguridad y conservación hasta que se efectuaron las citadas ventas ilegales de parte de las monjas (fallecidas todas ya) a la Generalidad de Cataluña (Navarro, D.; Guillén, D.; Penacho, M. y Berdejo, S., 2018).

Sobre los bienes de Sijena y los de las parroquias altoaragonesas, Cataluña esgrime, además el argumento de la unidad museística, al amparo de las directrices del ICOM (2017) sobre las colecciones de los Museos. Pero éste, ha sido un argumento desestimado, dado que las piezas no pertenecían a la diócesis de Lérida, ni han sido propiedad del Museo, pues procedían o bien de una compra ilegal, o bien de un préstamo en depósito y según esgrime el mismo ICOM:

Un museo no debe adquirir ningún objeto (...) sin que esté seguro de la existencia de un título de propiedad válido. Una prueba de propiedad o la posesión legal de un objeto en un país determinado no constituyen forzosamente un título de propiedad válido (Código de deontología para los museos, a partir de ahora CDM, 2017, p. 9).

Si bien los argumentos esgrimidos por ambas partes son comprensibles desde un punto de vista lógico, también son refutables desde la lógica: el vaivén de las piezas ha sido ocasionado por los reveses de una historia en común como pueblo español, en el que el enfrentamiento interno no se debía a localismos sino a posturas políticas. Cuestiones sobre restauración y mantenimiento (cuyo recurso económico sale de un fondo común), resarcimiento por venta ilegal, resarcimiento por expolio, etc., parecen fuera de lugar para la ley. Prima la cuestión de la titularidad y propiedad real y legal de dichos bienes. Cuestión que se abordará más adelante.

Pero la cuestión aparentemente resuelta de Sijena, contrasta con el panorama internacional en el que los museos más relevantes del mundo se niegan a devolver las obras de arte contenidas en sus instituciones, a pesar de tener su origen en expolios, robos y adquisiciones ilegales. Y en el delirio sobre la posesión de los bienes, aparecen casos como los de Colombia que reclama a España el Tesoro de los Quimbaya (regalo del presidente Carlos Holguín en 1893), al lado de la restitución de los mármoles del Partenón a Grecia por parte de Reino Unido o de las piezas egipcias conservadas en Berlín y París (procedentes de expolio en su mayoría).

La paradoja estalla cuando mientras se reclama el retorno de piezas a su país de origen como una forma de restitución de la dignidad y la identidad cultural de dichos pueblos, en Oriente el expolio y la destrucción masiva de sitios y monumentos históricos por parte del Estado Islámico como medio para la construcción de una identidad cultural que no tenga nada que ver con su pasado, es una constante. En respuesta a este hecho de destrucción patrimonial, es muy interesante observar los términos de la Resolución del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (Resolución 2199, 2015), en la que se condena el expolio, destrucción y venta ilegal de arte en esta zona por motivos de relevancia cultural del “Patrimonio” así como el compromiso de los Estados Miembros a adoptar medidas que posibiliten el retorno de los mismos en el futuro. Así, se expresa el texto:

Patrimonio cultural

15. Condena la destrucción del patrimonio cultural en el Iraq y la República Árabe Siria, en particular por el EIIL y el FAN, con independencia de que tal destrucción sea accidental o deliberada, en particular la destrucción selectiva de sitios y objetos religiosos;

16. Observa con preocupación que el EIIL, el FAN, y otras personas, agrupaciones, empresas y entidades asociadas con Al - Qaida están generando ingresos al participar directa o indirectamente en el saqueo y contrabando de artículos del patrimonio cultural de los sitios arqueológicos, museos, bibliotecas, archivos, y otros sitios en el Iraq y la República Árabe Siria, que se están utilizando para apoyar sus actividades de reclutamiento y fortalecer su capacidad operacional para organizar y perpetrar atentados terroristas;

17. Reafirma la decisión formulada en el párrafo 7 de la resolución 1483 (2003) y decide que todos los Estados Miembros adopten las medidas que correspondan para impedir el comercio de bienes culturales y otros artículos iraquíes o sirios de valor científico especial o importancia arqueológica, histórica, cultural y religiosa que fueron sustraídos ilícitamente del Iraq desde el 6 de agosto de 1990, y de la República Árabe Siria desde el 15 de marzo de 2011, incluso prohibiendo el comercio transfronterizo de esos artículos, para posibilitar su retorno seguro en el futuro a los pueblos iraquí y sirio y exhorta a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, la INTERPOL, y otras organizaciones internacionales, según proceda, a que presten asistencia en la aplicación del presente párrafo;
(Resolución 2199, 2015, p. 6)

Así, mientras la cuestión sobre la propiedad se sigue debatiendo en el ámbito del patrimonio cultural, lo cierto es que prima la idea de “custodia” de todo aquello que tiene valor para la humanidad como “manifestación de lo común” y dentro de la cual entran los museos como entidades que custodian esta cultura común y la ponen al servicio de la sociedad (García, M. A., 2017).

Y en el centro de esta cuestión sobre la propiedad y la devolución de bienes expoliados, se encuentra nuestro objeto de estudio: el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, cuyo núcleo central de colección, proviene de una desamortización.

Este museo, es justificado y definido por la legislación vigente como una de las entidades de “carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (Ley 16/1985, de 25 de junio, art. 1).

Pero teniendo como trasfondo el dilema internacional, ¿cuál es la esencia de los museos?, ¿podemos seguir definiéndolos según parámetros de 1985 o debemos cuestionar su identidad?, ¿qué “pinta” una obra de arte en un museo y qué debería transmitir? En este punto, se levanta la pluma al más puro estilo de Ortega y Gasset, para dejar que las cuestiones se vayan resolviendo poco a poco a lo largo del capítulo.

No obstante, planteemos una cuestión más. Una paradoja que se ha presentado en estos días: ¿Por qué desamortizamos y mutilamos contextualmente nuestro patrimonio cultural y lo metemos en museos asépticos, mientras que sus antiguos contenedores inmuebles se llenan con instalaciones artísticas contemporáneas?

Por citar un ejemplo realmente significativo: el de la Capilla de san Bernardo de Oropesa (Toledo). Construida al lado del Colegio de los Jesuitas, el inmueble se sometió a restauración entre 2003 y 2005, y desde 2009, se emplea como edificio polivalente albergando eventos culturales y sociales (en 2014 se abrió su alquiler para banquetes de boda).

El evento cultural que nos atañe, es una instalación que efectuó Fany Kano (1973 -) “*Instalación artística*.”

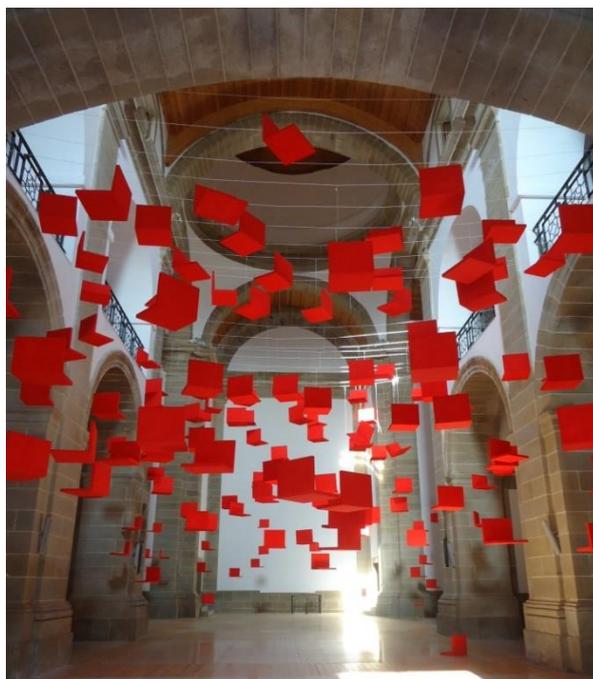


Figura 30. Instalación de Fany Kano (2014) en la Capilla de san Bernardo de Oropesa. Fuente: E. Almarcha.

Percepciones espaciales. Un panorama conceptual captado desde la inaccesibilidad” del 12 de septiembre al 6 de octubre de 2014, en la cual se llenó el espacio de piezas en color rojo compuestas por dos tablas colocadas en ángulo recto, colgadas por un entramado cordal semitransparente. Dicha instalación se completaba con la actuación de la bailaora flamenca Rosa de las Heras.

En cualquier caso, lo que parece que empieza a quedar claro, es que la cuestión sobre la existencia de los museos, no está ligada al mero concepto artístico, sino que va mucho más allá, enlaza con el de Patrimonio Cultural. Pero antes de desgranar esta idea, debemos plantearnos una serie de cuestiones preliminares que delimiten conceptualmente nuestro campo de actuación.

Capítulo 1. Los agentes del Mundo del Arte según la Teoría Institucional de George Dickie. Una propuesta de interpretación

Para poder plantear la pregunta acerca del ser del arte, es necesaria primero una reflexión acerca de aquello que consideramos suficiente para que exista el arte.

Múltiples respuestas se han dado desde las distintas visiones conceptuales sobre el arte. Como nuestro propósito no es el de hacer un manual sobre filosofía del arte, pues existen muy buenos ejemplares de tal trabajo, tomaremos como referencia la Teoría Institucional del mundo del arte propuesta por George Dickie.

Dickie a su vez, toma como punto de referencia el artículo de Danto “*The Artworld*”⁴¹ (Danto, 1964). Sobre él, comenzaremos a reflexionar en el presente apartado.

En dicho artículo, Danto afirma que lo que hace que una obra de arte sea tal es “el es de identificación artística (*the is of artistic identification*)” (Danto, 1964, p.575). Este “es de identificación artística” no es “el *es* de identidad o de predicación; ni tampoco el *es* de existencia, de identificación, o un *es* especial concebido para servir a un fin filosófico” (p.576). ¿Qué es entonces lo que da el ser a la obra de arte?

En este punto, Danto plantea el problema de los indiscernibles, en el que se pregunta por qué una Caja de Brillo (*Brillo box*) de Andy Warhol es arte y las cajas del mismo producto comercializadas, no. Ni la mimesis de la realidad (*Imitation Theory*), ni la calidad técnica, ni la intención del artista parecen suficientes para el análisis dantiano.

Lo que finalmente marca la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte consistente en una Caja de Brillo es una cierta teoría de arte. Es la teoría de arte la que la eleva al mundo del arte, y la saca de quedar reducida al mero objeto real que es (en otro sentido del es que el de la identificación artística) (Danto, 1964, p.581).

Según Danto esta clave de la “atmósfera de teoría artística” es indispensable para discernir el arte del no arte. A su vez ésta, para ser percibida por el sujeto que se

⁴¹ Para nuestra investigación, utilizaremos el original de Danto en inglés. Sin embargo, se introducirá la traducción propia al español en el cuerpo del trabajo para su mejor comprensión.

acerca a ella, precisa de que este sujeto haya sido forjado en el dominio de buena parte de la teoría artística y una parte considerable de la historia de la pintura reciente de Nueva York: “Por supuesto, sin la teoría, es poco probable que uno lo vea como arte, y para verlo como parte del mundo del arte, uno debe haber dominado una gran parte de la teoría artística, así como una parte considerable de la historia reciente de la pintura de Nueva York” (Danto, 1964, p. 581).

Sobre el contenido exacto de esa atmósfera de teoría, Danto no desarrolla un corpus teórico claro en ese artículo. Según Dickie, en “*Artworks and real things*” Danto se interesa por descubrir lo que hace de algo una obra de arte y concluye en que la condición suficiente del arte es la que sigue:

1) si algo es a) una declaración y b) una declaración suficientemente penetrante, entonces eso es una condición suficiente para que esa cosa sea una obra de arte (...) 2) para que algo sea una obra de arte es necesario que esa cosa esté de algún modo alejada de la realidad (...) 3) para que algo sea una obra de arte, es necesario que esa cosa esté de algún modo alejada de la realidad siendo una declaración (Dickie, 2005, pp. 36-37).

En “*The Transfiguration of the Commonplace*” (Danto, 1974), Danto afirma que las obras de arte son “acerca de algo”, siguiendo la línea de la anterior obra citada. Sin embargo, da un paso adelante definiendo la condición necesaria al arte y por tanto aquélla que sería decisiva para definir su esencia: el arte es una especie de lenguaje. A lo largo del artículo y a través de diversos ejemplos, afirma la conclusión extraída por Dickie: “El ser lingüístico es una condición necesaria al arte” (Dickie, 2005, p. 39).

La Teoría Institucional del Arte de Dickie (a su vez rechazada por Danto posteriormente) dada la rápida evolución artística actual, podría compaginarse con la de Danto de manera que la simbiosis entre ambas produjera la base para una teoría artística eficaz.

A este respecto, es muy iluminador el ejemplo que Danto plantea en *The Artworld* y que creo merece la pena sacar a colación para comprobar cómo ha cambiado la sociedad en los últimos cincuenta años, tal y como analiza Ives Michaud (2007) en la actualidad haría falta una reflexión más allá de la mera “atmósfera de teoría”:

Supongamos que un hombre colecciona objetos (ready-mades), incluyendo una caja de Brillo; valoramos la exhibición por su variedad, ingenuidad, lo que se quiera. Después él expone solo cartones de Brillo, y entonces la criticamos como aburrida, repetitiva, autoplagiaria, --(o más profundamente), afirmamos que él está obsesionado por la regularidad y la repetición como en Marienbad. O él los apila muy alto, dejando un camino estrecho; nosotros andamos por nuestro camino a través de las tersas pilas opacas y pensamos que ésta es una experiencia perturbadora, y la consideramos entonces como el encierro de los productos de consumo, tomándonos como

prisioneros: o decimos que él es un moderno constructor de pirámides. Ciertamente, nosotros no decimos estas cosas acerca del mozo de almacén. Pero una bodega de almacenaje tampoco es una galería de arte (...) (Danto, 1964, p.581).

Hoy sin embargo, esa atmósfera de teoría ha cambiado. Existen bodegas-museo que se visitan en el mismo régimen que los museos de bellas artes. Alguien podría objetar que el estatuto objetual de ambos entes es diverso (obra de arte/vino); sin embargo, el paraguas del denominado “patrimonio cultural” y la dimensión social de los museos, tenderán a desarrollar una praxis que iguale en términos estéticos ambas experiencias. Acontece también hoy (y cada día más) la apertura de los almacenes de los museos⁴² que se hacen visitables a una élite privilegiada que experimenta estéticamente con mayor intensidad que en el mismo museo por tener la visita un carácter de desvelo de un misterio.

El estatuto de arte gaseoso o la generalización de una atmósfera estética en la sociedad, hace que esta teoría del arte postulada por Danto deba ser matizada para justificar la diferencia entre una obra de arte y de no arte; entre las cajas de brillo apiladas por Warhol y su consiguiente experiencia estético-artística y las cajas apiladas por el mozo de almacén. Las redes sociales se encargan de que la experiencia estética de lo cotidiano se convierta en una experiencia tan intensa como pudo ser la que sintió Warhol cuando hizo de la Caja de Brillo una obra de arte. La red se carga de fotografías de alta calidad de personas trabajando, rodeadas de objetos propios de su oficio estéticamente colocados. A estas imágenes les acompaña una frase sugerente a modo de título además de una serie de comentarios del público que contempla dicha imagen. Lo que un título, imagen y comentarios, es la experiencia de la estética de lo cotidiano. Es interesante la reflexión que podría surgir de la consideración sobre el estatuto artístico de estos objetos, dado que no parecen considerarse obras de arte como tal pero son objetos estéticos de consumo, que es exactamente el tratamiento que se está forjando en el proceso de estetización de la sociedad, a las obras de arte. Esta cuestión se abordará más adelante, cuando entremos a considerar esa atmósfera de teoría que produce en torno al arte este tipo de sociedad.

Como partíamos del ejemplo propuesto por Danto, proponemos una comparativa que ilustre precisamente la posible necesidad de tematización teórica en el fenómeno por

⁴² Por citar una referencia: El Museo Provincial de Ávila posee en la antigua Iglesia de Santo Tomás, su almacén visitable. En él, se ubican en los laterales, organizados en baldas metálicas, una gran cantidad de piezas arqueológicas. En el centro de la nave principal, se encuentra un gran mosaico romano junto con algunos maniqués con indumentarias tradicionales.

él presentado. Tomamos de la red social *Instagram*, una publicación de una marca de cosméticos en la que se presenta sencillamente la imagen de unas cajas de almacén que esperan ser colocadas o bien repartidas. A través de los comentarios se percibe una impresión parecida a la que pudo sentir Warhol. En dichos comentarios nos encontramos con calificativos como: emoción, intensidad, dejar huella, agradecimiento, innovación, revolución, trabajo y esfuerzo; todos ellos forman parte de la descripción de quien publica la fotografía. Sensaciones, olores, placer, utilidad... califican los comentarios de quienes comparten la experiencia vivida con los artículos contenidos en los paquetes recibidos de esa empresa (que sean o no exactamente los de la imagen, poco parece importar, lo que importa es que los paquetes de la fotografía presentan y representan paquetes que evocan los recibidos en casa por los comentaristas). Es interesante constatar cómo las respuestas ante una imagen de unos paquetes en un almacén, suscitan un diálogo lleno de sensaciones, emociones, placeres intensos; precisamente de objetos que no se ven sino que permanecen ocultos en el embalaje que podría o no contenerlos.

Antes de proseguir, una matización: pareciera que la comparativa nos ha llevado en la dirección opuesta a la que postula Danto, quien se manifiesta contra la respuesta estética como definitoria de lo que es una obra de arte; sin embargo el posterior análisis que desarrollaremos sobre el contexto del mundo del arte (una sociedad estética), nos podría llevar descubrir que sí hay una “atmósfera de teoría” en la línea dantiana pero que ésta ha variado considerablemente.

Volviendo al fenómeno apuntado podríamos preguntarnos: ¿no será esta imagen una mezcla entre arte pop y arte conceptual? ¿No podríamos tomar una caja o bien uno de los objetos que contiene esa caja y elevarlos al rango de arte? Dicho sea de paso, la mayoría de las imágenes de la cuenta de *Instagram* de esta empresa sería digna de compararse con las que tomamos con cualquier obra de arte contenida en un museo. Son objetos indistinguibles que nadie ha convertido en obra de arte... ¿O quizá sean arte por aclamación popular?

Tabla 42. Comparativa de almacenes: Brillo Box y Freshlycosmetics.

	
<p>Andy Warhol entre las Cajas de Brillo (Enfilme, 2016)</p>	<p>Almacén de Freshlycosmetics (Freshlycosmetics, 2018)</p> <p>La imagen tuvo 989 “me gusta” y 41 comentarios en un mes. Publicada el 26 de mayo de 2018, revisada el 29 de junio del mismo año.</p>

No suele ser buen método afirmar algo sin contrastar la opinión con un experto en el tema. Para ello, hemos propuesto a una persona nativa digital, de nombre Marta, voluntaria en el montaje y preparación del campamento en el que participará en un par de días; realizar la experiencia estética de adentrarse en la despensa del albergue de dicho campamento y contemplar las cajas de galletas como objetos artísticos.

Esta despensa (a rebosar) ha sido colocada por el equipo de voluntarios del que Marta forma parte, el cual ha respondido con mucha ilusión y relativa rapidez a la propuesta de colaboración en el presente proyecto de investigación. Tanto ella como la fotógrafa, han referido la experiencia con los siguientes calificativos: “mola, me encanta, es súper interesante, qué pasada”. Y cuando se les pregunta el porqué, ambas aluden a la acción artística en sí, que permite ver con nuevos ojos la despensa y



Figura 31. “La experiencia estética de lo cotidiano de Marta”. Fotografía tomada el 29-06-2018. Fuente: P. Vinent.

al hecho de que les recuerda experiencias agradables de campamentos anteriores y les aviva el deseo de la vivencia del que está por llegar. Una reflexión unida al arte como lugar de reflexión y memoria que desarrollaremos más adelante.

No es nuestra intención emplear este ejemplo como base argumentativa en nuestro discurso. Únicamente se introduce como experiencia reflexiva sobre el tema. Aunque pueda parecer una experiencia poco formal en un trabajo de investigación de este tipo, se plantea como un posible punto de inicio para una nueva investigación que podría llevar por título “la experiencia estética de lo cotidiano, Warhol en el siglo XXI”.

Aunque esta atmósfera de teoría dantiana esté cambiando, es aplicable la reflexión final del artículo *The Artworld* en que retoma la tesis inicial de Hamlet en que se considera el arte como un espejo: “Las cajas de Brillo pueden revelarnos a nosotros mismos tan bien como cualquier cosa: como espejo sostenido en la naturaleza, podrían servir para captar la conciencia de nuestros reyes” (Danto, 1964, p.584). Danto con esta sentencia final marca de manera hipotética la reflexión acerca de este ser artístico y su relación con el hombre, ser artístico cuyo mensaje está en el centro de nuestra investigación. Pero de este tema, hablaremos más adelante.

Lo que ahora nos interesa es realizar una especie de simbiosis entre la teoría de Danto y la teoría de Dickie⁴³, quien trata de explicitar las condiciones necesarias y suficientes al arte.

Dickie parte de la base de que la artefactualidad es una condición necesaria al arte (Dickie, 2005, p. 71) y de que para que exista arte es necesario un contexto, el mundo del arte; y una intención: querer hacer arte.

Sobre el “arte artefactual”, Dickie (2005) entiende “artefactos cuyos creadores pretenden o pretendieron que fueran arte” (p. 55). Es por tanto un producto de cierto tipo de actividad humana (p. 57) en el que la intención del artista es sumamente importante. Pero este arte no es posible sin un “Dominio cultural específico históricamente desarrollado” (p. 89). Dickie entiende el arte como una práctica humana eminentemente cultural: “una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa

⁴³ La Teoría Institucional del Arte de Dickie ha sido también reformulada y en ello ha tenido Danto parte. En el presente trabajo de investigación, se tratará de mostrar la teoría tal como la presenta en “El círculo del arte”. Más adelante, se aportarán algunas notas y objeciones con el fin de adaptarla a la época actual.

dentro de una práctica cultural”, que la relaciona con toda la producción precedente a través de la relación de semejanza, “otro tipo de actividad humana” (p. 57).

El Marco del mundo del arte como elemento necesario para que exista arte, precisamente por estar constituido por relaciones entre diversos elementos, puede desarrollarse en cualquier cultura, pero necesariamente debe generarse dentro de una cultura. Luego podemos decir que el arte necesariamente se incluye en el amplio concepto de patrimonio cultural.

Si bien Dickie entiende el arte como práctica cultural, en su obra *El círculo del arte* parece negar rotundamente la relación inversa al comentar la teoría de Beardsley: que toda cultura posea práctica artística. Así lo muestra al formular la pregunta-respuesta: “¿tiene arte toda sociedad con cultura?” (...) “no está claro para mí que una cultura humana deba tener arte” (Dickie, 2005, p. 122) Sin embargo, si nos remontamos en las reflexiones del mismo texto, nos encontramos con una posible explicación que matizaría la rotundidad de esta negativa y la suavizaría.

Cuando Dickie (2005) afirma que “una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural” (p.77,) lo hace teniendo en mente la terminología de Beardsley referida a la cultura como “tipo-institución” y la de Wieand referida al arte como “institución-acción”.

Beardsley, según Dickie (2005, pp. 76-77) distingue entre “tipo-institución” que se refiere a “una práctica” entendida como el clásico concepto de “ars”; y “ejemplares-institución” entendido como “organizaciones” “que llevan a cabo las actividades que vienen especificadas por los tipos-institución” (p.76). Así pues, el arte sería una práctica específica dentro de la práctica cultural.

Wieand, según Dickie (2005) distingue entre “instituciones acción” que son “tipos de actos (...) gobernados por reglas que entienden quienes participan en la actividad” (p. 77) y las “instituciones persona” que “pueden participar en instituciones-acción”, tal sería el caso de la Iglesia y los museos que se relacionan distintamente con el arte (p. 78). Para Wieand, sin embargo, el arte es una institución acción, para la que no es necesaria ninguna institución persona.

No obstante esta distinción, y la posibilidad de que no toda cultura posea arte, el contexto, el marco cultural es imprescindible para que el arte pueda nacer. “El arte no

puede existir en el vacío acontextual que la concepción de Beardsley exige; debe existir en una matriz cultural, como el producto de alguien que desempeña un rol cultural” (Dickie, 2005, p. 82). Y frente a quienes defienden la idea de que el arte como tal surgiera en una época determinada y que finalizada dicha época, no podríamos hablar de arte, afirma: “el arte primitivo empezó a existir, aunque quienes tenían el arte no podían contar con una palabra para ello” (Dickie, 2005, p. 83). No quisiera detenerme en exceso en esta última afirmación. Pero sí es oportuno apuntar el vacío que Dickie deja en este momento. Si consideramos que el arte es intencional, que surge como práctica cultural dentro de un dominio cultural específico históricamente desarrollado, y afirmamos que el arte primitivo empezó a existir sin contar una palabra para ello, entonces debemos preguntarnos sobre el tipo de intención que alienta el *es de la identificación artística* dantiano que Dickie trata de completar. Una intención que alumbra el nacimiento del arte aun cuando no puede ser nombrado y cuando no podemos encuadrarlo en ese concepto de arte que algunos dicen ha llegado a su final. Dickie no responde a esta carencia, por ello retomaremos este aspecto más adelante en uno de los matices de reformulación de la Teoría Institucional.

Nos interesa ahora regresar a la importancia del marco artístico, ya que éste es el núcleo central de la Teoría Institucional del arte de Dickie.

Para justificar la relevancia del marco, Dickie se basa en tres pilares:

1. Apela al problema de los indistinguibles: “no son las meras características visibles de un objeto lo que hacen de él una obra de arte, dado que la obra de arte es visualmente indistinguible de un objeto que no es una obra de arte. Este hecho muestra que el objeto que es una obra de arte debe estar inserto en algún tipo de marco que es responsable de que sea una obra de arte” (Dickie, 2005, p. 92).
2. Afirma y justifica cómo “todas las teorías tradicionales del arte han estado comprometidas con un marco de algún tipo, pero no han hecho de él el centro de su teorización” (Dickie, 2005, p.93).
3. Tras la praxis artística del siglo XX, el tema de la obra de arte no puede ser ya el centro de la teorización (Dickie, 2005, p. 95).

Estos tres pilares, sustentarán la teoría del marco del arte. En ella, los varios elementos interactúan relacionamente de manera recíproca y flexional sin excluir “la

posibilidad de que lo que hace de uno de los objetos indistinguibles una obra de arte sea la posesión de una propiedad no natural (no relacional)” (Dickie, 2005, p.92). Sobre esta posible propiedad no natural-no relacional, nada dice Dickie; sin embargo, podría enlazar con la hipótesis dantiana enunciada al final de *The Artworld*. Retomaremos este tema más adelante.

La teoría del Mundo del Arte, establece en una especie de circularidad, una serie de conceptos clave que forman parte del conjunto de miembros de dicho mundo que se relacionan entre sí de manera flexional: el artista, la obra de arte, el mundo del arte y el sistema del mundo del arte. “La expresión ‘concepto flexional’ designa un concepto que es miembro de un conjunto de conceptos que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente” (Dickie, 2005, p.120). El mundo del arte, que proporcionaría ese elemento “suficiente” para que exista arte, se concibe como “un todo único integrado: un sistema del mundo del arte” (Dickie, 2005, p.119). Se ha criticado abiertamente la circularidad y el carácter cerrado de esta teoría. En el presente trabajo no se va a entrar a rebatir dichas objeciones, el mismo Dickie lo hace en su obra. Pensamos, además, que más que circularidad, predomina el carácter flexional y las interrelaciones de unos conceptos con otros. Conceptos, por otra parte, tremendamente abiertos y ricos de significado. Pasemos pues a identificar cada uno de los actores del mundo del arte.

Dentro del marco del arte, Dickie señala un marco mínimo o grupo de presentación (Dickie, 2005, p. 102) de la obra de arte constituido por el artista y el público. ¿Qué entiende Dickie (2005) por artista/público y cuál es su papel en el mundo del arte?

- “Un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte” (p.114). En esta definición, Dickie fija los presupuestos mínimos para que nazca una obra de arte: es un artefacto, es decir, un fruto de la actividad humana que es esencialmente racional (con entendimiento) e intencional (se busca elaborar la obra de arte). Para que alguien pueda asumir la condición de artista, Dickie establece dos requisitos: que tenga conocimiento de la tradición artística y que la haya experimentado y que haya sido instruido en las técnicas artísticas (pp. 69-71 y 96). Quizás en este punto, el lector se pregunte, ¿y

qué es una obra de arte? Dickie observa: “Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (p.115). En esta definición, entra en juego el segundo elemento esencial del marco mínimo: el público.

- “Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado”. (p.116) Esta definición de Dickie es quizás la más genérica, pues valdría para el público de cualquier otro ámbito. Sin embargo, se subrayan dos elementos clave: el conjunto está formado por personas que deben comprender, es decir, desarrollar una actividad intelectual ante el objeto que se les presenta; el segundo elemento se refiere precisamente al carácter esencial de la presentación, de la transmisión de un mensaje. Para que el proceso se desarrolle, deben estar “hasta cierto punto preparados”, ¿es quizás una visión elitista? Dickie da solo unas notas generales: “Ser miembro de un público requiere conocimiento y comprensión semejantes en muchos aspectos a los que se requiere de un artista” (...) “Saben cómo desempeñar un papel” (...) Poseen “las capacidades y sensibilidades implicadas en ser miembro del público” que pueden ser ordinarias o especiales (p.97). El público debe además tener “conciencia de que lo que se presenta es arte” (p. 103).

Además del marco mínimo, Dickie establece otros tres elementos fundamentales en el mundo del arte: la obra de arte misma, las reglas y el presentador.

- “La obra de arte misma”, antes definida, se encontraría en el centro mismo del marco del arte (Dickie, 2005, p. 114).
- El presentador, es un rol fundamental que está entre el artista y el público: “si los artistas crean y los públicos perciben y comprenden, hay una función que está entre ellos y los reúne” es el “presentador” (Dickie, 2005, p. 103). Esta figura es una especie de intermediario cuya función sería la de la mediación en la transmisión del mensaje de las obras de arte, su misión sería por tanto la de ayudar al artista a “poner en escena su obra” (p.106) y al público a ubicarla, comprenderla, interpretarla y evaluarla (Dickie, 2005, p. 106). El presentador sería la figura clave que generaría

una relación que Dickie (2005) considera primaria “la comprensión compartida por todos los que están implicados” (p.105).

- “Formular una condición necesaria para una actividad es un modo de formular una regla para dedicarse a esa actividad” (Dickie, 2005, p.98). La necesidad de la regla en el marco de presentación del arte no es reductivo a una regla concreta sino simplemente se refiere al hecho de la necesidad de una regla para el desarrollo de la actividad artística. Estas reglas, Dickie (2005) las resume en tres, dos explícitas y una implícita y reiterada en varias ocasiones:
 - La artefactualidad: “Si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando un artefacto” (p.99).
 - La semejanza: “Si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando una cosa del tipo de las que se presentan a un público del mundo del arte” (p. 89).
 - La tradición: “Las reglas operan dentro de un dominio cultural específico, históricamente desarrollado” (p. 89).

Pareciera que el sistema del Mundo del Arte sí podría responder a las condiciones suficientes para el nacimiento de las obras de arte. Es más, en un mundo globalizado en el que se revaloriza el patrimonio cultural como signo y símbolo de las identidades tradicionales, los elementos esenciales del mundo del arte: la interrelación entre artista, obra de arte, presentador y reglas, encajarían de manera superficial en la moderna visión sobre arte como parte integrante del patrimonio cultural.

Sin embargo, si ahondamos en los conceptos que califican cada uno de los elementos, observaremos que es necesaria alguna matización. Antes de continuar, hagamos un breve repaso a través de una infografía, con el fin de resaltar las cuestiones a resolver.



Figura 32. Infografía "El mundo del arte de G. Dickie". Elaboración propia⁴⁴.

Nos encontramos, pues, con un mundo del arte que posee diversos sistemas. Todos y cada uno de ellos cuentan con el requisito indispensable de ser fruto de una actividad cultural (simbolizado por el fondo en color negro que acoge el marco de la obra de arte).

En cada sistema interrelacionan diversos elementos entre sí de naturaleza flexional. Analizar estos elementos es girar la obra de arte y examinar los elementos suficientes para que exista como tal (de ahí el empleo del "Cuadro girado" de Gyjsbrechts (1670-75) que además se suele nombrar como una de las primeras obras en que el artista reflexiona de manera muy rotunda sobre el ser del arte).

Las relaciones flexionales vienen simbolizadas por la disposición textual concéntrica y las imágenes simbólicas ubicadas en diagonal separando-uniendo los distintos lados del marco. Un pincel simbolizando la actividad artística que no es únicamente fruto del artista sino de las reglas que marcan la manera de hacer. Una cabeza iluminada simboliza la inteligibilidad que debe guiar los pasos tanto del artista como del presentador que debe hacer de puente con el público. Un torso humano

⁴⁴ Para examinar la imagen en tamaño original (A4) se adjunta en los anexos.

esquemático, que simboliza la intensidad de las relaciones humanas que unen presentador y público. Y una regla que simboliza las pautas o reglas a seguir en la actividad artística y que el público reconoce y aprueba como tales.

De cada uno de los elementos, se han señalado los rasgos suficientes que utiliza Dickie para definirlos, y es aquí donde comienzan a surgir los problemas.

Cuando Dickie habla en 1997 de las reglas esenciales del arte: artefactualidad y semejanza (ser del tipo de las presentadas en el mundo del arte) no se imaginaba que el umbral del milenio traería una revolución gaseosa que llevaría a pensar el arte como lugar de reflexión, de memoria y de construcción de identidades colectivas. Hoy en día la práctica artística integra además de objetos, ideas y acciones. De esta manera, el término semejanza, debería ser repensado o bien sustituido. La inclusión en la categoría de arte de los happenings, el body-art, el bio-art, y similares, cuestionan el fundamento de que la semejanza, sea regla esencial para que exista arte. No obstante, nos gustaría traer a colación la afirmación de Dickie que podría apartar la reflexión sobre el tema: “Naturalmente (...) un filósofo, al construir una filosofía del arte, debería tener en cuenta las prácticas efectivas de los artistas (...) Pero no se sigue de esto que un filósofo deba tomar en serio todo lo que hacen los moradores del mundo del arte” (Dickie, 2005, p.89). ¿Deberíamos entonces admitir que la semejanza sería la clave para distinguir de una vez el arte del no arte y desechar una gran cantidad de producciones relativamente contemporáneas?

Así pues, del ámbito de las reglas es necesario explicar la relación de semejanza con mayor precisión que la de la artefactualidad por ser menos clara su comprensión. ¿Qué significa “ser del tipo de las presentadas en el mundo del arte”? Si este enunciado lo tomamos de manera materialista, no podríamos dar razón de la praxis artística actual. Sin embargo, y en virtud de lo que desarrollaremos al hablar sobre el proceso de comunicación de la obra de arte, quizás deberíamos considerar que el matiz necesario sería definir “ser del tipo” como la pertenencia al ámbito de lo que constituye la esencia del subtipo artístico correspondiente. Y siendo el arte una actividad humana, las tres facultades del ser humano han de estar involucradas en mayor o menor medida: inteligencia, voluntad y afectividad. Todo subtipo del mundo del arte deberá estar enfocado hacia la plena realización de la naturaleza humana. Este sería el motivo por el cual un arte podrá ser feo, reivindicativo, de denuncia... pero nunca el fin del arte

debería ser denigrar al ser humano. La compleja reflexión que suscita esta breve explicación de la posible solución a “la relación de semejanza” será desarrollada en dos partes más adelante: al hablar de la génesis de los museos y regulación legal de la tutela de la cultura, el patrimonio y el arte; y al retomar el tema de la reconceptualización del arte.

Sobre el ámbito del artista, está claro que todo aquel que hace arte tiene una experiencia y un conocimiento previo mínimo del arte y de que lo que hace lo es; aunque como dice Dickie, no tenga una palabra para definirlo. Y la instrucción en las técnicas, se considera necesaria para cualquier tipo de actividad humana, por lo que omitimos comenzar una reflexión sobre ello. No obstante, en este punto quizás se advierta una controversia: ¿y el arte casual?

El llamado “arte casual” fue acuñado por el manifiesto de 1984 de la mano de Francisco Ferrer Lerín. En él se define como:

- 1) El que se da en objetos o grupo de ellos, materiales sin vocación artística, que por su ubicación, colocación o combinación producen en el observador un placer visual sin haberlo pretendido el responsable de la situación.
- 2) Todo lo que es capaz de crear una “emoción estética” partiendo de elementos no “naturales” pero no “pensados”, en su construcción y/o en su colocación, con “mentalidad artística” (Ferrer Lerín, 2017).

Sin embargo, el arte, por ser una actividad humana dentro de un marco cultural específico, requiere de un núcleo de inteligibilidad y una intención que permita la subsistencia del mundo del arte. El arte casual no posee ni intención de hacer arte, ni un núcleo de inteligibilidad artística. Se fundamenta únicamente en las propiedades estéticas de una escena y el placer que provoca en el espectador aun cuando su artífice no buscó en modo alguno crear una obra de arte. Para dar respuesta a la pregunta formulada, me remito de nuevo a Dickie cuando en el *Círculo del arte* habla del objeto estético y analiza la cuestión de la relevancia estética.

El arte casual cae en un reduccionismo al basar la artísticidad de algo únicamente en el placer estético que perceptivamente se obtiene del objeto. Sin embargo, Dickie admite dos sentidos de lo estético que, si bien no afirma que sean necesarios, se deduce que así son en las obras de arte dado el sistema y las interrelaciones entre los elementos de su mundo del arte. Estos dos sentidos son, a saber: la “cualidad estética” que “se refiere a un cierto tipo de cualidad perceptiva (...) y

el “objeto estético” que “es lo que podría llamarse una expresión de grupo, en la medida en que se refiere a las propiedades de una obra de arte que pueden ser propiamente apreciadas y/o criticadas, y, (...) pueden incluir diversas cualidades estéticas, cualidades no estéticas, cualidades personales, cualidades expresivas, características representacionales, características morales, y así sucesivamente” (Dickie, 2005, p. 148).

La existencia, por tanto, de cualidades no estéticas en las obras de arte, hace del arte una actividad difícilmente reducible a la mera percepción estética. Dickie afirma:

Dudo que una teoría de tipos de propiedades pueda dar cuenta de qué propiedades de una obra de arte son estéticamente relevantes y cuáles no (...) Las obras de arte tienen propiedades perceptibles que son relevantes y propiedades perceptibles que no lo son; tienen propiedades que pueden ser apreciadas y que son relevantes y propiedades que pueden ser apreciadas y no son relevantes. Uno puede “percibir estéticamente” tanto las propiedades relevantes como las no relevantes de las obras de arte (Dickie, 2005, p. 149).

Por tanto, una escena que se presenta ante nuestros ojos y que nos proporciona únicamente una experiencia estética, no tiene porqué ser artística. Podrá ser sublime, perturbadora, placentera, sensual, agradable o desagradable, fea o pintoresca... Pero solo eso. Las cualidades estéticas perceptibles de una obra de arte no son el todo, así como no podemos basar en ellas el criterio del “ser de identificación artística.” La respuesta, por tanto a si el “arte casual” podría seguir llamándose arte, tal y como está formulado, es no. Sin embargo, una sencilla reformulación en su manifiesto, podría producir su inclusión de pleno derecho en el mundo del arte. Pero este no es el tema de nuestra reflexión.

En lo que toca al rol del público, Dickie hablaba de dos condiciones necesarias: la conciencia de que lo que se presenta es arte y la capacidad y sensibilidad para apreciarlo como tal (y en ellas se engloba la experiencia y conocimiento previo de obras de arte y la instrucción en las técnicas artísticas). Aunque ambas son bastante razonables, han quedado desfasadas al entrar en la era del post-post en la que la estética gaseosa lo invade todo. El público de los museos (y citamos esta entidad porque en ella reconoce Michaud (2007) que se encuentra el “Arte”) accede de manera masificada, por moda, turismo o en busca de una experiencia de absoluto⁴⁵. Los dos indispensables de Dickie difícilmente se pueden dar conscientemente cuando la aproximación a las obras persigue fines tan distantes. Quizás aquí sea necesaria una reformulación, dado que en la actualidad el arte se ve realmente en términos culturales: el hombre se mira en el arte

⁴⁵ Desarrollaremos esta afirmación más adelante. No obstante, su fundamento se encuentra en: Michaud, I. (2007), Bauman, Z. (2007) y Castro, S. (2018)

y busca en él la promoción de unos valores universales, de una trascendencia y de una experiencia empática que va más allá de lo meramente estético. Si “una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural” (Dickie, 2005, p.77) y la estetización social ha invadido cualquier tipo de ambiente, es lógico que el arte se signifique por una serie de cualidades no estéticas que hacen de la obra de arte eso: una obra de arte y no un mero objeto estético. Sin embargo, para no derivar demasiado el tema, abordaremos el papel del arte y del público más adelante.

Queda aún un rol sin mencionar: el del presentador. Dickie no llega a definirlo formalmente como hace con otros roles. Sin embargo, sí apunta su papel fundamental en la presentación de las obras de arte y en la interpretación de las mismas. Es un mediador entre el artista y el público. Parece socialmente admitido el rol del presentador tal como lo define Dickie. Sin embargo, veremos más adelante, que no siempre la praxis museal respeta estos límites y que el círculo del arte podría verse perturbado por una injerencia fuera de tono.

Explicada la teoría del mundo del arte con su posible necesidad de matización, queda aún una objeción a esta teoría artística. ¿Dónde ha quedado la obra de arte? Pareciera que Dickie la considera como un artefacto inocente y pasivo que no hace sino recibir el influjo de las relaciones que genera a su alrededor. ¿Es del todo correcto? ¿Qué papel tiene el arte en este mundo?

Sobre estas y otras cuestiones hablaremos más adelante, para ello debemos tratar del primero de los agentes de la Teoría Institucional de Dickie: la Institución del Museo.

Capítulo 2. Sobre el ser de la institución museística

1. Cuestiones preliminares. Delimitación conceptual.

El punto de partida para ahondar en cualquier materia, es su definición y la delimitación conceptual de la misma. Dada la capacidad definitoria del ICOM (*International Council of Museums*) y de la UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) como autoridades competentes en la materia, las tomaremos como referencia en nuestra labor. Así pues, según los estatutos aprobados por el ICOM en la 22ª Asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007:

El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (ICOM, 2018).

Aunque se han elaborado numerosas teorías acerca del ser de los museos, esta definición es la que se toma siempre como referencia dentro de la comunidad internacional. El recurrir a marcar desde el principio las pautas conceptuales, nos permitirá establecer unos límites entre lo que es y no es acerca de la práctica museística y las distintas teorías sobre la misma.

Relacionados con esta definición, encontramos una serie de términos que conviene aclarar antes de adentrarnos en nuestra materia:

- **Museal:** es un adjetivo que se emplea para calificar todo aquello que tenga relación con el mundo de los museos (ICOM, 2018).
- **Musealización:** “es la operación que tiende a extraer física y conceptualmente, una cosa de su medio natural o cultural de origen para darle un estatus museal, transformándola en *musealium* o *musealia*, “objeto de museo”, al hacerla entrar en el campo de lo museal (...) Un objeto de museo no es más un objeto destinado a ser utilizado o intercambiado, sino que es llevado a dar un testimonio auténtico de la realidad” (ICOM-ICOFOM, 2009, pp. 50-51).
- **Museografía:** “conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente las que conciernen al

acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición” (ICOM-ICOFOM, 2009, p. 55).

- Expografía: “El uso de la palabra museografía procura designar el arte o las técnicas de la exposición. Desde hace algunos años se ha propuesto el término expografía para referirse a las técnicas vinculadas con las exposiciones” (ICOM-ICOFOM, 2009, p. 55).
- Museología: “es el estudio del museo y no su práctica” (ICOM-ICOFOM, 2009, p. 57).

Esta definición y sus anexas, fija la labor y el fin de estas instituciones, relacionándolas directamente con el patrimonio cultural que se conserva en ellas, formando las colecciones; que se definen como:

Un conjunto de objetos materiales e inmateriales que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio. Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo (ICOM-ICOFOM, 2009, p. 26).

Las colecciones recogen, por tanto una serie de objetos patrimoniales (no solo artísticos) entre los cuales están los que poseen un valor artístico. Para comprender la praxis museal y poder contextualizar la cuestión del mensaje de la obra de arte, parece necesaria una parada sobre el concepto de patrimonio cultural y su evolución hasta la actualidad; dada la importancia que desde el ámbito internacional se le está prestando, en detrimento del concepto de arte. Un análisis de la situación, nos llevará a descubrir en qué manera podría la historia aportar la clave de los nuevos retos conceptuales.

2. Génesis de los museos y regulación legal de la tutela de la cultura, el patrimonio y el arte.

No podemos ignorar que, como dice Borrás (2012), la evolución del concepto de “*patrimonio histórico-artístico*, en el que primaban los valores de la historia y del arte, ha ido evolucionando en Europa hacia el concepto mucho más amplio de *patrimonio cultural*” (p. 58).

El concepto de *patrimonio histórico-artístico* tuvo su primera formulación con Alois Riegl (1903), en un informe a la Comisión Imperial de Monumentos de Viena titulado *El culto moderno a los monumentos*: “Es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un

monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se pueden encontrar una sustitución equivalente” (p.25).

Hacia 1954 la evolución conceptual era tal, que en la Convención de la Haya de ese año, se acuñó el concepto mucho más amplio de *patrimonio cultural* (art.1), y desde entonces, ha permanecido en constante incremento y matización por la Unesco hasta su multidisciplinariedad actual.

Nos centraremos por tanto en el presente epígrafe, en el análisis de la evolución epistemológica del concepto de patrimonio a lo largo de los grandes períodos históricos de la humanidad y su amplitud conceptual a través de las distintas clasificaciones que podemos encontrar del mismo. Esta revisión histórica nos permitirá relacionarlo con la indeterminación terminológica del arte en la contemporaneidad y su posible solución.

2.1. Historia de la percepción museal ligada al concepto de “Patrimonio”: historia de un desenlace.

Si bien el concepto de Patrimonio Cultural, tal y como lo entendemos en la actualidad, es una construcción social del siglo XX, gestada por las corrientes de pensamiento de los siglos XVIII y XIX, sus orígenes hay que buscarlos más lejos en el tiempo. Aunque podríamos remontarnos a los albores de la humanidad, iniciaremos nuestra búsqueda en el origen etimológico (Querol, 2010, p. 20).

“La noción de patrimonio designa, en el derecho romano, el conjunto de bienes recibidos por sucesión, bienes que según las leyes descienden de padres y madres a hijos, bienes de familia por oposición a los bienes gananciales” (ICOM-ICOFOM, 2009, p. 66). Cabe destacar, que englobaba cualquier género de bienes, no sólo aquéllos de naturaleza plástica o visual; con la única condición de que éstos constituyeran un legado familiar digno de ser preservado por los descendientes.

Esta antigua concepción de lo que es un bien patrimonial, conservado como parte de la cultura identitaria familiar, tiene un ligero parentesco con lo que viene considerándose actualmente como patrimonio cultural, y que parece haber ganado protagonismo en los museos frente al antiguo término de arte.

¿Qué ha sucedido a lo largo del tiempo, para que un concepto tan antiguo nos

suene nuevo? En líneas generales, el paso del tiempo ha contribuido a la ampliación de su campo epistemológico, aplicándose no sólo a cosas y personas de forma individual sino a colectivos sociales; y refiriéndose a aspectos comunes en materia histórica, artística y natural.

2.1.1. El Patrimonio en la Antigüedad clásica.

Cuando indagamos en el origen de la llamada cultura occidental, nos remontamos siempre a la Grecia Antigua. Y es que fue el primer pueblo del que podemos decir que desarrolló un carácter sanamente humanista, en el que libres de los mitos, floreció una cultura en torno al hombre, que hizo posible una reflexión puramente racional, puramente filosófica ante la realidad.

La estética artística estuvo desde muy pronto ligada a la educación moral. La condena platónica de las artes deriva de la idea de que “El arte debe tener una utilidad moral, es decir, debe estar al servicio de la idea de Bien como medio para formar el carácter en orden a la constitución de un Estado perfecto” (Platón Rep. III como se cita en Castro, 2006, p. 50). Cuando el arte no está al servicio del Bien, induce a un conocimiento erróneo de la realidad, y aunque placentero, pervierte la razón. Fundamentados en la filosofía clásica de Platón y Aristóteles, la civilización griega supo aprovechar el potencial educativo de las artes (arquitectura, escultura, pintura y mosaico) con sus ciudadanos.

De esta época es el interesante fenómeno de los “Tesoros”. Según Herodoto (1884), éstos eran una serie de objetos de valor patrimonial que habían llegado a los templos en concepto de ofrenda y se conservaban por su antigüedad, rareza o belleza. Estos tesoros, se exponían públicamente para su admiración, con lo que podríamos hablar de las primeras colecciones patrimoniales con un valor sociocultural reconocido, que gozaban de un rango particular dada su calidad material y su carácter religioso.

Al cultivo de las Bellas Artes (aunque en la época no se consideraran como tales) se unía la literatura. El rango de que gozaron algunas bibliotecas muestra la valía de los bienes en ellas contenidos. Un ejemplo es la Biblioteca de Alejandría.

La confluencia del pensamiento, de la praxis artística, de la compra-venta de obras, del coleccionismo y exposición de objetos... son hechos que hablan de un reconocimiento social del valor cultural de ciertos referentes patrimoniales; valorizados

por sus aspectos funcionales, estéticos y culturales y que generaron un aura de prestigio social alrededor de su legítimo poseedor.

Este atractivo del aura de prestigio social fue lo que llevó al pueblo romano, conquistador de Grecia, a respetar el legado cultural griego hasta tal punto que la adquisición de piezas de procedencia griega para formar y engrosar colecciones romanas fue una constante. Conocida es la existencia de la colección de Lúculo, general militar retirado, que se dedicó al coleccionismo artístico; los vestigios de su imponente colección se conservan actualmente en los *Horti Luculliani*, integrados en la Villa Borghese de Roma. Teóricos de la talla de Vitrubio aportan orientaciones sobre la disposición de la decoración y la exposición de estas obras artísticas (Vitrubio, 2008).

En esta misma época, sabemos que el comercio de originales, copias y falsificaciones se intensifica (Bolaños, 2013) y la misma capital del Imperio, se convierte en lo que hoy podríamos llamar un gran museo.

Prima el prestigio social que derivaba de la posesión y la exposición para goce estético de unas piezas valoradas en función de valores materiales y estéticos. Comienza así a gestarse el concepto de patrimonio cultural y artístico moderno.

2.1.2. Arte y patrimonio en la Edad Media.

La época medieval supuso un enriquecimiento en todos los campos del *patrimonio histórico-cultural*; si bien éste, estuvo ligado a ciertos estamentos sociales, aquellas clases con capacidad económica para promover la producción de arte, el comercio artístico y la conservación y transmisión de un legado patrimonial.

La cultura se estudia, se conserva, se copia, se genera primero en las escuelas monásticas, después en las catedralicias, más tarde, en las universidades. La fragmentación del antiguo Imperio Romano y el florecimiento de los diversos reinos europeos sobre una base de inestabilidad política, social y económica, dio lugar a concepciones diversas sobre el patrimonio cultural tanto social como regionalmente. Sin embargo, el criterio de conservación y de valorización de dicho patrimonio artístico, es común a los diversos estamentos y se basaba en su calidad estética, su singularidad, su antigüedad y su simbolismo; este último, fundamentalmente áulico y religioso.

Ligado al ámbito religioso, nos encontramos con tres fenómenos de distinta

índole. El primero, se refiere al hecho de contar con los monasterios como centros de salvaguarda, estudio y difusión del saber antiguo. La conciencia de la valía del legado del pasado se extendió no solo sobre los bienes muebles y los arquitectónicos, sino también sobre los bienes documentales y bibliográficos, el patrimonio etnológico y el inmaterial; generando así el sustrato sociocultural para la amplitud moderna del concepto de patrimonio cultural y de la valía de los objetos artísticos.

El segundo fenómeno, se refiere al mismo hecho de la generación de patrimonio cultural *ex novo*. Surgen en esta época, los dos grandes estilos europeos: el Románico y el Gótico, a los que hay que sumar la riqueza artística de los estilos precedentes del medievo. El arte sagrado adquirirá una dimensión nueva, pues según Hani (2008), “aparecía, desde ese momento, no ya, como el arte moderno, como el resultado de los sentimientos, las fantasías, el “pensamiento” aun del artista, sino como la traducción de una realidad que rebasa ampliamente los límites de la individualidad humana” (p.11). Desde esta perspectiva, prima la funcionalidad simbólico-religiosa sobre la estética, y la importancia identitaria se mide en términos trascendentales, no tanto sociales. Las iglesias, las catedrales, grandes construcciones del medievo, no son monumentos, sino santuarios, templos. La acción del artista (no considerado como tal, sino como artesano) “no puede dejarse guiar por sus propias inspiraciones; su trabajo no consiste en expresar su personalidad, sino en buscar una forma perfecta que responda a prototipos sagrados de inspiración celeste” (Hani, 2008, p. 13). El arte, no tiene tanto de intención subjetiva ni de funcionalidad estética; más bien se orienta hacia su contenido objetivo, su funcionalidad sacra.

El tercer fenómeno, se refiere a la formación de los llamados Tesoros, vinculados fundamentalmente a las Catedrales y centros de peregrinación. Provenientes de donaciones efectuadas por los altos estamentos y por peregrinos: estaban formados, en tiempos medievales, por los objetos necesarios para la celebración del culto eucarístico. La nota común era su riqueza material y su belleza estética. Y en la mayoría de las ocasiones, aparecían unidos a reliquias de santos, que los dotaban de un prestigio adicional. Tal y como dice María Bolaños (2008a):

La belleza sensible, por sí sola, apenas cuenta en el gusto medieval. El objeto que recibe cobijo en el templo cristiano se entiende, antes que nada, como figuración de otra realidad que se corresponde con él en un plano más elevado, sobrenatural y trascendente, una extraña alianza entre lo concreto y lo abstracto (...) La colección de objetos de naturaleza variada, que por sí mismos podrían inscribirse en las más diversas categorías de cosas, encontraban su razón de ser no en sus cualidades intrínsecas, ni en el valor documental o histórico de que eran portadoras,

sino en la posibilidad de ser entendidas como depósitos de sentidos simbólicos (p. 22).

Todo aquello que poseía valor material o estético, se ofrecía a Dios, se hacía por él y a él conducía al espectador que lo contemplaba.

Esta anotación, nos hace comprender que todo aquello que no pudiera ser referido a Dios (en cierto sentido, una especie de utilitarismo), no gozaba de la consideración de elemento digno de ser conservado y que muchos de los antiguos edificios, que hoy habrían tenido la protección de monumentos, fueran expoliados y empleados como cantera para las nuevas construcciones. Un hecho que se ha venido repitiendo a lo largo de toda la historia de la humanidad: construir sobre y a partir de las civilizaciones precedentes, reaprovechando aquello que pueda ser útil, tanto material como espiritualmente.

En el ámbito nobiliario, se perpetúa la conciencia clásica del aura de prestigio social que rodeaba la posesión de piezas artísticas y se comienza a valorar la adquisición de estas obras: pinturas, esculturas, obras de orfebrería, tapices, vestimentas, códices, etc. Los inmuebles, comienzan a adquirir una consideración semejante, y la nobleza (tanto feudal como eclesiástica) se lanza a la construcción de castillos, fortalezas, catedrales, monasterios, etc.

Parece ser que la primera referencia a un gabinete de antigüedades como tal se remonta a 1335. Oliviero Fozza di Forzetta⁴⁶, residente en la ciudad italiana de Treviso, situada entre el Golfo de Venecia y los Alpes, deja escrita la relación de sus compras en el reciente viaje a Venecia: manuscritos de Salustio, Séneca, Ovidio, Cicerón, Tito Livio, cincuenta medallas, piedras talladas, objetos de vidrio, bronce y estatuas de mármol.

Dicha nota, si bien breve, nos muestra los criterios de la época respecto de la valía del patrimonio artístico y su consideración social. Podemos observar cómo los criterios para su selección son: su antigüedad, su valor intrínseco, su singularidad y el su valor como documento histórico escrito. Respecto a éste último, aún se debate sobre si los coleccionistas se movían ya por un espíritu científico o bien por el de la mera curiosidad. Para el estudio que nos atañe, la disquisición no nos importa, pues muestra, tanto una vertiente como la otra, el espíritu inquieto que lleva al hombre medieval a

⁴⁶ Biografía recuperada de: [http://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-forzetta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/oliviero-forzetta_(Dizionario-Biografico)/) (Consulta el 9-02-2017)

buscar y querer poseer aquellos objetos que considera de valor.

Según Cuenca (2002), la legislación más antigua conocida que observa la conservación del patrimonio artístico, data del siglo XII:

Posiblemente, la medida legislativa más antigua destinada a la conservación de un monumento histórico sea el edicto del senado romano en 1162, en el que se decretaba que *la Columna Trajana jamás debía ser destruida ni mutilada, sino que debía quedar tal cual, en honor del pueblo romano, hasta el fin del mundo* (Bazin, 1969, como se cita en Cuenca, 2002, pp.73-74).

Dentro del territorio español, la conciencia de salvaguarda de patrimonio mobiliario e inmobiliario de la Edad Media, encuentra su reflejo en las Siete Partidas promulgadas por Alfonso X el Sabio. Por ejemplo, en la Primera Partida, Título XIII de la Ley XIV se dice: “que pena merecen los que quebrantan los monumentos y desentierran a los muertos” y en la tercera Partida, Título XXVIII de la Ley XLV sobre el “tesoro que se halla en la heredad propia o ajena”. En ellas, se puede observar la conciencia medieval de la importancia identitaria de dicho patrimonio para un pueblo.

La concienciación paulatina sobre la valía cultural de algunos objetos fue tomando cuerpo y dio lugar al coleccionismo renacentista.

2.1.3. *La Edad Moderna: potenciación y primacía de lo artístico.*

La Edad Moderna es la época en que se gesta y desarrolla el concepto de arte, tal y como lo hemos mantenido hasta principios del siglo XX. Es también la época en que los artistas reclaman su rango social como intelectuales, como artífices y creadores de ciertos objetos que de por sí enaltecen socialmente no solo al poseedor sino también al creador. El aura que envuelve a dichas obras se extiende generando afán por proteger a los artistas, comisionar su trabajo, coleccionar su obra... Reflexionemos por tanto acerca del concepto de arte, que en esta época asciende sobre el de patrimonio y se eleva a un rango que ha mantenido hasta la contemporaneidad más reciente.

Gran parte de los tratados artísticos del Renacimiento desarrollaron la idea de que el arte no es solo producción sensible, sino que también implica una fuerte actividad intelectual. Santo Tomás de Aquino (cronológicamente perteneciente a la época medieval, pero cuyas ideas fueron retomadas en épocas posteriores) nos dio una definición de arte de matriz aristotélica, interesante para comprender el pensamiento de la época: “*Ratio autem rei fiendae in mente facientis ars est; unde Philosophus dicit*

(*Etich.*; VI, c.5) *quod ars est recta ratio factibilium*” (Santo Tomás, *Contra gentiles*, lib. 1 cap.93, n.4. como se cita en Papa, R. 2012). Con ella, Tomás de Aquino subraya que la actividad artística es una capacidad exclusivamente humana que implica tanto la dimensión intelectual que exige un profundo conocimiento de la realidad, tanto aquella visible como la trascendente, como la dimensión productiva y sensible, porque el arte implica el dominio de las técnicas que permiten dar una nueva forma a la materia. El artista es, por tanto, un personaje dotado tanto en materia intelectual como en destreza técnica.

En este punto, y aunque constituya una leve digresión en la línea cronológica del tema que nos atañe, nos permitimos reflexionar sobre la importancia de las dos dimensiones para que algo sea considerado como arte, tal y como se forjó el concepto en sus albores. Este discurso sobre las dos dimensiones constitutivas de la actividad artística revela cómo el arte, en el momento en el cual es expoliado de una de las dos, crea serios problemas para ser considerado como tal. Y este es el dilema de la filosofía y la crítica del arte en la actualidad. Esta gran cuestión es la que ha llevado a algunos filósofos del arte contemporáneo⁴⁷ a defender que éste ha muerto desde el momento en que no busca racionalmente la belleza y la verdad; y a sostener que, como consecuencia, podríamos hablar hoy de una era post-artística en cuanto a que el concepto de arte desarrollado a lo largo de los siglos, no es capaz de definir la nueva praxis artística.

Hecha esta reflexión, volvamos a nuestro marco temporal, pues la Edad Moderna es rica en avances respecto a la configuración de la conciencia de patrimonio cultural y su relación con lo artístico es más clara.

A comienzos de la Edad Moderna, y en línea con el proceso de ascenso social del artista y de nacimiento del concepto de arte, nos encontramos con el hecho de que las primeras medidas de protección legal del patrimonio antiguo y la formación del primer museo mundial se gestan en el seno de la Iglesia Católica, que junto con la nobleza, serán los principales mecenas del arte hasta el siglo XVIII. Mientras que, en el ámbito civil, hasta el siglo XVII y tras una incipiente legislación que tutelaré dicho patrimonio, no se produce un despegue espectacular que dará lugar al nacimiento de

⁴⁷ Este tema se desarrollará más adelante ya que precisa de mayor profundización, no obstante nos parece oportuno indicar que los filósofos a quienes hacemos referencia son: Hegel, Danto, Belting, Shiner y Rojas, en las obras citadas en bibliografía.

los grandes museos europeos y de las primeras legislaciones sobre los bienes culturales.

La mentalidad de algunos hombres de aquella época, adelantados para su tiempo, parece haber querido dar respuesta a los problemas de hoy respecto a la definición de arte. Supieron fusionar ese incipiente concepto de arte y el concepto más amplio de patrimonio cultural. Desgranaremos a continuación algunos de estos hitos, con el convencimiento de que la reflexión sobre la idea madre que ha potenciado dichos progresos, está a la base de la respuesta a algunos de los problemas conceptuales del mundo de hoy.

2.1.3.1. El nacimiento de una nueva conciencia. La primera legislación sobre los bienes culturales antiguos.

Mientras que muchos países se debatían por el progreso en una sociedad aún del gótico tardío, la nobleza romana y la intelectualidad pontificia daban un paso adelante. Tras varios tímidos intentos, y ante el devastador expolio de las ruinas romanas por parte de la nobleza, el Papa Pío II, promulga el 26 de abril de 1462, la Bula Pontificia *Cum aliam nostram urbem*⁴⁸ (anexo n°VII.1.), en la cual muestra de forma clara y contundente, por primera vez en la historia, una conciencia firme sobre la importancia del patrimonio-artístico en la formación de la conciencia identitaria de los pueblos.

Alude en primer lugar al deseo de conservar la dignidad y esplendor de la Ciudad eterna, poniendo al mismo nivel de importancia patrimonial los grandes edificios religiosos en uso y los antiguos paganos, incluso sus ruinas. Es quizás la primera vez en la historia en que de manera formal y legalmente, se admite que la dignidad de un pueblo (porque cuando habla de la Ciudad, habla del pueblo que la habita y que la compone y da vida), pasa por el reconocimiento y el respeto de los vestigios de quienes lo precedieron:

Porque deseamos que nuestra divina Roma se conserve en su dignidad y esplendor, tenemos el deber de otorgarla un cuidado vigilante, para que no solo se mantengan y conserven sus magníficas construcciones de basílicas e iglesias de esta misma ciudad y los lugares píos y religiosos, los cuales albergan muchas reliquias de Santos, sino para que también los edificios antiguos y viejos y sus mismas ruinas sean legados a las generaciones futuras, porque estos

⁴⁸ La traducción del pasaje que respecta al patrimonio, se integra en los anexos del presente trabajo de investigación. Se emplea la transcripción desde una traducción italiana por ser el único material al alcance. La traducción al español es propia.

mismos edificios procuran el mayor ornamento y decoro a la dicha Ciudad (Pio II, 1462).

Y alude a continuación a los motivos por los cuales ha sido movido a promulgar dicha legislación: en primer lugar, la funcionalidad moral (el recuerdo de la fugacidad de la vida y el estímulo a practicar las virtudes, signo de la valoración moral que tenían los antiguos para las generaciones presentes); en segundo lugar, la súplica de los Conservadores, Dirigentes y ciudadanos de la ciudad (mostrando de ese modo que la conciencia sobre el valor de dichos monumentos para el pueblo estaba muy extendida); en tercer lugar, la memoria de sus predecesores, quienes ya reconocieron la valía de dicho patrimonio, incluso con la promulgación de un estatuto de protección de estos bienes antiguos.

Quizás, uno de los aspectos más significativos es el de la sanción. En ella, no hace distinción de clase social ni de estado civil; elevando así de tal modo la infracción que ni siquiera el poder económico, social o religioso es suficiente para librarse de la sanción. Y considera dignas de castigo una serie de acciones que van desde lo más grave, como destruir el monumento, hasta lo más leve, como podría ser degradarlo; y extiende la protección tanto a vestigios conservados en su integridad como a aquéllos de los cuales solo quedan las ruinas. Y éstos, aunque se encuentren en tierras de propiedad privada, serán públicos, y les alcanzará la disposición de la bula.

(...) sea en sociedad que individualmente, tanto eclesiásticos como laicos, en cualquier dignidad, orden, estado o condición, aunque resplandezcan sea de la dignidad apostólica que de cualquier eclesiástica o mundana de modo que ninguno de ellos, directa o indirectamente, públicamente o en escondido, en cualquier modo se apropie del derecho de poder demoler, destruir o degradar o arruinar, o convertir en cal, cualquier edificio público antiguo, o los restos sobre la tierra de un edificio antiguo (...) (Pio II, 1462).

Quizás puedan parecernos disposiciones comunes, pero recordemos que hablamos del siglo XV y de una sociedad en la que se está forjando la pista de despegue para el pensamiento de la contemporaneidad. Una conciencia tan clara sobre la importancia de proteger el patrimonio cultural, por encima de las clases sociales, más allá de que se compartan las mismas ideas religiosas y de que el monumento se conserve en su integridad, es una conciencia muy avanzada para la época, y que en muchos siglos, no hemos sido capaces de igualar.

2.1.3.2. Las colecciones vaticanas y el primer museo público.

La conciencia de la valía cultural de los objetos artísticos, como bienes patrimoniales insustituibles en el legado cultural es lo que ha llevado a diversos papas, a

potenciar la creación de entidades tan modernas como lo que se ha considerado como el Primer Museo del Mundo.

Cuando, hacia 1471, el papa Sixto IV (1471-1484) decidió donar a la ciudad de Roma algunas esculturas conservadas hasta entonces en Letrán, se constituyó el núcleo primigenio de los Museos Capitolinos. Su colocación en el Capitolio, centro de la vida religiosa de la antigua Roma, y la donación de la mano de su gobernante civil (recordemos que el papa en ese momento, además de ser la cabeza visible de la Iglesia, representaba un poder político y territorial), marcó el inicio del desarrollo moderno de un concepto de la cultura como algo identitario de un pueblo, que debe ser puesto al alcance del mismo, y debe ser conservado en su integridad.

Unas décadas más tarde se sitúa el inicio de uno de los mayores museos del mundo, que tomaremos como referente para entender la concepción que sobre la cultura antigua se tenía en la época. Hacia 1506 el Papa Julio II (1503-1513) hizo colocar en el actual Patio del Octógono del Vaticano (entonces Patio de las Estatuas) el primer núcleo de esculturas clásicas entre las que se encontraban el famoso *Apolo del Belvedere* y el *Laoconte*⁴⁹. La rápida fama de la colección provoca que ya en 1510 sea denominada como *Antiquario delle Statue* en una *Guida alle Meraviglia di Roma*. Dicho acontecimiento señalaría el inicio de una concepción cultural en la que las obras provenientes de las culturas paganas que precedieron temporalmente al cristianismo no serían rechazadas por su origen pagano, sino apreciadas en base a otros criterios como su valor cultural, estético y técnico.

Para completar la obra de re-estructuración del Vaticano, ubicó las esculturas antiguas en el jardín del *Palazzetto de Inocencio VIII*, situado sobre la parte más alta de la colina Vaticana, en el punto opuesto de la Basílica⁵⁰. Además, unió el *Palazzetto* por dos grandiosos corredores de pórticos arqueados bajo proyecto de Bramante, y formará con todo ello un espacio organizado en terrazas.

⁴⁹ No quisiéramos detenernos en ello, pero conviene apuntar que el Laoconte es objeto predilecto de estudio del Museo Nacional de Escultura. La idea de que la obra de Berruguete, bebe de esta pieza, ha sido recientemente reivindicada con la exposición: *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana* (MNE, 2017). La alusión a dicha escultura, así como el pensamiento que inspiró el nacimiento de los Museos Vaticanos, está más que justificado por su relación con nuestro objeto de estudio.

⁵⁰ Sería interesante estudiar si esta ubicación es fortuita o posee una intencionalidad simbólica.

El mismo Julio II es quien llama a Rafael Sanzio para decorar las cuatro estancias llamadas “de Rafael”, entre las que figura la impresionante pintura de “La Escuela de Atenas”; y a Miguel Ángel para decorar la “Capilla Sixtina”. Con ello, dará al Vaticano la gran vocación de colección de obras de la antigüedad y lo enriquece con la cultura presente de la época.

Lo más interesante de sus acciones es el pensamiento que las impulsó. No debemos juzgar que Julio II se movía por la mera suntuosidad y lujo. La clave para la interpretación de sus actos está en la inscripción que hace colocar en este patio, en la que se indica que el acceso está abierto a todos los amantes de la cultura y prohibido a los profanos, o sea, a quienes no aprecian las obras de arte contenidas en el mismo. Se puede observar ya una especie de apreciación y valoración moderna del arte, también de aquel cuyo origen es pagano.

En esta historia de la gestación y nacimiento de la moderna concepción de la salvaguarda del Patrimonio Cultural se sucedieron también períodos de sombras. El más fuerte llega con el pontificado de Pio V (1566-1572), con el inicio de la Reforma Católica (recordemos que el Concilio de Trento se había celebrado entre 1545 y 1563) y que no entendió la positividad de la heredad de los antiguos.

Para sus predecesores, siguiendo a los Padres de la Iglesia, estas culturas preparaban el advenimiento del cristianismo; eran los testimonios de la belleza que Dios había sembrado entre los paganos, un legado patrimonial digno de ser preservado y difundido por su valor cultural y estético. La modernidad de sus predecesores se fundaba en la idea de que, aunque Dios se había elegido un pueblo para revelarse, los otros pueblos no habían sido abandonados de su mano. Y desde los orígenes del cristianismo, para los fieles cristianos, estos signos tenían un sentido.

Sin embargo, los acontecimientos históricos y culturales hicieron que a partir del Concilio de Trento y hasta el siglo XVIII, la heredad clásica permaneciera en el olvido.

Este viraje, que dio como resultado el esplendoroso estilo barroco, tuvo su repercusión en la consideración del arte clásico, entre otras cuestiones por la representación del desnudo. En menos de un siglo, tenemos dos textos que nos muestran el cambio en la mentalidad de la época:

En este tercer libro trataremos del hombre en esta vida mortal, del que no podemos dudar que fue maravillosamente creado por Dios Omnipotente (...)

Los artistas de la Antigüedad hicieron obras maravillosas (...) ¿cómo podemos nosotros dudar de la perfección del hombre que es obra de Dios Optimo Máximo, en el que no es posible error alguno? (...)

Por tanto, y para no alargarnos en cosa tan clara y evidente, ¿con qué hermosura y con qué ornato debemos pensar que estará dotado el hombre por cuya causa creemos que se hizo este hermosísimo mundo? (...) Y realmente, como debió ser, así fue creada esta forma más divina que humana de este ser animal (...) (Manetti, 1532, como se cita en Plazaola, 2010, p.610).

Y mientras que para el ambiente artístico hasta entonces el mundo antiguo había suscitado interés por cuanto de divino hay en el hombre mismo, años más tarde el mismo cuerpo era causa de escándalo y lo clásico cae en el olvido. Así se expresa Bartolommeo Ammannati en una carta a los Académicos del Dibujo:

Lo que tanto deseé decir de viva voz sobre un asunto particular, para descargo de mi conciencia, ahora lo diré en esta carta mía, si os dignáis leerla, y es esto: Que estéis advertidos y os guardéis, por el amor de Dios y por el deseo que tenéis de vuestra salvación, de no incurrir en el error y defecto en el que yo, en mi trabajo, incurrí y caí, haciendo muchas de mis figuras completamente desnudas y descubiertas (...) sin considerar que es mucho mayor honra mostrarse hombre honesto y honrado que vano y lascivo, aunque sea en un trabajo de excelente calidad (Ammannati, 1687, como se cita en Plazaola, 2010, p.740).

Podemos ejemplificar esta idea aludiendo a un caso observado en la praxis museográfica del Museo Nacional de Escultura. La historia nos demuestra con sus fuentes documentales la mentalidad de los hombres pasados. El desnudo en el renacimiento anterior a Trento era reflejo de la imagen divina impresa en el hombre. Como tal, no tenía nada de lascivo (al menos en su temática religiosa) y sensual. Sin embargo, el Museo muestra una visión de la pieza de *San Sebastián de Alonso Berruguete*, del retablo de san Benito el Real (1526-1532), como un desnudo per sé, en el cual la visión es meramente carnal. Ejemplos de ello:

- Cartela tipo 2, nº 8: prototipo de desnudo masculino, icono del Renacimiento.
- Hojas de Sala de San Gregorio: emblema del desnudo masculino.

2.1.4. *La Ilustración: nacimiento del museo moderno.*

El interés de los Estados por el patrimonio cultural estaba basado en su importancia como fuente de riqueza económica (atrayendo a viajeros) y de prestigio histórico-social. Este motivo es el que lleva a reyes y nobles a desarrollar el interés por aumentar sus colecciones y ponerlas a disposición de los estudiosos.

A nivel civil, las piezas se valorarán en función de su calidad artística,

material y estética. El simbolismo áulico y su prestigio social lo adquirirán en muchos casos al entrar en las colecciones de los diversos personajes públicos con dicha dignidad. Es en esta época cuando se inician las primeras prácticas de restauración de los monumentos antiguos.

El nacimiento de los museos, como colecciones públicas, se suele ubicar en el seno de las ideas de la Ilustración. Este movimiento intelectual, en su afán por racionalizarlo todo, clasificarlo y analizarlo enciclopédicamente, fue el que dio vida al moderno concepto didáctico de los museos. Sobre el ser museal en origen se ha escrito:

El museo moderno que la Ilustración defiende, sea del género que sea, naturalista, pictórico o de historia, está fascinado por la claridad que emana del orden: recortar un campo, establecer su puesto en una jerarquía, delimitar sus contenidos, organizar estos dividiéndolos y clasificándolos son operaciones decisivas –técnicas del conocimiento pero también instrumentos de poder- que se pusieron de manifiesto en los orígenes mismos del museo, invento ilustrado por excelencia (Bolaños, 2008a, p. 132).

Pero debemos constatar que los primeros museos públicos no fueron precisamente de arte, fueron los naturales. El interés por la naturaleza que había suscitado los gabinetes, cámaras de maravillas o *Wunderkammern* (que no dejaban de ser colecciones privadas de objetos maravillosos), se transformó, según María Bolaños (2008a), de la siguiente manera:

Presididos por la ambiciosa idea de hacer visible la diversidad y las riquezas de la naturaleza, acumulan todos los productos posibles para tener muestras de la totalidad de las especies existentes, para, acto seguido, someterlas a una clasificación que reduce la diversidad aparente y desvelar así un orden oculto, por el que es posible hacer inteligibles los principios universales y simples que rigen su marcha. Este orden debe hacerse explícito y visible en la exposición material de las colecciones: la colocación de los objetos en vitrinas, anaqueles y estantes, su repartición en diversas estancias, (...) (p.133).

Es interesante apuntar la transformación, pues, aunque los museos artísticos surjan, como veremos después, con otra manera de organización, tenderán el mismo proceso (aunque lentamente) que someterá a sus colecciones al más riguroso orden clasificatorio que revele un orden oculto que haga posible la inteligibilidad de los principios universales que rigen su marcha.

Surgen, por tanto, una gran diversidad de museos ilustrados. En España: el Gabinete de Historia Natural (abre sus puertas al público en 1776), el Jardín Botánico (se funda en Madrid en el año 1774), el Museo de la Navegación (ideado en 1786, pero no se puso en marcha hasta 1843), el Museo del Ejército (Real Museo Militar por Decreto de 1756, materializado como Museo de Artillería e Ingenieros en 1803) y

ligado a este ambiente ilustrado, el Observatorio Astronómico (1790) (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018).

Este movimiento intelectual, aportó los planteamientos empíricos y el método analítico aplicado a la historia, lo que supuso el nacimiento del concepto de cultura, de la Historia como ciencia. Es la época, en que, gracias al estudio analítico del pasado, se sistematiza el saber y se divide la Historia en distintas etapas, con un principio, un fin y unas características propias que la identifican como tal. Esto permitió el estudio y catalogación sistemática de las piezas artísticas en torno a diversos estilos y periodos. Esta periodización histórica jugó un papel fundamental en la determinación del concepto patrimonial, pues los vestigios legados por cada época, constituyen un testimonio material del pasado identificativo de cada pueblo y por tanto, muy relevante en la conciencia colectiva, en una época en que nace fuertemente la conciencia de los nacionalismos⁵¹.

El descubrimiento de los restos arqueológicos de las ciudades de Herculano (1738) y Pompeya (1748), significó un hito muy trascendente en la concepción del patrimonio histórico-artístico del pasado. Este acontecimiento conmovió toda la cultura europea, que se volcó con mayor ímpetu al coleccionismo, la protección de los bienes del pasado y el desarrollo de ciencias ligadas a la historia como fue la arqueología.

Esta visión del patrimonio como elemento identificador de los pueblos se consideró también un gran aliado en la misión propagandística de los estados modernos y dio como fruto el nacimiento de los museos históricos más importantes de Europa: el British Museum (1753) y el Louvre (1793). Estas instituciones museísticas se crean con la finalidad de salvaguardar y proteger todas estas obras artísticas, separándolas de la vida cotidiana y del contexto para el cual fueron creadas. Desde el momento en que estas piezas entran en el museo, una especie de aura mística las rodea. Se convierten así en los llamados *semióforos* por Pomian (2007, p. 41), que serían aquellos objetos artísticos a los que nosotros damos un significado simbólico, pero en los cuales ese sentido espiritual aparece como añadido, pues no es fácilmente justificable por la naturaleza del objeto en su primer término. Dicho significado simbólico añadido al original del objeto, es el que se genera al considerarlo un elemento identificador de una

⁵¹ Sobre lo que este movimiento cultural supuso, las obras de referencia que desarrollan el tema son: Avila 1994, Bolaños 2008a, Cuenca 2002, Quirosa 2005.

conciencia comunitaria y de una época.

En el ámbito español, el siglo XVIII supuso la creación de diversas instituciones para la conservación y difusión del patrimonio. Así, en 1716 Felipe V instaura la Real Biblioteca de Madrid, a la que le sigue en 1738 la Real Academia de la Historia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744.

El interés del gobierno español por la tutela de los bienes patrimoniales, estableciendo lo que es digno de conservar, controlar y estudiar en función de su antigüedad y riqueza material, queda patente en la normativa de 1753 (Real Decreto de 14 de julio de 1753) que se expresa en los siguientes términos:

... está mandado a los Corregidores, y Justicias del Reino remitan a Madrid, y a la casa establecida de Geografía todas las piezas de antigüedad que se hallaren, con expresión del sitio en que se encuentren, como son estatuas de mármol, bronce u otro metal, rotas o enteras, Pavimentos Mosaicos, o de otra especie, herramientas, o instrumentos de madera, piedra, o suela, monedas, o lápidas, y lo que de ellas se diga por escritos, tradiciones, o noticias, que las dichas Justicias deben comunicar a los Intendentes, estos pagar el coste del descubrimiento de cuenta de la Real Hacienda, y dar el aviso con su remisión a S.M. por la vía reservada, o por el Ministro que corre en la dirección de la Casa de la Geografía, y según se les tiene prevenido, para que el citado decreto tenga efecto (como se cita en Silvestre, M., 1778).

Nótese que el argumento para la dotación de valor de estas piezas se relaciona con su antigüedad y su calidad material. Es interesante constatar que el mismo rango de valor se da tanto a las piezas completas como a los fragmentos.

2.1.5. En la encrucijada hacia la modernidad: el viraje revolucionario. Dos posturas contrapuestas.

Durante el siglo XIX⁵², y con el devenir histórico de Europa, el patrimonio cultural se ve como una herramienta clave que los movimientos nacionalistas emplean para afianzar la identidad nacional y legitimar sus aspiraciones, proporcionando argumentos historicistas (López, 2001).

En consecuencia (...) los discursos en favor de la conservación recrudescen su estilo retórico que apela al monumento como almendra de la identidad colectiva: “Sería mengua de nuestra cultura abandonar al olvido estos preciosos restos de las artes”. En este entendimiento ideológico, los monumentos se conciben como “un legado de la piedad y la sabiduría de nuestros padres que, por gratitud y por el amor que les debemos, estamos obligados a conservar como un depósito sagrado” (Bolaños, 2008a, p. 230)

La importancia de este significado simbólico identitario de los pueblos era tan clara a los ojos del poder político de la época que muchos se lanzaron a una especie de

⁵² No es la intención de este trabajo de investigación, hacer la recopilación y análisis de toda la legislación emitida. Para ello, véase: Quirosa García, M.V., 2005, p. 18.

colonialismo patrimonial expoliando de sus ruinas antiguas a otros países más débiles políticamente, pero que en el pasado fueron referentes culturales como fueron Persia, Egipto, Grecia e incluso Italia, que fueron saqueados y expoliados por Inglaterra, Francia y Alemania; y sus principales joyas patrimoniales fueron llevadas a engrosar las colecciones de los primeros grandes museos europeos.

La inevitable pérdida patrimonial derivada de estas acciones de colonialismo cultural se unió a los efectos devastadores de la Revolución Francesa que cargaron sus tintas en el Patrimonio Cultural por su asociación ideológico-simbólica con la monarquía, la iglesia y la nobleza. Lo que anteriormente estaba rodeado con el aura del prestigio social o religioso pasó a ser considerado el símbolo de un sistema (el Antiguo Régimen) que se quería borrar de la historia (Llul, 2005).

Posteriormente, con la Revolución Industrial, la destrucción del patrimonio llega bajo la idea de la evolución y de la inutilidad funcional para una sociedad del progreso técnico. Los bienes culturales eran entendidos como una especie de lacra antigua que no poseía ningún valor para una sociedad cifrada en clave de economía materialista. El rápido crecimiento de las ciudades estimulado por la actividad industria, provocó una gran destrucción del patrimonio inmueble (conjuntos monumentales, murallas...) que impedía de alguna manera la expansión del núcleo urbano y constituía una barrera física para los intereses de la industrialización. Como consecuencia, gran parte del patrimonio mueble que albergaban dichos inmuebles, acabó en manos de colecciones particulares y en los museos de reciente creación.

Este cúmulo de acontecimientos negativos para la conservación del patrimonio, tuvo sus repercusiones positivas en el mismo. En primer lugar, la destrucción del patrimonio inmueble, y la ingente pérdida de patrimonio en tan poco tiempo, impulsó la promulgación de medidas de protección del legado cultural: investigación, recuperación patrimonial y protección legislativa. Se genera la conciencia de que el patrimonio es un bien común que ha de ser disfrutado por el pueblo y se potencia la creación y acrecentamiento de los museos.

Es, además, la época en que se amplía el concepto de arte, incluyéndose las plásticas y aplicadas (decorativas e industriales), configurándose así la base para el surgimiento del patrimonio industrial y tecnológico.

Con la Revolución Francesa y el triunfo de las ideas de la Ilustración, cambia el panorama europeo, la mentalidad y las costumbres. Se hace necesario el afianzamiento de las raíces propias de cada pueblo y cultura y para ello se hace uso de lo artístico y lo cultural. “A partir de la Revolución Francesa y durante todo el siglo XIX, el patrimonio designa el conjunto de bienes inmuebles que se suele confundir con la noción de monumento histórico” (ICOM-ICOFOM, 2009, p. 66).

A lo largo del siglo XVIII, los Ilustrados habían defendido el derecho de la nación de conocer las colecciones privadas, tal como lo expresaron públicamente *Diderot* y *La Font de Saint-Yenne* (Bolaños, 2008a). Sin embargo, esta idea no se materializó hasta que la misma revolución expolió a las órdenes religiosas de sus bienes en 1790 y puso a disposición de la nación las colecciones reales en 1792, tal y como hemos visto en la primera parte de este trabajo.

La nacionalización de los bienes de la corona, la confiscación de las propiedades de la nobleza emigrada y de los conventos y, finalmente, la constitución con todo ello de un patrimonio artístico y monumental de la nación pusieron en manos de los gobernantes republicanos un volumen de obras que era preciso clasificar, inventariar, restaurar, albergar y proteger. Se instauró así, en pleno desorden, un nuevo orden cultural gestado en medio de iniciativas espontáneas, vacíos legales, carencia de locales apropiados, falta de dinero y ambiguas o contradictorias órdenes emanadas de un Gobierno central al que se le acumulaban las más urgentes obligaciones (Bolaños, 2008a, p. 153).

Se ve en el patrimonio cultural un lugar de pública instrucción y de progreso social. A la vez, el monumento se convierte en el paladín de la idea de identidad cultural, convirtiéndose en un documento histórico, que expresa la identidad del pueblo a partir de las manifestaciones simbólicas de aquello que le ha definido como tal.

La presentación razonada de las obras se hace tanto más necesaria cuanto que el museo no se concibe como un lugar de esparcimiento o de ocio, sino como un lugar de instrucción, como el colofón natural de la escuela (Bolaños, 2008a, p. 186).

Sin embargo, la utopía revolucionaria se ve frenada por el ascenso social de una nueva clase que ocupa el lugar vacío: la burguesía. Esta clase social fue la que se benefició, casi de forma exclusiva, de la circulación patrimonial de la época, dado que era el grupo económicamente capacitado para su valoración y buscaba afianzar su poder individual y comunitario en estos referentes patrimoniales, que se convierten en símbolo y distintivo social de la ascendente clase burguesa.

El ámbito español se movió por los mismos senderos que el resto de Europa. Así, en 1803, la *Comisión de Antigüedades*, perteneciente a la Real Academia de Historia, consiguió del rey la promulgación de la que se ha denominado la primera ley

nacional sobre conservación del patrimonio histórico y arqueológico, la *Real Cédula de 6 de julio de 1803*. Dicha Cédula trata en su Artículo I de establecer legalmente el concepto de patrimonio, a través de la delimitación de los objetos considerables como tal en un listado que los inmortaliza como dignos de ser legados a la posteridad. Llama la atención por la extensión y diversidad del elenco:

(...) por monumentos antiguos se deben entender las estatuas, bustos y baxos relieves, de cualesquiera materias que sean; templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, palestras, baños, calzadas, caminos, aqüeductos; lápidas ó inscripciones, mosaycos, monedas de qualquiera clase, camafeos, trozos de arquitectura, co/unas miliarias; instrumentos músicos, como sistros, liras, crotalos, sagrados, como prefericulos, simpulos, lituos, cuchillos sacrificatorios, segures, aspersorios, vasos, tripodes; armas de todas especies, como arcos, flechas, glandes, carcaxes, escudos; civiles, como balanzas y sus pesas, romanas, relojes solares ó maquinales, armilas, collares, coronas, anillos, sellos: toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y, finalmente, cualesquiera cosas aún desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Arabes y de la baxa edad (Real Cédula de 6 de julio de 1803, art.1).

Tildada de imprecisa (Cuenca, 2002) (Martínez, 2012), es sin embargo, una recopilación de toda la tradición más avanzada respecto al patrimonio cultural: conceptualiza lo que es patrimonio a través de la enumeración de los bienes en cuestión (artículo 1), define la titularidad de los mismos (artículos 2, 4 y 5), reclama la cooperación ciudadana por ser materia que atañe al bien común (artículos 3 y 6), establece la tutela de los bienes culturales (artículo 7).

Lo que llama la atención de la enumeración inicial es la consideración de objeto patrimonial no sólo de las piezas arquitectónicas y escultóricas, sino también de objetos con valor material y estético, así como toda una serie de piezas cuya única condición para su protección es la de ser el testimonio legado de culturas y civilizaciones Antiguas. Todos ellos adquieren el mismo rango en materia de protección como elementos identitarios de la nación, con un valor social comunitario que prima en muchas ocasiones sobre su artisticidad.

Esta Real Cédula es la respuesta a la masacre arrolladora de la Guerra de la Independencia en España, que causa un vertiginoso deterioro del patrimonio cultural: iglesias y palacios destruidos, jardines devastados, monumentos históricos expoliados... Dicho expolio se realizó incluso de manera legal según Real Decreto de 18 de agosto de 1809, en el que se ordenaba la supresión de “todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales existentes en los dominios de España” (artículo1), iniciándose así una incautación caótica que en la mayoría de los casos no revirtió en la nación, como se proponía en el decreto, y que propició la salida masiva de obras de arte que pasaron a

engrosar las colecciones extranjeras, fundamentalmente francesas.

En septiembre de 1818, ante el incumplimiento de la Cédula de 1803 y las reiteradas quejas recibidas sobre el expolio del patrimonio, se dicta una Cédula del Consejo Real en la que da un toque de atención a los Justicias el siguiente párrafo de la citada cédula:

Generalmente las Justicias de todos los pueblos cuidarán de que nadie destruya ni maltrate los monumentos descubiertos, o que se descubrieren, puesto que tanto interesan al honor, antigüedad y nombre de los pueblos mismos; tomando las providencias convenientes para que así se verifique. Lo mismo practicarán en los edificios antiguos que hoy existen en algunos pueblos y despoblados, sin permitir que se derriben ni toquen sus materiales para ningún fin, antes bien cuidarán de que se conserven; y en el caso de amenazar próxima ruina lo pondrán en noticia de la Academia por medio de su Secretario, a efecto de que esta tome las providencias necesarias para su conservación (Cédula del Consejo Real de 2 de octubre de 1818, como se cita en Maier, J. 2003, p. 468).

Y se les recuerda la obligación de velar por el cumplimiento de esta ley:

que...considerando al propio tiempo S. M. que las circunstancias de la pasada guerra habrán causado varios perjuicios en las demás excavaciones que hay en el reino, se ha dignado mandar igualmente se recuerde a las Justicias de la obligación que tienen de velar sobre el cumplimiento de las citadas leyes, y la conservación de la gloria y buen nombre de los pueblos (p. 459)⁵³.

Llama la atención que, en ambas ocasiones, se deja clara la valía cultural de los objetos a proteger aludiendo a su interés por honor, antigüedad, gloria y buen nombre de los pueblos.

Las distintas desamortizaciones sucedidas a lo largo del siglo XIX en España, de las cuales las más relevantes fueron las de Mendizábal (1836-1837) y Madoz (1854-1856), expoliaron un sinnúmero de obras de arte de sus contextos originarios, destruyendo así en gran medida parte de su esencia y de su aura.

La coyuntura que produjeron la supresión de las órdenes religiosas y la enajenación de bienes propició no solo la destrucción de patrimonio (como la “extracción de la cascarilla de oro de retablos y altares” (Bolaños, 2008a, p. 208), sino también la venta por subsistencia y comercio ilegal como el famoso ejemplo del barón Taylor:

(La situación) animó al monarca francés Luis Felipe de Orleans a comisionar, en 1835, al barón Taylor (...) para que adquiriese en España cuadros en su nombre. (...) Cuando Taylor llega a España, en 1835, se acababa de promulgar la orden de Mendizábal de supresión de los conventos, con lo que las posesiones artísticas de estos, aún sin destino adjudicado, estaban a disposición de quien quisiese llevárselas (Bolaños, 2008a, p. 232).

⁵³ DOCUMENTO N° 8, Circular del Consejo de Castilla de 2 de octubre de 1818 [Archivo de Secretaría, CMCPM, caja 1]

El desbordamiento del Estado ante la ingente cantidad de obras de arte que se le escapan de sus manos se pone de manifiesto en las sucesivas llamadas de atención legislativa en poco tiempo:

1. La Real Orden de 28 de abril de 1837) prohíbe de nuevo la salida de la Península de pinturas, objetos artísticos antiguos, libros y manuscritos antiguos sin autorización real.
2. La Real Orden de 27 de mayo de 1837 regula la conservación y destino de objetos científicos y artísticos procedentes de los conventos suprimidos. Estos objetos deberán evaluarse por las comisiones específicas que determinarán qué objetos merecen ser conservados y trasladados a la capital española para su conservación.
3. La Real Orden de 20 de agosto de 1838 hizo un recordatorio de la prohibición de salida de objetos artísticos del país.

Este constante trajín de normativas y documentación a favor del patrimonio cultural nos aporta una idea sobre la concepción que de él se tenía en la época. El valor sociocultural va a imponerse, cada vez más, sobre los valores estéticos y funcionales. Se valoran las piezas como documentos del pasado, por su valor artístico y científico (Llul, 2005).

Para mitigar el problema de la destrucción masiva de patrimonio, se crearon en 1844 las Comisiones Provinciales de Monumentos (Real Orden de 13 de junio de 1844), cuyo fin primordial fue el de salvar el mayor número de obras de arte y reunir las para formar museos provinciales. Estas comisiones estaban organizada en tres secciones: Archivos y Bibliotecas, Escultura y Pintura, Arqueología y Arquitectura. Las funciones delegadas en las mismas se pueden resumir en lo que se pide hoy en día a los museos, la “adquisición, conservación, transmisión de información y exposición de los testimonios materiales de los individuos y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreo” (CDM, 2017), y se explicitan de la siguiente manera:

- Informarse de los edificios, monumentos y antigüedades que existen en la provincia y promover la conservación y restauración de los monumentos históricos y artísticos propiedad del Estado.
- Vigilar los monumentos públicos para evitar su deterioro e impedir que se lleven a cabo en ellos restauraciones impropias.
- Intervenir en las obras públicas que se hicieran ya sean estatales, provinciales o municipales, para evitar la pérdida o sustracción de los objetos artísticos y arqueológicos que pudieran descubrirse.
- Elaborar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no sea

- posible trasladar del lugar donde están o que deban permanecer allí.
- Dirigir las excavaciones arqueológicas que se lleven a cabo en la provincia, con el previo conocimiento y aprobación de la Academia de la Historia.
 - Crear los Museos de Bellas Artes, los Museos de Antigüedades y las Bibliotecas Provinciales y cuidar y mejorar los ya existentes, ordenando y catalogando los objetos que custodian.
 - Conservar adecuadamente y rehabilitar los panteones, sepulcros y enterramientos de reyes y personajes célebres o de familias ilustres, o trasladar los que lo exijan, por haber sido enajenados los edificios donde de custodiaban o por su mal estado de conservación.
 - Crear Archivos con los manuscritos, códices y documentos que se recojan y clasificarlos e inventariarlos, adquiriendo los que sean relevantes.
 - Examinar los archivos de las oficinas de la Hacienda Públicas para señalar los documentos que deben pasar al Archivo Histórico Nacional. Además de estas funciones, corresponden a las Comisiones Provinciales la realización de trabajos académicos relacionados con la catalogación de monumentos y despoblados, la publicación de trabajos de investigación de carácter histórico y la redacción de biografías de pintores, escultores, arquitectos, orfebres y entalladores que se hubiesen distinguido en cada provincia (Real Orden de 13 de junio de 1844).

En el texto se puede observar la modernidad en las funciones de los ejecutivos, así como en la elaboración de una especie de inventario de todos los bienes de la nación. Esta catalogación se considera una de las medidas básicas para el desarrollo de medidas de protección del patrimonio: conocer para proteger, proteger para difundir. Sin embargo, la relación de elementos, es bastante genérica.

Hacia 1857 se promulga la Ley Moyano (Ley de Instrucción pública de 9 de septiembre de 1857), primera medida legislativa en la que se integra la política educativa y de Bellas Artes. En ella se da un paso más en la organización de la protección política de los Bienes Culturales, centralizando las competencias sobre la conservación de los monumentos artísticos en la Academia de San Fernando, quedando por tanto las comisiones provinciales bajo su autoridad. Esta sistematización de la cultura y de su patrimonio indica un alto grado de especialización en el ámbito público y una importancia capital para su posterior desarrollo.

En 1865 se aprueba un nuevo Reglamento de las Comisiones provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos (Real Orden de 21 de noviembre de 1865). Lo realmente interesante de este documento es el capítulo sobre los Museos provinciales, en que se ocupa de su organización. En él se indica, entre otras cosas, la necesidad de difusión de los mismos, con la apertura al público todos los domingos del año, así como el cuidado en el tratamiento didáctico de las piezas, indicando que se ha de colocar una cartela al lado de cada objeto para determinar su nombre, uso y procedencia. Esto indica, precisamente, la materialización de la voluntad fundadora de los museos, de poner a disposición del público los tesoros artísticos de la nación, algo que hasta entonces, había sido en cierta manera utópico, dada la circunstancia de creación de los

museos.

Sin embargo, a pesar de los avances legislativos en materia de patrimonio, hay que resaltar que éstos, todavía se centran en el ámbito monumental, ruinas y antigüedades. Además, todas estas medidas no impidieron que siguieran saliendo del país grandes colecciones, como es el caso de la del Marqués de Salamanca, que sacó a subasta en París, en el año de 1867, 233 cuadros y en 1875, 118 pinturas (Álvarez, 1992).

También cabe señalar que, aunque el concepto de patrimonio se fuera ampliando⁵⁴, aún se primaba la funcionalidad en el ámbito público. Por ello igual que sucede en el ámbito internacional, el crecimiento de las ciudades españolas, derivado de la revolución industrial y del desarrollo de la época, conlleva la pérdida de gran parte de su patrimonio monumental. En esta época se destruyeron conjuntos amurallados, que estorbaban al crecimiento acelerado de la ciudad, y que carecían de sentido y utilidad. Junto con la destrucción de las murallas, buena parte del patrimonio monumental antiguo fue demolido por las mismas razones.

Como señalan Alegre Ávila (1994, pp. 47-48) y Martínez Pino (Martínez, J. 2012, p. 18), a pesar de los esfuerzos realizados, la protección jurídica del patrimonio cultural a nivel español careció durante todo el siglo XIX de un verdadero código normativo. Las diferentes normativas dictadas simplemente abordaban las cuestiones que iban surgiendo, pero una vez que éstas habían acontecido.

Será en los albores del siglo XX cuando se coloque la que fue la primera piedra de este corpus normativo. Esto aconteció con el Real Decreto de 18 de abril de 1900, por el que se suprimía el Ministerio de Fomento y se creaban en su lugar dos nuevas carteras: un Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y un Ministerio de Agricultura, Industria, Comercio y Obras públicas (Art. 1).

Antes de pasar a la siguiente centuria tenemos que resaltar un evento por el que hemos pasado de puntillas y que, sin embargo, es fuente de una fecunda reflexión sobre el tema que nos atañe: la creación de los grandes museos nacionales y la manera en que éstos quisieron presentarse a la sociedad.

⁵⁴ Obras de referencia para esta época y este tema: Álvarez 1992, Ávila 1994, Bolaños 2008a, Llul 2005, Martínez, E. 2015, Martínez, J. 2012, Quirosa 2008.

Sin pretender hacer una investigación sobre las vicisitudes del nacimiento de cada uno de ellos⁵⁵, apuntemos que los Museos Provinciales y el Museo Arqueológico Nacional nacen como tales el 20 de marzo de 1867, para centrarnos en el caso de la fundación del Museo del Prado, abierto al público en 1819. Si bien el edificio proyectado por Juan de Villanueva iba a ser destinado para uso de un museo natural, bien pronto los reyes mostraron su voluntad de poseer un museo en el cual ubicar sus colecciones pictóricas en un alarde (muy de la época) de la riqueza cultural y dominio social de la monarquía y de la nación. Es así como se repensó la utilidad del edificio para albergar la mejor colección de pintura española que se conocía hasta el momento.

Un hecho singularísimo nos hace sospechar la voluntad con que se construyen estas entidades: la elección de la forma del contenedor arquitectónico para dicha colección. La novedad tipológica generó la reflexión sobre el ser de los museos y la manera de presentarse al público:

La construcción ideal para albergar un museo era uno de los temas más debatidos en esos momentos en Europa (...) No se olvide que el museo, (...) era una tipología inédita en la tradición constructiva y que desde muy pronto los programas museológicos requerían de una inventiva particular para necesidades hasta entonces no planteadas (Bolaños, 2008a, pp. 166-167).

Por lo que respecta al modo de presentarse, se plantearon dos concepciones que revelaban dos maneras de tratar las colecciones desde la museografía: una que defendía la visión de museo “desprovisto de toda retórica monumentalista, un organismo funcional y desornamentado, lo más neutro posible, diseñado en su totalidad al servicio de los fondos” (Bolaños, 2008a, p. 167), defendida por Martin Wagner como principal postulador, y que presenta una visión muy moderna de estas entidades pero que sin embargo no triunfó. La otra se decantaba por “un canon edificatorio ampuloso y grandilocuente (...) Todo el mundo estará de acuerdo en que las artes estaban llamadas a ser la “religión de los tiempos modernos” y que, en consecuencia, requerían de un edificio acorde con tan sublime finalidad” (Bolaños, 2008a, p. 167). Esta visión, promovida por Leopold von Klenze, será la que triunfe en el diseño del “envoltorio sagrado” (Bolaños, 2008a, p. 167) que supondrá el edificio de Villanueva para la colección de pintura y escultura del Prado como templo de la religión moderna a la manera griega.

La visión que se tiene de las artes y de los museos se ve reforzada, además, por

⁵⁵ Para este tema existe una tesis doctoral de referencia: Martínez, E. (2015).

el hecho de que en algunos países europeos (entre ellos, España), la gran cantidad de edificios desamortizados en manos del Estado, ofrecían excelentes posibilidades para la ubicación de los museos. Esto les daba, además, un carácter especial que distinguía la dignidad de las piezas que albergaba a la par que las dotaba de un aura cuasi-sacra, al contacto con un contenedor que, si bien había sido desprovisto de su antigua utilidad cultural, continuaba su labor creando una atmósfera simbólica que revestía a los museos de un aura sagrada que los presentaba, efectivamente, como los templos de la nueva religión laica, una religión de la cultura humana (Bolaños, 2008a, p. 154).

El hecho de que primara esta visión tiene su tinte funcional: una gran cantidad de obras de arte pasaron en muy poco tiempo a manos del Estado, y en el desorden de la desamortización fue preciso encontrar un lugar para reubicarlas, para lo que se pensó en los mismos inmuebles que en esa misma época habían quedado vacíos y que esperaban también su turno para ser devueltos a la vida. Una visión aséptica, funcional y desornamentada habría exigido una inversión que las arcas públicas no se podían permitir, además de que cuadrara menos para lo que estilaba el gusto de la época.

Aun así, Bolaños (2008a), respecto al papel de los museos, se plantea la primacía de la visión que no triunfó:

Por encima de esta función protectora, el ámbito del museo ejerce sobre las obras un efecto de desmemoria, un proceso de lavado de todas sus connotaciones religiosas, privilegiadas y feudales, un blanqueamiento purificador de sus restos oscurantistas. Por eso, el museo moderno no es meramente una colección privada nacionalizada por el Estado y convertida en pública: será connatural a la institución misma una astucia insólita para “disimular” sus orígenes, borrar las huellas devocionales, ostentatorias o utilitarias que las obras de arte expuestas en vitrinas y colgadas en paredes conservan de su pasado. El espacio museal (...) permite una resimbolización en la que las obras de arte se pueden mirar de una manera más inocente, basada solo en sus cualidades artísticas o en su valor histórico (pp. 154-155).

Que el efecto fuera efectivamente el de la resimbolización y la pérdida de memoria de las piezas, es indudable. Sin embargo, resaltar este hecho como la función primordial de los museos de la época parece no ser lo más apropiado, dada la cristalización estilística de los museos de nueva planta y la reutilización de los inmuebles existentes antes aludida. Ésta es quizás la visión que se da desde la perspectiva presente a este hecho del pasado, máxime constatando la línea de pensamiento de Ricardo de Orueta, analizada en la primera parte del presente trabajo.

Dejemos, no obstante, que el análisis del siglo XX termine de aclarar la perspectiva histórica del ser de los museos.

2.1.6. El Patrimonio en el Siglo XX: hacia la fusión entre el concepto arte, patrimonio e identidad social⁵⁶.

El siglo XX se ha caracterizado por la globalización del concepto de patrimonio y de la conciencia, en parte fraguada por las dos grandes guerras mundiales y demás contiendas acaecidas, de la importancia de la conservación y difusión del patrimonio histórico-artístico en la construcción de la propia identidad como pueblo y la del respeto de la pluriculturalidad y la identidad de los otros pueblos. La potenciación de la importancia del patrimonio bajo la perspectiva de su valor socio-identitario, ha cristalizado en diversas acciones sobre el patrimonio, tanto a nivel legislativo, como de estudio, investigación y difusión.

En este contexto surgen las diferentes cartas internacionales, que van a significar

⁵⁶ Destacamos en cuerpo del trabajo únicamente los hitos que nos parecen relevantes en nuestro recorrido. El listado de Cartas y Recomendaciones de la Unesco sobre el Patrimonio cultural, recopilado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13649&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=-471.html, con fecha de consulta del 24 de febrero de 2018, es el siguiente:

- Convención de la Haya para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención. La Haya, 1954.
- Recomendación que define los Principios Internacionales que deberían aplicarse a las excavaciones arqueológicas. Nueva Delhi, 5 de diciembre de 1956.
- Recomendación sobre las Medidas Encaminadas a Prohibir e Impedir la Exportación, Importación y Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales. París, 19 de noviembre de 1964.
- Recomendación sobre la conservación de los Bienes Culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro. París, 19 de noviembre de 1968.
- Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de Propiedad Ilícita de Bienes Culturales. París, 14 de noviembre de 1970.
- Convención sobre la protección del Patrimonio mundial cultural y natural. París, 16 de noviembre de 1972.
- Convención sobre la protección, en el ámbito nacional, del Patrimonio Cultural y Natural. París, 16 de noviembre de 1972.
- Recomendación relativa a la salvaguardia de los conjuntos históricos o tradicionales y su función en la vida contemporánea. Nairobi, 26 de noviembre de 1976.
- Recomendación sobre el Intercambio internacional de Bienes Culturales. Nairobi, 26 de noviembre de 1976.
- Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles. París, 28 de noviembre de 1978.
- Recomendación sobre la salvaguarda de la cultura tradicional y popular. París, 17 de octubre de 1989.
- Convención sobre la protección del patrimonio cultural subacuático. París, 2 de noviembre de 2001.
- Declaración de la UNESCO relativa a la destrucción internacional del patrimonio cultural. París, 17 de octubre de 2003.
- Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. París, 17 de octubre de 2003.
- Recomendación sobre el paisaje urbano histórico, con inclusión de un glosario de definiciones. París, 10 de noviembre de 2011.
- Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad. París, 17 de noviembre de 2015.

el escalón definitivo hacia la definición actual de patrimonio cultural. La primera de ellas, es la Carta de Atenas. En ella se admite la importancia de la salvaguarda de los valores arquitectónicos que dotan a la ciudad de personalidad propia, la identifican respecto de las demás; a la vez que se admite su valor histórico, sentimental y estético; lo que les hace dignos de ser conservados para el futuro:

La vida de una ciudad es un acaecer continuo que se manifiesta a lo largo de los siglos a través de obras materiales, sean trazados o construcciones, que la dotan de una personalidad propia y de los cuales emana poco a poco su alma. Esos testimonios preciosos del pasado serán respetados, en primer lugar, por su valor histórico o sentimental; también porque algunos de ellos contienen en sí una virtud plástica en la que se ha incorporado el genio del hombre en el más alto grado de intensidad. Forman parte del patrimonio humano, y quienes los detentan o están encargados de su protección tienen la responsabilidad y la obligación de hacer cuanto sea lícito para transmitir intacta esa noble herencia a los siglos venideros (Carta de Atenas, 1933, nº 65).

Sin embargo, en los siguientes números, se subordina su conservación a la de que sean realmente expresión de una cultura anterior y su originalidad (nºm. 66), consintiendo su demolición en caso de perjudicar la salud y el bienestar de los individuos (nº 67). Y aunque reconozca la importancia tanto de edificios aislados como conjuntos urbanos, no duda en promocionar la destrucción de los alrededores de monumentos históricos (nº69) en favor de la apertura de zonas verdes.

En la Convención de La Haya (1954) se define el concepto de bienes culturales, de una manera muy amplia, y sin diferenciar sobre su origen y propietario. Para su definición, recurre a la enumeración de los mismos en el artículo 1:

a. Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos;

b. Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a. tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a.;

c. Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a. y b., que se denominarán «centros monumentales».

Llama además la atención, el alto rango de protección y tutela de los monumentos en caso de guerra o situaciones extremas. Es muy interesante comprobar cómo la convención reconoce desde su introducción, el valor identitario del patrimonio cultural de cada pueblo como contribución al bien común de la humanidad: “que los daños ocasionados a los bienes culturales pertenecientes a cualquier pueblo constituyen

un menoscabo al patrimonio cultural de toda la humanidad, puesto que cada pueblo aporta su contribución a la cultura mundial” (Convención para la protección de Bienes culturales..., 1954, introducción).

Esta convención, significa pues, el reconocimiento de la amplitud conceptual del patrimonio cultural (ya no sólo el histórico, tal y cómo se contemplaba en la anterior Carta) y su importancia como elemento esencial en la construcción de la identidad social de los pueblos y su contribución a la cultura mundial.

La Carta de Venencia (1965) será la responsable de que se comience a considerar la importancia del ambiente y contexto del elemento patrimonial. Dicho elemento, comprende “tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico” (artículo 1). La conservación de estas obras monumentales, se considera importante por cuanto que dichas obras son “portadoras de un mensaje espiritual del pasado” y “la humanidad, que cada día toma conciencia de los valores humanos, las considera patrimonio común reconociéndose responsable de su salvaguardia frente a las generaciones futuras” (Carta de Venencia, 1965, art.1).

Es importante notar que el recurso identitario se vuelve hacia la esencia de cada civilización: lo espiritual, sus valores humanos. Con el paso del tiempo, el concepto de patrimonio cultural, se va fusionando con lo que hasta entonces había sido arte, a la vez que el concepto de arte, se va abriendo hacia nuevos horizontes.

La Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico (Declaración de Ámsterdam, 1975), también conocida como Carta de Amsterdam, manifiesta una visión de mayor apertura conceptual, proclamando la importancia de los contextos, de los conjuntos tradicionales, tengan o no edificios excepcionales (p.1). Reconoce la necesidad de la transmisión de la memoria histórica (p.1), de difusión de su capital espiritual, cultural, social y educativo (p.2). La estética y el valor como documento histórico, priman sobre la monumentalidad y la artísticidad misma. Esta carta es clave para comprender la diversificación en la clasificación de lo que a día de hoy puede considerarse patrimonio cultural, digno de ser conservado.

Un avance más supuso el Coloquio de la UNESCO, celebrado en Quito (Carta

de Quito, 1977), y la Carta de Florencia (1982) definiéndose los conceptos de Centro Histórico como “todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo” (Carta de Quito, 1977, n.1) y de Jardín Histórico, que “es una composición arquitectónica y vegetal que, desde el punto de vista de la historia o del arte, tiene un interés público” (Carta de Florencia, 1982, art.1). Estas definiciones, manifestaron la importancia de la contextualización, de relacionar los monumentos con el ambiente en que viven.

Debido a la complejidad del problema, se continúan redactando textos, pero no es el fin del presente trabajo la recopilación de los mismos, sino su interpretación hacia la definición del concepto de patrimonio artístico/cultural como algo inherente a la identidad de la cultura.

En el ámbito español, la visión en conjunto del elemento patrimonial y su entorno, se amplía en la Convención de Granada (1985). En ella se incluye la definición no solo de los monumentos y de los conjuntos arquitectónicos sino también de los llamados sitios.

Art. 1.-

De acuerdo con los fines del presente Convenio, se considera que la expresión "patrimonio arquitectónico" comprende los bienes inmuebles siguientes:

- 1) los monumentos: todas las realizaciones especialmente relevantes por su interés histórico, arqueológico, artístico, científico, social o técnico, comprendidas las instalaciones o los elementos decorativos que constituyen parte integrante de estas realizaciones;
- 2) los conjuntos arquitectónicos: grupos homogéneos de construcciones urbanas o rurales relevantes por su interés histórico, arqueológico, artístico, científico, social o técnico y suficientemente coherentes como para ser objeto de una delimitación topográfica;
- 3) los sitios: obras combinadas del hombre y de la naturaleza, parcialmente construidas y que constituyan espacios suficientemente característicos y homogéneos como para ser objeto de una delimitación topográfica, relevantes por su interés histórico, arqueológico, social o técnico (Convención de Granada, 1985, art.1).

En su texto se incluyen tanto los conjuntos arquitectónicos como los sitios; valorándose en los mismos su interés histórico, artístico, arqueológico, científico, social o técnico. Se puede observar, por tanto una considerable ampliación del término.

Estos dos últimos documentos señalan, además, la conciencia generalizada de que una correcta interpretación cultural y social de un elemento patrimonial, no podrá efectuarse sin la consideración y estudio de su entorno.

La Carta de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura (1987) implicó, a su vez, una ampliación más de la visión sobre el patrimonio cultural ampliándola a los objetos que “revistan de manera significativa interés artístico, histórico y en general cultural” (art.1). Y explicitando que en ella se incluyen:

Obras de arquitectura y de agregación urbana, ambientes naturales de especial interés antropológico, fáunico y geológico, ambientes "construidos", como parques, jardines y paisajes agrarios, instrumentos técnicos, científicos y de trabajo, libros y documentos, testimonios de usos y costumbres de interés antropológico, obras de figuración tridimensional, obras de figuración plana sobre cualquier tipo de soporte (Carta de la conservación y restauración de los objetos de arte y cultura, 1987, art. 1).

Es pues, una ampliación significativa que une el patrimonio cultural y el natural, a la vez que introduce tanto el patrimonio bibliográfico como el inmaterial.

Desde entonces, las distintas cartas y convenciones, han ido aumentando paulatinamente la complejidad tipológica de los bienes históricos, artísticos y culturales que pueden considerarse patrimoniales: sobre la salvaguarda del patrimonio inmaterial se emite la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989) y la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003), sobre el subacuático la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001), los paisajes urbanos en 2011 y finalmente la Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad (2015) en la que se reconoce el papel de los museos como contenedores de objetos culturales. De esto último y de la visión actual sobre patrimonio y museos hablaremos con posterioridad.

Con el fin de concluir la visión panorámica en la percepción que sobre el patrimonio cultural se ha tenido a lo largo de la historia, destaquemos únicamente un evento actual que viene a confirmar la idea de que el interés internacional sobre los bienes artísticos, históricos y culturales, se define como patrimonio cultural. Nos referimos al Año Europeo del Patrimonio Cultural proclamado para 2018, y cuya pretensión es la de: “destacar el papel del patrimonio cultural europeo en el fomento de una visión compartida de la historia y de la identidad” (Unión Europea, 2018). Es pues, una especie de colofón conceptual y material de lo que se ha venido gestando a lo largo de los siglos en el pensamiento occidental; y que podría dar luz, a la conclusión del mismo, sobre la nueva definición del patrimonio histórico, artístico y cultural.

Y en este recorrido, ¿dónde entran los museos? Para ello debemos recurrir a las

declaraciones del ICOM en los últimos años. Pero antes de resolver esta pregunta, veamos el marco legislativo español que encuadra el patrimonio histórico, cultural y artístico; lo cual nos llevará a justificar la existencia de los museos y sitios musealizados en el territorio nacional español.

2.1.7. Siglo XX y actualidad legislativa del contexto español⁵⁷.

Con la creación en 1900 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por el Real Decreto de 18 de abril de 1900 (art. 1), se inició el proceso hacia la institucionalización de una administración pública competente en materia de Patrimonio. Este Ministerio, se coordinó con los nuevos organismos específicos dedicados al ámbito patrimonial, que surgieron durante el primer tercio de siglo: la Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos (1905), la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (1912) y la Junta de Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional (1926). Si bien la conformación de una administración realmente profesional en el campo, no llegaría a la práctica hasta la promulgación de la ley de 1933 sobre el Patrimonio Histórico Artístico, vigente hasta la promulgación de la legislación actual de 1985.

Estas nuevas instituciones, dieron a luz durante el primer tercio de siglo, tres grandes normas que sentaron las bases para la posterior evolución legislativa: en primer lugar, la Ley y reglamento de excavaciones y antigüedades (1911-1912) y la Ley relativa a la declaración y conservación de monumentos arquitectónicos artísticos (1915). Tal y como se observa en el ámbito internacional, en ellas se contempla la puesta en valor de los objetos patrimoniales según parámetros de antigüedad y monumentalidad de las piezas. Definen el concepto de antigüedad según épocas históricas, delimitándolo de la Prehistoria a la Edad Media. Adjudica su titularidad al Estado español y estipula la realización de un inventario de las ruinas monumentales y antigüedades para su control y conservación de su memoria.

La tercera medida legislativa relevante de la época, es el Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, sobre la Defensa de la riqueza monumental y artística de España. En él, se alude a la ineficacia de todas las medidas legislativas anteriores para reforzar la

⁵⁷ No es la intención de este trabajo de investigación, hacer la recopilación y análisis de toda la legislación emitida. Para ello, véase: Quirosa, M.V. (2005), p.54. En esta obra se indica una recopilación de los mismos de la España del s. XX.

presente ley, que consta de dos partes: un primer bloque en el que se habla de la conservación y tutela de la riqueza arquitectónica, arqueológica, histórica y artística de España y la clasificación y declaración de monumentos, ciudades y sitios. Y un segundo bloque en el que se dictan las normas para la exportación y comercio de antigüedades.

Lo realmente importante es la declaración de utilidad pública la conservación, protección y custodia de los monumentos que forman parte del tesoro histórico-artístico de la nación. Dicha utilidad se define en términos históricos, artísticos y estéticos, tanto para los españoles como para extranjeros. Es realmente interesante observar que en la consideración de los aspectos relevantes a tener en cuenta para definir un objeto como patrimonial y digno de ser conservado, se incluye por primera vez la valía etnológica de los mismos, incluyendo el carácter típico de pueblos y ciudades. Sin embargo, aún no se da el paso claramente, para declararlos como relevantes por su valía en la conformación de la identidad cultural de las comunidades.

Dicha utilidad, engloba (Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926) tanto los Bienes inmuebles (art.2a), edificaciones artísticas, sitios y lugares pintorescos (sitios que conserven el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España) (art.2b), como yacimientos y monumentos prehistóricos (art. 2c), ruinas, sitios, cuevas abrigos y todos aquéllos inmuebles de mérito artístico (art.3). La caracterización de los elementos denominados como patrimonio, de mayor amplitud que las anteriores, se mantendrá vigente hasta la normativa actual.

La Constitución de 1931, durante la II República, viene simplemente a ratificar cuanto se había dicho anteriormente. Así, en el artículo 45, declara Tesoro de la Nación toda la riqueza artística e histórica, colocándola bajo protección estatal. Estableciendo que:

Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico (Constitución de la República española, 1931, art. 45).

Reconoce, pues, el valor para la nación de los bienes considerados patrimoniales protegiéndolos contra el expolio y la salida del país; y otorga la potestad al Estado para convertir en bienes de dominio público los bienes patrimoniales de propiedad privada.

Todas estas medidas, se aplican bajo la idea de que estos bienes constituyen el tesoro Nacional. Estatus que los convierte en los objetos más preciados para lo que se considera como la identidad o la esencia de la nación española.

Si bien no aporta una novedad conceptual, sí es significativo de este periodo, la declaración de 897 edificios como monumentos de la nación; ampliando el patrimonio artístico protegido de la nación.

La Ley de 13 de mayo de 1933 de Defensa del Patrimonio Histórico y su Reglamento de 1936 de 16 de abril, marco legislativo que estuvo vigente hasta 1985, desarrollará la citada normativa constitucional.

Durante la etapa franquista, se incidirá en la elaboración del Catálogo Monumental de España, que estaba en curso, además de la ampliación considerable de los elementos patrimoniales bajo protección del Estado. Un ejemplo de ello, fue la del Decreto de 22 de abril de 1949 que ordena la catalogación y protección de todos los castillos españoles.

La ampliación del concepto patrimonial llegará con el Decreto 571/1963 de 14 de marzo, sobre la protección de los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico: otorgándoles un rango de protección similar al que ya venían gozando los demás elementos considerados patrimoniales. Nuevas ampliaciones se observan en 1969⁵⁸ con la protección de los elementos sumergidos de presunto valor artístico, arqueológico o científico; y en 1973⁵⁹ en que se incluyen algunas referencias al patrimonio etnológico a través de la protección de los hórreos o cabazos.

El texto fundamental para la democracia española es la Constitución de 1978. En ella se marcan los derechos y obligaciones fundamentales tanto del Estado y las

⁵⁸ Decreto 2055/1969, de 25 de septiembre, por el que se regula el ejercicio de actividades subacuáticas, artículo 20: "Sin perjuicio de los derechos establecidos en el Código Civil, todo buceador o buzo que encuentre objetos sumergidos de presunto valor artístico, arqueológico, científico o material estará obligado a dar cuenta de ello a la autoridad local de Marina, la cual si se trata de objetos artísticos o arqueológicos comunicará inmediatamente el hallazgo a la Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia y le hará entrega de los objetos hallados a los efectos oportunos. De igual manera, y a los efectos expresados, deberá ponerse en conocimiento de las autoridades militares o civiles, de acuerdo con sus competencias respectivas, cuando el hallazgo tuviere lugar como consecuencia de actividades subacuáticas en embalses, ríos o cursos de agua del interior".

⁵⁹ Decreto 449/1973, de 22 de febrero, por el que se colocan bajo la protección del Estado los «hórreos» o «cabazos» antiguos existentes en Asturias y Galicia.

Comunidades Autónomas, como de los españoles.

Así, la Constitución española vigente en la actualidad, declara que la promoción de la cultura es uno de los fines últimos de la Constitución:

La Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran, en uso de su soberanía, proclama su voluntad de:

- (...) Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones.
- Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida (Constitución española, a partir de ahora CE, 1978, preámbulo).

Establece en el artículo 9.2, que corresponde a los poderes públicos facilitar la participación de los ciudadanos en la vida cultural, eliminando cualquier obstáculo que pudiera impedir la libertad en este campo:

Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social (art. 9.2. CE).

El derecho a la cultura, tiene su base en el Art. 44.1.CE: “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho” y éste implica que los ciudadanos dispondrán de los medios necesarios para acceder al conocimiento verdadero y a la asimilación de la realidad cultural de nuestra sociedad. Este artículo se complementa con el art. 25.2 CE que se refiere al acceso a la cultura de los presos, el art. 48 relativo al acceso de la juventud a la cultura, y el art.50 relativo al acceso de la tercera edad a la cultura.

Sin embargo, el artículo que podría considerarse clave para nuestro tema es el Artículo 46. Éste, incluye la conservación y promoción del patrimonio cultural dentro del Capítulo III de la Constitución, en el que se contemplan los “Principios rectores de la política, social y económica”, otorgándole un rango fundamental dentro de la vida española y defendiéndolo a través de la ley. En él se indica que:

Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio (art. 46. CE).

Es interesante constatar cómo el texto huye de cualquier enumeración, dejando abierto el margen para una gran amplitud conceptual al indicar que se refiere al patrimonio histórico, cultural y artístico. Es también reseñable que no se ciñe a una

titularidad o régimen jurídico concreto a la hora de sancionar los atentados contra el patrimonio.

El tratamiento de la protección de los bienes históricos, artísticos y culturales se considera tan relevante, que a pesar de transferirse a las Comunidades Autónomas la gestión de a museos, bibliotecas, y conservatorios de música (art. 148.1.15 CE), así como al patrimonio monumental de interés (art. 148.1.16 CE); el Estado se reserva su protección y tutela en el art. 149.1.28ºCE:

1. El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias:

28.ª Defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas.

Si bien el texto constitucional establece los derechos y deberes fundamentales, no aduce razones concretas para establecer dichos límites. Para encontrarlos, debemos acudir a la cristalización legislativa posterior, concretamente, la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y la Ley 23/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional.

Es por tanto en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (en adelante LPHE), donde encontramos la razón sobre la valía de nuestro patrimonio histórico:

El Patrimonio Histórico Español es el principal testigo de la contribución histórica de los españoles a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea. La protección y el enriquecimiento de los bienes que lo integran constituyen obligaciones fundamentales que vinculan a todos los poderes públicos, según el mandato que a los mismos dirige el artículo 46 de la norma constitucional (LPHE, 1985, preámbulo).

Sobre su protección, además de la vinculación de todos los poderes públicos en ella, se apela en el artículo octavo a la responsabilidad de todos los españoles, al hacer un llamamiento a todos los ciudadanos, a la colaboración en la denuncia ante la autoridad competente, si se observara incluso el peligro de deterioro de dichos bienes.

Sobre su valía, se sigue insistiendo en la introducción de la siguiente manera:

El Patrimonio Histórico Español es una riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio a la aportación histórica de los españoles a la cultura universal. Su valor lo proporciona la estima que, como elemento de identidad cultural, merece a la sensibilidad de los ciudadanos (LPHE, 1985, preámbulo).

Podemos por tanto afirmar que si bien en el recorrido histórico realizado hasta el

momento, el concepto de valor identitario asomaba con timidez, en las legislaciones actuales, irrumpe con fuerza, ejemplo de lo cual es la LPHE. El reconocimiento de su valía “como elemento de la identidad cultural” de los españoles a la cultura universal es verdaderamente interesante por cuanto reseña ya una conciencia plenamente formada sobre el moderno concepto de patrimonio cultural.

Sin embargo, la ley española, aún posee un acusado reduccionismo, al hablar en términos de patrimonio histórico, mientras en el ámbito internacional se extiende el concepto más amplio de patrimonio cultural. Concepto, no obstante, que ya recoge nuestra constitución.

A pesar de dicho reduccionismo, es patente la amplitud conceptual desarrollada a lo largo de la ley que en su artículo primero, estipula que integran el Patrimonio Histórico español:

Los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, así como el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos o zonas arqueológicas y los sitios naturales, jardines y parques que tengan valor artístico, histórico o antropológico (LPHE art. 1.1.2).

Muy positivo se considera el hecho de la integración en el artículo 1, del Patrimonio Cultural Inmaterial como parte del Patrimonio Histórico Español. Esto supone el reconocimiento de la valía identitaria de todos aquellos bienes que aun careciendo de materialidad, constituyen parte de la intimidad cultural de cada pueblo o nación.

Así mismo, llama la atención que en la definición de expoliación se descienda hasta considerar como tal: “toda acción u omisión que ponga en peligro de pérdida o destrucción todos o alguno de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español, o perturbe el cumplimiento de su función social” (LPHE art. 4). Lo cual viene a resaltar que la consideración de la valía de los bienes patrimoniales no radica sólo en su materialidad sino también en su aura social, la que les lleva a cumplir una función concreta como testimonio y legado de las señas de identidad histórico-social del pueblo español. Un aspecto realmente interesante que retomaremos a la hora de juzgar la función educativa de los Museos como centros de difusión de la función social de la cultura.

Sobre la protección especial de que pueden gozar algunos bienes concretos, se estipula la consideración de la declaración de una serie de entes patrimoniales como

Bienes de Interés Cultural. En este rango, solo se engloban los monumentos, el jardín histórico, el conjunto histórico, el sitio histórico y la zona arqueológica (LPHE art. 15).

En la definición de monumento entiende como tales: “aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social” (LPHE art.15.1). La definición de monumento, en la actual legislación, se dirige al patrimonio de manera genérica, dando lugar a una gran amplitud terminológica dependiente de la consideración conceptual de “interés histórico, artístico, científico o social”.

A pesar de la generalidad conceptual, se observa una clave interesante que marca la defensa del patrimonio dentro de su contexto, en el concepto de Conjunto Histórico el cual define como:

La agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad (LPHE art. 15.3).

La importancia del contexto la remarca en el art. 18, declarando que un Bien de Interés Cultural es “inseparable de su entorno”.

Además de ofrecer una amplia visión del concepto de Bien de Interés Cultural, integrando el aspecto natural en el Jardín Histórico definiéndolo como “el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales (...) y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos, sensoriales o botánicos” (LPHE art. 15.2); y el aspecto etnológico en el concepto de Sitio Histórico: “el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico” (LPHE art. 15.4).

Respecto a los Bienes Muebles, el art. 26, recuerda la importancia de la confección del Inventario General de “aquellos bienes muebles del Patrimonio Histórico Español no declarados de interés cultural que tengan singular relevancia” (LPHE art. 26.1). También se considera la posibilidad de considerarlos como Bienes de Interés Cultural, y estipula una serie de medidas para su protección. Medidas que, si bien funcionan en algunos ámbitos fluidamente, en la mayoría de ellos aún queda mucho por hacer.

Sobre esto último, buen ejemplo de ello, es el Real Colegio de Doncellas Nobles de Toledo⁶⁰. El inmueble, declarado Bien de Interés Cultural con categoría de monumento en 1996 (Resolución de 30 de enero de 1996), a fecha de 2015 en que realiza el último estudio, carecía de un inventario oficial actualizado que reflejara la valía social real del patrimonio cultural que alberga este Inmueble y el paulatino deterioro material de los bienes muebles artísticos contenidos en el mismo.

Una vez efectuado el recorrido legal que nos ha llevado a esclarecer la posición del concepto de patrimonio artístico y cultural a lo largo del siglo XX, el lector habrá constatado un cambio en la óptica respecto de la metodología de estudio empleada hasta entonces: mientras que hasta el siglo XX hemos tratado de aunar legislación y conciencia sobre el patrimonio histórico-artístico y cultural, en el siglo XX hemos intentado obviar en un principio la legislación de la conciencia. Esto, quizá haya sido posible solo en parte, pues la ley es la materialización de la conciencia. No obstante, esta escisión deliberada obedece a un único fin: el de resaltar la cuestión del ser de los museos como contenedores de piezas que no poseen únicamente piezas de valor artístico, sino que éstas poseen además un valor cultural-identitario.

A este fin, se une el hecho de que metodológicamente, la escisión era necesaria para poder enlazar más claramente la cuestión del ser del museo y el mensaje de la obra de arte en la actualidad.

A continuación, reflexionaremos sobre aquello de lo cual hemos hecho hasta ahora silencio: la conciencia sobre el ser de los museos, ligada a la práctica museal a lo largo del siglo XX y su resultado en el XXI.

2.2. La crisis de fin de siglo y el renacer museal: ¿hacia dónde van los museos?

¡Museos, cementerios! Idénticos, verdaderamente, en su siniestro amontonamiento de cuerpos que se desconocen entre sí. Dormitorios públicos, donde se descansa para siempre, espalda contra espalda, con seres a los que se odia o a los que se ignora... Que se les haga una visita anual, como quien va a ver a sus muertos... Pase. Que se depositen una vez al año flores a los pies de la *Gioconda*, podemos aceptarlo. Pero que vayamos a pasear cotidianamente por los museos nuestras tristezas, nuestra frágil cobardía, nuestro íntimo desasosiego, eso es inadmisibile. O, acaso, ¿queréis envenenarnos?, ¿queréis pudrirnos? (Marinetti, 1978, como se cita en Bolaños, 2008a, p. 235)

⁶⁰ Sobre este tema se puede consultar: Lamas, V.E. (Almarcha, M.E. rev.) (2019). *Proyecto de revalorización del Colegio de Doncellas Nobles a través de su patrimonio*. Madrid: Ápeiron.

El manifiesto futurista de Marinetti, de 1909, es realmente esclarecedor del estado de la cuestión de la reflexión sobre el ser de los museos a principios del siglo XX. En esta época, el museo se ve como un producto del obsesivo culto a la historia que el siglo XIX se había empeñado en desarrollar desde que se proclamara la Revolución de 1789 y el triunfo de la Ilustración. Estos centros del saber se ven como entidades románticas que apelan a un pasado, a una tradición; de la cual huirán los jóvenes vanguardistas en su afán por partir de cero, buscar la pureza y la experimentación artística. “Para los jóvenes del siglo XX, no hay legado que valga la pena heredar, ni experiencias que merezcan conservarse; tanto afán urgente de novedad y ruptura, de “olvido histórico”, impone un nuevo principio: confrontar, a la ejemplaridad de las obras maestras de los museos, un experimentalismo alejado de toda fórmula aprendida” (Bolaños, 2008a, p. 325).

Es entonces cuando los museos, sufren un ataque mortal a su ser: su antigua condición de lugar sagrado, de santuario del saber, es cuestionada. Unas veces será la crítica la que lance el dardo proclamando su incoherencia y otras la práctica de los artistas. Desde el grito de Marinetti que equipara los museos a cementerios, como contenedores de obras muertas, que descontextualizadas de su lugar de origen no tienen ya sentido en sí; hasta la *Fuente* de Duchamp, expuesta como obra de arte, proclamando que cualquier pieza que esté en un museo puede serlo, siempre y cuando se descontextualice de lo cotidiano y se sitúe en el contexto artístico.

Un museo es un mausoleo; en él no caben, pues, más que las cosas pretéritas, y la obra de arte es eterna; colocarlas en un museo donde hay que pagar para verlas es considerarlas como reliquias y recuerdos del pasado, como momias, objetos, utensilios, etcétera (Cochet, 1937, como se cita en Bolaños, 2008a, p. 328).

A principios de siglo, la conciencia general era la de cuestionar el ser de estas instituciones que al tratar de rescatar el arte de su posible desaparición y tratar de conservarla en un museo, otorgándole una nueva oportunidad de existencia, se cobra el precio de su misma muerte. Esta conciencia se seguirá denunciando a lo largo del siglo XX. Hacia mitad del mismo, Hans Sedlmayr, hace la siguiente comparación:

Desde este punto de vista descubrimos la relación de nuestro dominio museal con los grandes cultos de los muertos y de las tumbas, y reconocemos que el museo es hijo legítimo del monumento. Los museos son también monumentos en la lengua administrativa, (...) y designa a ciertos funcionarios con el nombre de “conservadores”, que evoca el recuerdo de la momificación (Sedlmayr H. , 1959, p. 33).

A la par que se constataba el sinsentido de estas instituciones, surgieron movimientos de renovación que permitieron el nacimiento de la museografía como disciplina con una metodología propia asumida a nivel mundial a través de la fundación de la Oficina Internacional de los Museos en 1926 bajo la mirada de la Sociedad de Naciones, y como iniciativa de cooperación tras la Primera Guerra Mundial.

Hasta entonces, el museo se había concebido como simple depósito en el que se acumulaban objetos de índole heterogénea, con el único requisito de ser considerados por el Estado como merecedores de su tutela.

A partir de ahora, y gracias a la Oficina Internacional de los Museos, se va a producir una renovación interna que modernizará la estructura expositiva. “Dos criterios nuevos serán los que modifiquen la apariencia de los vetustos establecimientos: la reconceptualización de los contenidos y la sobriedad de la presentación formal y decorativa” (Bolaños, 2008a, p. 330). Por lo que respecta al segundo criterio, se generalizará la conciencia de que no hay por qué enseñarlo todo, se depurará estéticamente seleccionando cuidadosamente las piezas en exposición. El primer criterio es quizás el más complejo, pues la reconceptualización hemos de buscarla en el Congreso Internacional de Museólogos de París de 1927, en el que se reflexionó acerca de “El papel educativo de los museos”. “Aquí se diseñó el sentido del museo no como una colección de obras sino como un lugar educacional, indispensable en la formación de los jóvenes (...)” (Bolaños, 2008a, p. 340).

Esta reconceptualización del ser museal hacia la didáctica, se ve patente en España a lo largo de los tres primeros tercios del siglo XX. Es una reconceptualización relativa, ya que se sigue persiguiendo el ideal de la divinización del arte como sustituto a la religión.

Muestra de ello, es el hecho de que, en el primer tercio de siglo, la Institución Libre de Enseñanza, verá en la cultura el arma a esgrimir para la regeneración del pueblo en pro de la República y en contra de una religión que querían suprimir, proponen el dogma cultural. Se ve que “la sensibilidad artística es el camino de la moral” (Bolaños, 2008a, p. 343), que “el signo del arte es la Cruz Roja de la civilización en las luchas sociales de nuestros días” (Overejo, 1934, p. 7). La cultura contenida en los museos, poseerá, por tanto, un importante componente ideológico.

De esta época es el nacimiento del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas artes en 1900, junto con la aparición de la Dirección General de Bellas Artes. Además de la publicación del Real Decreto de 29 de noviembre de 1901, aprobando el Reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado servidos por el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, “que clasificaba a todos los Museos regidos por el Cuerpo en tres categorías, organizaba con gran cuidado la función pública de los Museos y establecía criterios detallados de funcionamiento y organización administrativa” (García, J. 2007).

De esta época, son también reseñables dos hechos: la creación de nuevos Museos Provinciales y Municipales por Real Decreto de 1913, la promulgación del Real Decreto de 1923 por el que se establecen los requisitos de enajenación de bienes histórico artísticos propiedad de la Iglesia; y la Ley de 13 de mayo de 1933 de Patrimonio Artístico Nacional, que otorgaba a la Junta Superior del Tesoro Artístico, la potestad de crear, reorganizar y mejorar museos en España, en pro de la salvación de un patrimonio que corría peligro.

Quizás lo que más nos interesa para comprender el tratamiento del mensaje de las obras de arte de los museos de la época sean las Misiones Pedagógicas. La intelectualidad de la llamada Edad de Plata española, estaba preocupada por la urgencia de articular un discurso cultural de raíces españolas que permitiera recobrar su ser histórico a la nación y encontrar así el “alma popular”. “Los primeros Gobiernos de la República cifraban la recuperación de la dignidad nacional en esta búsqueda del ser histórico del pueblo español” (Bolaños, 2008a, p. 371).

La empresa era realmente ardua. Si echamos una mirada retrospectiva a la historia española, observamos cómo hasta entonces la unidad nacional había estado ligada a la religión: Visigodos, Reconquista, Imperio. Los grandes momentos de la historia nacional estaban marcados por la unidad religiosa en todo el territorio y ésta se había roto, de la misma manera, por disensiones religiosas. Los intelectuales de la Edad de Plata, se encuentran, pues, con una España despersonalizada:

El problema de la despersonalización de España marcó la cultura intelectual de nuestro siglo XX; además de remitir, en esos momentos, a un asunto suscitado por los debates historiográficos de la época, no exentos de tintes aún románticos: el de la definición del sujeto de la historia humana (Bolaños, 2008a, p. 371).

La búsqueda de la identidad histórica de España partía del problema de su despersonalización y acabaría, con las misiones pedagógicas, por buscar en la cultura el sustituto a la religión. Es realmente esclarecedor el tratamiento que María Bolaños, actual directora de nuestro objeto de estudio, el MNE, hace de estas Misiones Pedagógicas:

La idea casi religiosa del alma colectiva de lo popular inspira, asimismo, uno de los proyectos educadores más señalados de la República, las Misiones Pedagógicas, que en esencia trataban de “ensayar nuevos procedimientos de influencia educativa en el pueblo” (...)

La acción misional –la misma denominación es ya muy expresiva del espíritu con que se afrontaba el proyecto- fue lanzada, (...) por el Museo Pedagógico.

(...) formaron una especie de apostolado laico, republicano y masón, deseoso de “allanarse con el pueblo” y dispuesto a propagar los placeres del saber y las artes en las reconditeces más alejadas del país (Bolaños, 2008a, pp. 371-372).

Lo propio español, sus manifestaciones culturales, cobran así una importancia inaudita. Es ésta la época en que, en esa búsqueda de la verdad española, se potencia la etnografía, “articulando un discurso muy semejante al francés en lo que respecta a la asociación entre etnografía, innovación artística y compromiso político” (Bolaños, 2008a, p. 376) y fundando en 1934, en plena República, el Museo del Pueblo Español, de tipología etnográfica. “La finalidad era dar acogida al desperdigado acervo nacional, que abarca tanto los restos de la cultura material (...) como los testimonios de la cultura espiritual y sus expresiones literarias, populares y musicales” (Bolaños, 2008a, p. 377).

Estas misiones, se ven oscurecidas por el poco efecto que tuvieron en el pueblo, dada la ligereza con que a partir de 1931 con la proclamación de la II República española, se produjo la quema de conventos, iglesias y casas religiosas con la consiguiente pérdida de patrimonio cultural, además de las víctimas mortales que se saldaron dichos actos.

Como botón de muestra unos datos:

Cuando aún no había transcurrido un mes desde el 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la II República, y, precisamente durante los días 11, 12 y 13 de mayo, en Madrid, Valencia, Alicante, Murcia, Sevilla, Málaga y Cádiz, se produjeron las primeras manifestaciones violentas del anticlericalismo más agresivo (...)

Los edificios más importantes afectados por los incendios fueron, en Cádiz, el Convento de Santo Domingo (estilo barroco, s. XVII); en Sevilla, la Capilla de San José (monumento nacional, s. XVII), y en Málaga, la iglesia de San Pablo (estilo gótico, s. XVI).

En Madrid fueron quemados 90.000 volúmenes, incunables españoles, ediciones príncipes de diversos autores castellanos del s. XVI, conservados en la biblioteca de los jesuitas de la Flor;

20.000 volúmenes del colegio de jesuitas de Areneros y otros 25.000 volúmenes del Colegio de Maravillas. En Valencia ardieron el archivo del Colegio de Santo Tomás de Villanueva, fundado en 1550 y los 10.000 volúmenes de su biblioteca (Carcel, V. 2008, pp. 34-35)⁶¹.

Sí se trató de salvar el patrimonio durante la guerra a través de propaganda, traslados de piezas y diversas acciones por ambos bandos. El patrimonio era visto como herramienta propagandística: “tanto el tratamiento de la evacuación como todo lo relativo a la defensa del patrimonio histórico-artístico serán un instrumento clave en la guerra de propaganda” (Bolaños, 2008a, p. 385). “Es cierto que el antes y el después de la guerra comparten un interés de corte nacionalista por las costumbres, por las raíces populares e hispánicas de nuestra cultura” (Bolaños, 2008a, p. 399), pero este interés parte de las clases intelectuales, y los organismos culturales se vieron desbordados para administrar la ingente cantidad patrimonial española que estaba en riesgo de destrucción.

Sin entrar en interpretaciones profundas, se podría deducir, que el mismo odio al ser del arte español que lo desligó de su origen religioso, y lo presentó al pueblo como objeto meramente cultural, símbolo de la nueva religión laica; provocó su destrucción por parte del mismo pueblo que se sintió engañado por un mensaje mendaz que no concordaba con la verdad de la pieza que tenían ante sus ojos y por tanto se hizo incapaz de comunicar su verdadera valía.

Tras la guerra, y con el nuevo orden político, se siguió instrumentalizando el patrimonio cultural. No obstante, no se limitó a la idea que defiende María Bolaños:

Las medidas sobre política artística o museística, de momento, fueron mínimas. La vuelta al orden se concretó en restituir a sus primitivos propietarios los objetos y obras de arte requisados por el Servicio Nacional del Patrimonio Artístico y en devolver a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el poder de tiempos antiguos (Bolaños, 2008a, p. 394)

Según la *Historia de los Museos Estatales. De 1900 a 1977*, se actualizó completamente el panorama museístico con un matiz integrador de todas las ramas culturales del momento:

- Se crearon nuevos museos, entre los que podemos citar: Museo de América, Museo Nacional de Artes Decorativas, museos arqueológicos de Burgos, Oviedo, Toledo y Tarragona, museos de bellas artes de Granada, Santa Cruz de Tenerife y Vizcaya, Museo Etnológico de Zaragoza,

⁶¹ Carcel Ortí, cita a su vez el Diario “La época” con fecha 13-05-1934 para los datos del último párrafo. Esta información no ha sido posible contrastarla porque inexplicablemente falta justo ese ejemplar en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?a=21&d=creation&d=1934&d=05&d=13&d=1934&d=05&d=14&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&y=1934&lang=es>. Fecha de consulta: 27-02-2018

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, etc.; y se realizan obras de ampliación en otros museos como el Museo del Prado.

- Se regulan unas «Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos» (Orden de 1942).
- Se publican obras en torno a los museos españoles: desde 1940 y hasta 1953, la Dirección General de Bellas Artes publicó la revista de museos «Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales» así como el «Anuario-guía de los Museos de España» de María Elena Gómez Moreno (1955). También en este año, Juan Antonio Gaya Nuño publica la primera edición de «Historia y guía de los Museos de España», en la que figuran 211 museos.
- Se crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología (Decreto de 1961).
- Se reorganiza la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Obras de Importancia Histórica o Artística (Decreto 111/1960).
- En 1968 se crea el Patronato de los Museos que asumirá el gobierno y administración de los museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes (Real Decreto 522/1968).
- Gaya Nuño publica la segunda edición de su «Historia-Guía de los Museos en España» (1968), en la que registran 300 museos. Un año más tarde, Consuelo Sanz Pastor publica «Museos y Colecciones de España», en la que relaciona 590 museos y colecciones.
- En 1973 se crea el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, heredero de la Sección Arqueólogos del anterior Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. En 1977 se crea el Cuerpo de Ayudantes de Archivos, Bibliotecas y Museos (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2018).

A pesar de las críticas que recibe este periodo histórico, de los tres primeros tercios de siglo, lo fundamental para el tema que nos concierne es el hecho del rescate del ser museal a través de una especie de alianza con la enseñanza y la instrucción del pueblo. Tanto los avances legislativos, como la creación de espacios de protección del patrimonio (museos), son luces que contrastan con el sombrío panorama de destrucción que supusieron desamortizaciones, expolios, ventas ilegales y destrucción patrimonial anteriores. Unas veces como sustituto a la religión, otras como potenciador de la misma; ambos, luces y sombras, se integran en una misma idea: la cultura contenida en los museos, es un maravilloso instrumento de poder, una cátedra desde la cual educar al pueblo.

El último tercio de siglo, con la instauración de la Democracia española, será la paulatina socialización del museo:

El museo se ha constituido en un centro cultural con una decisiva orientación social, en el que a las funciones tradicionales de conservación y documentación se han incorporado otras nuevas que permiten definir el museo como un centro de comunicación y disfrute (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018).

Esta socialización que inicialmente se desligaba de la idea de complemento pedagógico, pero que actualmente vuelve su mirada hacia esa función, está sujeta cada vez más a la globalización, la interactividad y los nuevos paradigmas sociales.

La diversificación de la práctica museal, la especialización de los técnicos y la constitución de la museología como ciencia, la diversidad cultural y la protección de la propia identidad han provocado una nueva crisis que se ha cernido sobre el ser de los museos. La crisis de fin de siglo, ha provocado una serie de cuestiones que los teóricos han tratado de responder de diversas formas. Solo tardíamente, la UNESCO a través del ICOM, ha regulado y definido la práctica museal.

Es interesante apuntar que dentro de esta crisis, en 2007, el historiador François Hartog (2007), en su obra *Regimi di storicità* reflexionaba sobre la relación entre patrimonio y memoria resaltando el carácter de búsqueda narcisista de la sociedad sobre sí misma en el patrimonio:

El patrimonio cultural está ligado al territorio y a la memoria, que actúan uno y otro como vectores de identidad: la palabra mágica de los años 80. Pero más que de una identidad evidente y segura de sí misma, se trata de una identidad que se reconoce inquieta, que está en riesgo de cancelarse o que ha sido ya olvidada (...): de una identidad en búsqueda de sí misma (...) el patrimonio más que definir lo que se posee, lo que se tiene, circunscribe lo que se es (Hartog, 2007, p. 188).

Para él, la evolución del concepto de patrimonio durante el siglo XX, demuestra una crisis del tiempo (Hartog, 2007, pp. 190 y 227), en la que la sociedad actual se busca en los objetos que considera patrimoniales y por tanto dignos de ser transmitidos⁶² porque estos objetos serían “semióforos”: “objetos visibles revestidos de significación” (Pomian, 2007, p. 41). Por ello el patrimonio sería “la reunión de semióforos que una sociedad se da (a sí misma), en un momento concreto” (Hartog, 2007, p. 190) como una forma de apropiación de su significación para poder dar sentido al presente: “Si el patrimonio es lo que define qué somos hoy, el movimiento de patrimonialización (...) (es) una cierta relación con el presente y una manifestación de presentismo” (Hartog, 2007, p. 223).

El uso social que se hace de los museos estaría enfocado por dos posiciones que se entrelazan: “una, la que basa el uso en la expresión o marca de la identidad; la otra, que lo concibe como actividad simbólica” (Alonso, 2011, p. 128).

Según la evolución estudiada y el sentido de patrimonio de Hartog, podríamos plantear algunas cuestiones: ¿Qué son los museos? ¿Qué tipo de elementos contienen? ¿Qué tratamiento se puede dar a dichos elementos?... Éstas y otras preguntas son parte

⁶² El texto original dice: “Resta il fatto che il fondamento stesso del patrimonio consiste nella trasmissione” (Hartog, 2007, pág. 189).

de la reflexión que ha puesto en tela de juicio el ser de los museos en los albores del siglo XXI.

Sobre lo que esta crisis supone, las preguntas y tentativas de respuesta, hablaremos a continuación. No sin antes recordar, que, si bien los museos están ligados al amplio concepto de Patrimonio Cultural, las piezas contenidas en el museo objeto de nuestro estudio, son obras de arte religioso.

2.2.1. Las respuestas prácticas a la crisis.

Hace unos años, Juan Carlos Rico (2002), nos asaltaba con el título interrogativo de una publicación: *¿Por qué no vienen a los museos?* En ella, presentaba un diagnóstico de la crisis de los museos, del que aún sigue vigente el análisis de las causas de la crisis de identidad de los mismos. Reconoce que las dos causas principales son la aparición del consumo cultural y la debilidad de los museos ante la rapidez de cambios sociales (Rico, 2002, pp. 30-41). Estas causas han producido diversas respuestas prácticas: ecomuseo, museología crítica, museo imaginario... En el presente apartado se expondrán algunas de ellas.

2.2.1.1. El museo como objeto de marketing.

No podemos perder de vista que el museo cumple una función social que surge gracias al impulso de determinados individuos o grupos sociales, siendo en los últimos años las instituciones políticas las que toman la iniciativa. Tampoco podemos olvidar su función cultural, puesto que en ellos se conservan objetos que forman parte de la herencia cultural de una colectividad (Jiménez, 2008, p. 135).

El boom de los museos de arte durante el siglo XX, concretamente en los últimos 30 años, época denominada como “La Edad de Oro de los Museos”, se vio frenada por el crack económico mundial de 2008. En este momento de crisis, pareciera haberse dado el paso de una sociedad sólida a una sociedad líquida, en que la percepción de que el sistema de estructuras sólidas construidas, había de cambiar inexorablemente, era claro. En el ámbito museístico, el museo parece obsesionarse por la captación de públicos a cualquier precio pues “La cultura moderna líquida no tiene ningún “pueblo” al que pueda cultivar. Lo que sí tiene son clientes a los que puede seducir” (Bauman, 2011, como se cita en Aramburu, N., 2013, p. 80)

Pasada esa época, según Aramburu (2013), los museos se encuentran actualmente en la época de “Titanio”, en que estas entidades se colocan bajo el

paradigma de la disneyficación, en la que “dos factores contribuyen al éxito de los museos: la captación masiva de público a través de oleadas de turistas o escolares atrapados en campañas educativas compulsivas, y el triunfo del recipiente con firma de arquitecto” (p. 71).

La cultura, al no poseer una rentabilidad económica directa (es más, precisa de una inversión inicial mayor de lo que proporcionarán los ingresos), se convierte en víctima de mercado, y se hace objeto del consumo cultural.

El primero de los males que afecta a los museos, la búsqueda de rentabilidad económica, ha suscitado según Rico (2002) la tendencia a la subjetividad en la cultura y a la subordinación de la cultura a la posible demanda. Así, el autor presenta la solución que han aplicado los museos: la nueva concepción estética para una museografía rentable económicamente. En ella:

- Utilizamos para su promoción los mismos métodos de la publicidad y distribución que para otros productos.
- Utilizamos el espacio-contenedor como marco en espacio-contenedor implicado plásticamente.
- Convertimos la reflexión en una sensación (...) en una instalación total, (...) las piezas, espacio, iluminación e incluso sonido producen la emoción de una experiencia única.
- De la relación subjetiva y reflexiva antigua, pasamos a una impersonal sensación de euforia (Rico, 2002, p. 34).

La consecuencia es una inversión de los términos. Ya no es la obra la protagonista sino el mensaje y el entorno que lo transmite convirtiéndose en una especie de generador de sensaciones:

Ya no importa tanto que esa escenografía sea para que la obra se encuentre más “cómoda” en el espacio de la exposición, lo que interesa es la propia escenografía en sí, que puede hacer mucho más “sensitiva” la vista del espectador (Rico, 2002, p. 36).

Así, el diseño, la estética museográfica, el gran aliado para la valoración de la obra de arte, que contribuye a crear su microclima expositivo, puesto al servicio de intereses varios puede derivar en ver “el diseño como un instrumento de manipulación y no de potenciación” (Rico, 2003, p. 55).

Esta práctica conlleva un riesgo que podría provocar la autodestrucción de la misma estructura de museo que debería conservar y transmitir la cultura en su integridad y que dada la evolución de estas instituciones, ofrecen cultura e información, los dos campos en que se insta a la sociedad a formar su identidad social (Jiménez,

2008, p. 136). En un análisis comparativo entre industria e institución cultural, Jiménez Curats denuncia el peligro:

Pero, ¿qué ocurre con los museos y demás instituciones culturales? ¿Están dejando de ser instituciones culturales para ser industrias culturales? Aparentemente en ocasiones se rigen por criterios de eficacia muy similares a los de las empresas e industrias. (...)

Se trata de instituciones que distribuyen información y cultura, por tanto, concebirlas como nuevas industrias refleja un cambio importante en la forma de entender estas instituciones, perdiendo algo de su aspecto humano y llenándose de una visión pragmática de la cultura, ya que, dichas industrias, son sinónimo de guerras por el poder futuro de la cultura y la información.

Una manifestación de la transformación de estas instituciones en industrias culturales es la importancia que se le está dando en algunas de ellas, como los museos, a la gestión y aprovechamiento de los recursos, fomentando la cultura alrededor del consumismo más atroz (Jiménez, 2008, p. 136).

2.2.1.2. Marketing del objeto: el museo como emblema de los nuevos paradigmas sociales.

El segundo de los problemas de los museos que apunta Rico es la debilidad interna ante los cambios sociales. En su obra alude al cambio de mentalidad que ha provocado la sociedad industrial. Quizás deberíamos añadir el que se está actuando a través del uso de las redes sociales y de internet, que influye en la percepción estética de los visitantes del museo. Este cambio se traduce en nuevos criterios sociales que se materializan en lo que él llama la lenta agonía del academicismo: transformación en el diseño del espacio y en la exposición del objeto, para hacer de ello un producto rentable de la nueva sociedad (Rico, 2002, p. 40). “Uno de los grandes caballos de batalla es, a su vez, su gran potencial y su extrema fragilidad: la subjetividad que permite al espectador plantear sus propias vías de relación” (Rico, 2002, p. 20).

Por un lado, esta maravillosa característica hace que la relación entre el público y la obra sea un proceso absolutamente personal (...) por otro lado, esa misma subjetividad convierte a la cultura en una actividad tremendamente manipulable, en todos los sentidos, que va desde su aprovechamiento político e institucional hasta pensar que bajo su paraguas cabe todo (Rico, 2003, p. 51).

El mismo Rico advierte de la peculiaridad y peligro que entraña una exposición de arte, ya que éste posee unos valores espirituales que le hacen difícil de exponer “no solo por sus condiciones técnicas (...) sino porque hay un problema de percepción mucho más profundo con el espacio, por razones fáciles de entender” (Rico, 2002, p. 19) y cita la frase de Hervert Read en *Al diablo con la cultura*: “Yo no podría vivir sin los valores espirituales del arte” (Rico, 2002, p. 20).

Convertir la obra de arte en un objeto cultural a la altura del resto de piezas del puzle lo despoja en cierto sentido de su artisticidad. La cultura “se vende” didácticamente como adalid de una nueva cultura en la que lo propio es parte de lo común y el individualismo y la autoreferencialidad sociales se vuelca en el museo que bajo el término del “procomún”, enarbola un nuevo concepto sobre la valía del arte y el patrimonio cultural:

Se está gestando un nuevo paradigma de trabajo basado en la necesidad ciudadana de participar en la gestión de los recursos y el diseño de reglas y protocolos para la propia comunidad, algo que han puesto en vigencia las prácticas del procomún. El procomún es la nueva manera de expresar una idea muy antigua: que algunos bienes pertenecen a todos y que forman una constelación de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada por el bien común. El procomún lo forman las cosas que heredamos y creamos conjuntamente, y que esperamos legar a las generaciones futuras (Aramburu, 2013, p. 79).

Así, “la dimensión de la cultura en tanto que memoria colectiva y herencia a conservar constituye la base del patrimonio histórico” (García, M. y de la Calle, M., 2008, p. 42). Este concepto del procomún como propuesta de consumo, refleja su éxito en el estudio de los autores apenas citados, que afirman que “una parte importante de los turistas y excursionistas acuden a las ciudades en búsqueda de una experiencia de patrimonio y de identidad, que se realiza en un contexto de ocio y no de trabajo o de estudio. Dentro de la ciudad, esta experiencia se nutre de contenido a través de una serie de prácticas turísticas altamente ritualizadas” (García, M. y de la Calle, M., 2008, pp. 53-54). Esta práctica ritualizada, como indican García Hernández y de la Calle Vaquero (2008), tiene como elemento central del turismo urbano los museos que “forman las mejores encarnaciones de la identidad turística de cada localidad” (p. 61), pero que presentan una visión reducida de la realidad, producto de la simplificación cultural que conlleva su propuesta al consumo turístico. Esta visión parcial, podría no suponer el encuentro buscado con la identidad patrimonial y supondría algunos peligros de falsa percepción de la misma.

2.2.1.3. Los museos como lugares de memoria. ¿Hacia dónde quieren ir?

La función educativa de los museos se está igualando a la función de conservación e investigación que mantenían los primeros museos. Esto crea una ruptura muy fuerte con respecto a lo que hasta ahora se ha entendido por museo (Jiménez, 2008, p. 129).

Según la evolución en el término de patrimonio y la línea que parece estar siguiendo parte de las instituciones museísticas, se ha aceptado por buena parte de ellos, entre los cuales se encuentra nuestro objeto de estudio, los presupuestos de la nueva

museología, el museo imaginario y la museología crítica como respuesta a la crisis de identidad de los museos. Ambas corrientes, apuestan por una visión social de los museos.

La idea de Museo Imaginario propuesta por André Malraux (2017) ya enunciada en 1965, se retoma en la actualidad al pensar en el museo como en un lugar de resemantización de los valores intrínsecos de los objetos expuestos. Este concepto “abre paso a una multiplicidad de visiones del museo como entidad abstracta, que no tiene nada que ver con la conservación de los testimonios físicos del arte de la humanidad sino más bien con la configuración de un repertorio visual abierto” (Marcén, 2013). En esta teoría, se postulan dos transformaciones sucesivas que parecieran desacralizar y resacralizar el objeto:

El museo origina una primera y evidente metamorfosis: la transformación del simbolismo de la obra de arte para dar lugar a una nueva semántica (...) la descontextualización acarrea una pérdida de cometido (Marcén, 2013, p. 474).

Da lugar a una segunda metamorfosis (...) los objetos se convierten en obras de arte por el mero hecho de estar recogidos en un museo. O en palabras de Santos Zunzunegui, “este recipiente de lo sagrado secularizado funciona como lugar de cristalización estética, como espacio donde lo común se transmuta en arte (Zunzunegui, 1990, pp. 33-34; como se cita en Marcén, 2013, p.475).

Esta resemantización, estaría promoviendo una nueva visión sobre los museos eminentemente didáctica en la que “estas transformaciones no solo tienen relevancia como generadoras de nuevos valores en relación con la obra de arte sino que contribuyen de manera determinante a la definición de la memoria colectiva” (Marcén, 2013, p. 486) Siendo la función social de los museos que postula la que parece emerger en la actualidad, que concibe los museos como espacios o lugares de memoria, que contribuyen a promover en las personas, valores universales: “Existe un gran potencial en los museos y en el patrimonio que puede hacernos recuperar el sentido educativo de las instituciones culturales dedicadas a guardar la memoria social colectiva” (Jiménez, 2008, p. 126).

En este sentido la nueva museología aúna la idea de territorio, patrimonio y comunidad, generando un nuevo paradigma de museo (Alonso, 2012, p. 136). Cuyos parámetros básicos enunciados por Marc Maure serían los siguientes:

- *La democracia cultural*. Se conserva y difunde cualquier cultura, sin mostrar como dominante una concreta.

- *El nuevo y triple paradigma: de la monodisciplinaridad a la pluridisciplinaridad, del público a la comunidad y del edificio al territorio.*
- *La concienciación* de la comunidad respecto de su identidad y patrimonio.
- *Un sistema abierto e interactivo:* se rechaza el pensamiento lineal del museo tradicional.
- *El diálogo entre sujetos:* se promueve la participación activa de los miembros de la comunidad.
- La exposición como método de diálogo y concienciación (Alonso, 2011, p. 83).

El objeto de museo pasa de ser el centro de estudio a ser el medio para conseguir el desarrollo de la comunidad de un territorio a través de su patrimonio. Así, defienden la transformación del objeto al entrar en el museo: “No podemos ignorar que todo objeto o bien cultural, una vez que ha entrado a formar parte de un museo (...) ha perdido ya su autonomía de objeto en beneficio de una cualificación nueva” (Alonso, 2012, p. 147). Así, en palabras de Hugues Varine-Bohan, uno de los principales postuladores, el museo debería ser comprendido desde su rol social como “un instigador de las nuevas tendencias culturales” y “puede estimular la capacidad artística y la voluntad intelectual” (Varine-Bohan, 1974, p. 649, como se cita en Alonso, 2012, p. 90).

La tercera de las teorías emergentes es la de la museología crítica, “que surge de una revisión de la nueva museología de los años setenta del siglo XX que habla de la muerte del museo de arte y la superación de esta institución” (Martín, M.T., 2003, p.47, como se cita en Flórez, 2006, p. 232). Se asume comúnmente que “una de las funciones de los museos en nuestro actual contexto socio-histórico es crear ciudadanos ‘alfabetizados’ culturalmente” (Jiménez, 2008, p. 130). La museografía crítica (a través de un discurso guiado) se centra en la relación entre los objetos y la comunidad, pero dando al público una posición reflexiva y participativa sobre el pasado que se le muestra. Es decir, el público es un agente activo en la resemantización y construcción de su memoria colectiva. La atribución de significados estaría, cada vez más, en manos del mismo público. “El paso que se produce supera el paradigma comunicativo del museo de la nueva museología hacia uno de negociación y participación cultural propio de la museología crítica” (Flórez, 2006, p. 232).

Aunque deriven en presupuestos con matices diversos, las tres corrientes poseen varios conceptos en común. El primero es el hecho de que lo que entra en un museo pierde su significación, su ser, y se transforma en un objeto resemantizable y utilizable didácticamente en beneficio social. El segundo es precisamente el hecho de que la

didáctica adquiriera un papel primordial entre las funciones de los museos. Por último, el creciente papel de la comunidad en la definición de su identidad.

Antes de estudiar la respuesta que se da desde las Instituciones Internacionales a la crisis de los museos, recapitulemos su ser y su función con la siguiente cita:

Creemos que debe entenderse la educación patrimonial-museística como una necesidad cuyas finalidades u objetos deben ser fundamentalmente tres: dar a conocer el patrimonio a la población en general; concienciar a la población para contribuir a preservarlo de la destrucción y abandono, y poder así legarlo a las generaciones futuras; y proporcionar a la población el goce de la contemplación y comprensión del valor y significado del patrimonio, para contribuir a su enriquecimiento personal y colectivo (Pastor, 2004, p. 44, como se cita en Jiménez, 2008, p. 133).

2.2.2. La respuesta de la UNESCO y del ICOM.

2.2.2.1. Sobre el papel de los museos.

Es el momento de retomar la pregunta que nos planteábamos cuando tratábamos de finalizar el recorrido conceptual sobre el patrimonio cultural a lo largo de la historia. ¿Dónde entran los museos, en el panorama internacional actual? La respuesta, no es más que la lógica evolución de lo que hemos venido estudiando: la socialización de los museos en términos de identidad social.

Toda crisis provoca una reflexión sobre sí misma. Y en el caso de los museos, la reflexión acaecida entre finales de siglo XX y la primera década del XXI, dio como resultado una serie de documentos oficiales que han marcado las pautas definitorias tanto en materia conceptual como en la práctica a seguir en los museos.

Una de las primeras llamadas de atención para salir de la crisis de identidad, fue la Declaración de Lisboa de 2013 o “Llamado al Parlamento Europeo y la Comisión europea, a los parlamentos y gobiernos de los países europeos y a los gobiernos regionales y locales. Apoyar a la cultura y los museos para enfrentar la crisis mundial y construir el porvenir”. En ella, ante la crisis económica que produjo fuertes recortes en materia cultural, se defiende su papel social como instrumento para construir el futuro:

La cultura y los museos son una inversión importante para crear una sociedad mejor, y no un pasivo que se debe recortar en tiempos de crisis. Nuestras identidades nacionales y europeas están cimentadas en un patrimonio cultural común que no es un mero recuerdo del pasado, sino un instrumento esencial para entender el presente y planificar el futuro (Declaración de Lisboa, 2013, p. 1).

Crecimiento económico basado en una serie de funciones de los museos que:

“fortalecen las identidades culturales, respaldan la cohesión social y desarrollan la mediación intercultural”, “generan valores comunes y favorecen el desarrollo del patrimonio regional en el mundo globalizado”, “son un motor positivo para el desarrollo” (Declaración de Lisboa, 2013, pp. 2-3).

Esta visión sobre el papel social de los museos como generadores de progreso hacia una especie de sociedad mejor a través de la promoción de una serie de valores universales, se recogió en dos documentos fundamentales que aludiremos a continuación y que marcan la ruta a seguir en la actualidad.

El primero de ellos, es el emitido en 2015, por la UNESCO: la Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad. En ella se reconoce que “la protección y promoción de la diversidad cultural y natural es uno de los grandes desafíos del siglo XXI”. Y que “los museos (...) son medios primordiales para salvaguardar los testimonios materiales e inmateriales de la naturaleza y las culturas humanas” (p. 1, Introducción).

En esta recomendación, son especialmente relevantes tres puntos para la investigación que nos atañe: delimitación conceptual de museo y patrimonio, función y prácticas lícitas de los museos.

Respecto a la definición de museo, nos remitimos a la identificada en la primera parte del presente capítulo:

Por museo se entiende una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo (Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos..., 2015, p. 4).

Más interesante es la definición de Patrimonio, que engloba una gran diversidad de expresiones culturales:

En la presente Recomendación, por patrimonio se entiende un conjunto de valores y expresiones materiales e inmateriales que las personas seleccionan e identifican, independientemente de quien sea su propietario, como reflejo y expresión de sus identidades, creencias, conocimientos, tradiciones y entornos vivos, y que merecen que las generaciones contemporáneas las protejan y mejoren, y las transmitan a las generaciones futuras. El término patrimonio se refiere también a las definiciones de patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, bienes culturales y objetos culturales que figuran en las convenciones de la UNESCO sobre la cultura (Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos..., 2015, p. 6).

Queda clara la distinción entre lo artístico y el patrimonio cultural, siendo éste último concepto mucho más amplio; de manera que engloba todos aquellos valores y expresiones humanas, sean materiales o inmateriales (y en ello entraría la práctica artística) con las que las personas se identifican porque expresan su identidad, creencias, tradiciones, etc. Esta especie de “identificación” sería por tanto, el criterio por excelencia para definir qué es un elemento cultural digno de ser conservado y transmitido como tal.

Respecto a las funciones del museo, se definen en dicho documento (Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos..., 2015) de manera general la preservación del patrimonio (“adquisición y gestión de las colecciones, conservación, restauración, creación de un inventario”, etc. p.7), la investigación sobre el mismo (que adquiere especial relevancia “porque ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la historia en un contexto contemporáneo, así como la interpretación, representación y exposición de las colecciones” p.9), comunicación y educación. Si bien se incide en la relevancia de su función social:

En todos los países se considera cada vez más que los museos desempeñan una función fundamental en la sociedad y son un factor de integración y cohesión social (p.16).

Los museos son espacios públicos vitales que deberían estar dirigidos a toda la sociedad y, en consecuencia, pueden desempeñar un papel importante en la creación de los vínculos y la cohesión de la sociedad, la construcción de la ciudadanía y la reflexión sobre las identidades colectivas. (...) Los museos deberían promover el respeto de los derechos humanos y la igualdad de género (p.17).

Una función social que requiere de unas prácticas que deberían basarse en una serie de principios (Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos..., 2015):

1. La salvaguardia de la diversidad e identidad propia en un mundo globalizado (p.13).
2. La observancia de los principios internacionales para la protección del patrimonio cultural y de las normas éticas y profesionales formuladas por la comunidad de profesionales de los museos; además de las normas jurídicas de cada territorio (p. 21).

El segundo de los documentos, se centra precisamente en este papel social de los museos elevándolos a la categoría de generadores de valores universales. Así, en la

Declaración de Funchal (2018) se manifiesta “la importancia vital del patrimonio cultural como un valor universal para nosotros, como individuos, comunidades y sociedades, que determina nuestras identidades y vidas cotidianas” y se subraya que “los museos comunican y promueven valores universales (...) tienen un papel central en este diálogo intercultural” (pp. 3-4).

2.2.2.2. *Sobre la praxis museal.*

De 2017 data la última publicación revisada del Código de Deontología del ICOM para los museos. Aprobado por primera vez en la 15ª asamblea general del ICOM (Argentina, Buenos Aires, 1986), revisado sucesivamente en 2001, 2004, 2012-13; es el texto fundamental que contiene los principios aceptados por la comunidad museística internacional como norma mínima para los museos. El documento se divide en 8 puntos:

1. Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad.
2. Los museos que poseen colecciones las conservan en beneficio de la sociedad y su desarrollo.
3. Los museos poseen testimonios esenciales para crear y profundizar conocimientos.
4. Los museos contribuyen al aprecio, conocimiento y gestión del patrimonio natural y cultural.
5. Los museos poseen recursos que ofrecen posibilidades para otros servicios y beneficios públicos.
6. Los museos trabajan en estrecha colaboración con las comunidades de las que provienen las colecciones, así como con las comunidades a las que prestan servicios.
7. Los museos actúan ateniéndose a la legalidad.
8. Los museos actúan con profesionalidad (CDM, 2017).

Del texto que contienen estos ocho puntos, se podrían extraer 3 temas fundamentales para la práctica museal: la primacía del ser y el respeto identitario, la dignidad humana como fundamento de la praxis y derivado de ello la función educativa y social de los museos; y por último el estatuto de lo sagrado. Éstos se podrían interpretar de la siguiente manera:

1. Primacía del ser y el respeto identitario. El código de deontología parte de los presupuestos conceptuales de museo y patrimonio cultural. En este sentido, defiende la consideración del contexto de nacimiento de las colecciones para comprender el ser de las piezas y poder protegerlas.

Así en la página 32 admite como principio que:

Las colecciones de un museo son una expresión del patrimonio cultural y natural de las comunidades de las que proceden y, por consiguiente, no solo rebasan las características

de la mera propiedad, sino que además pueden tener afinidades muy sólidas con las identidades nacionales, regionales, locales, étnicas, religiosas o políticas. Es importante, por lo tanto, que la política del museo tenga en cuenta esta situación (CDM, 2017, p.32).

En virtud de este principio, y como consecuencia de su aplicación, se extrae una práctica objetiva y fidedigna que respete el pasado de la pieza, su contexto y su sentido dentro de la cultura en que fue generada:

- Sobre la práctica científica y objetiva:

(2.18) Un museo debe establecer y aplicar políticas para velar por que sus colecciones y la información inherente a ellas, debidamente registrada, se transmitan a las generaciones venideras en las mejores condiciones posibles, en función de los conocimientos y recursos actuales (CDM, 2017, p. 13).

- Sobre el respeto del contexto y el pasado de la pieza:

(3.3.) Los acopios sobre el terreno se deben efectuar respetando y tomando en consideración siempre los puntos de vista de las comunidades locales (CDM, 2017, p. 19).

(4.2.) Los museos deben velar por que la información ofrecida en las exposiciones no solo sea fundada y exacta, sino que además tenga en cuenta adecuadamente las creencias o grupos representados (CDM, 2017, p.25).

2. La dignidad humana como fundamento de la praxis y derivado de ello la función educativa y social de los museos.

- Cuando el texto se refiere sobre todo al empleo de colecciones procedentes de comunidades existentes se expresa en los siguientes términos:

(6.7.) Se debe respetar tanto la dignidad humana como la tradición y cultura de quienes las usan. Este tipo de colecciones se debe utilizar para fomentar el desarrollo social, la tolerancia y el respeto (CDM, 2017, p. 34).

- Y sobre la importancia de presentar con un mensaje íntegro indica:

(3.1.) La política de colecciones de un museo debe indicar claramente la importancia de éstas en su calidad de testimonios primordiales. Asimismo se debe velar por que no sean solamente las tendencias intelectuales del momento o las costumbres actuales del museo las que dicten esta importancia” (CDM, 2017, p.19).

- Respecto de la función social y educativa dice:

Los museos tienen contraídas obligaciones especiales para con la sociedad por lo que respecta a la protección, accesibilidad e interpretación de los testimonios esenciales que han acopiado y conservado en sus colecciones, (y más adelante) tienen el importante deber de fomentar su función educativa y atraer a un público más amplio (...) La interacción con la comunidad y la

promoción de su patrimonio forman parte integrante de la función educativa del museo (CDM, 2017, pp.18 y 24).

3. Es interesante constatar la mención aparte que hace de las colecciones con un valor sagrado. Ninguna otra consideración se hace sobre otro tipo de piezas. Sobre ello, se indican una serie de pautas entre las que se podrían resaltar:

(4.3.) Los restos humanos y objetos de carácter sagrado deben exponerse de conformidad con las normas profesionales y teniendo en cuenta, si se conocen, los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos de los que proceden. Deben presentarse con sumo tacto y respetando los sentimientos de dignidad humana de todos los pueblos.

(4.4.) El museo tendrá que responder con diligencia, respeto y sensibilidad a las peticiones formuladas por las comunidades de las que proceden restos humanos u objetos de carácter sagrado con vistas a que se retiren de la exposición al público. Se responderá de la misma manera a las peticiones de devolución de esos restos y objetos (CDM, 2017, p. 25).

Sobre la adquisición de este tipo de piezas vuelve a incidir en que:

(2.5.) Las colecciones de restos humanos u objetos con carácter sagrado solo se deben adquirir si se pueden conservar con seguridad y ser tratadas con respeto. Esto debe hacerse de conformidad con las normas profesionales y los intereses y creencias de las comunidades o grupos étnicos o religiosos de donde provienen, si es que se conocen (CDM, 2017, p. 10).

Lo cual realiza de nuevo al hablar de la función de investigación de los museos:

(3.7.) Las investigaciones sobre restos humanos y objetos con carácter sagrado se deben efectuar de conformidad con las normas profesionales, respetando los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos de los que proceden los objetos (CDM, 2017, p.20).

2.2.2.3. Sobre las obras consideradas como patrimonio de interés religioso.

Como se ha podido apreciar, a nivel internacional se acepta que el patrimonio de interés religioso posee unas características particulares que lo singulariza del resto de objetos.

En los últimos años, tanto la UNESCO como los organismos asociados a ella en este campo: el ICOFOM, el ICCROM y el ICOMOS están lanzando diversas iniciativas centradas en las personas y el patrimonio cultural generado como camino para construir un mundo mejor. En esta línea, se encuentran una serie de proyectos que han tratado de comprender las particularidades del Patrimonio de interés religioso.

Dado que el patrimonio es importante para la sociedad en su conjunto, se hace una fuerte llamada a las personas para que participen más en la toma de decisiones sobre el patrimonio y que el patrimonio sirva para su bienestar (ICCROM, 2018).

Justamente dentro del contexto temporal de la crisis de los museos, nos encontramos con la incipiente lista de actuación de estos organismos sobre el patrimonio de interés religioso. Así nos encontramos con:

- El Foro del ICCROM de 2003, *Living Religious Heritage: conserving the sacred* concluyó que:

Entender el patrimonio de interés religioso requiere reconocer que el significado intangible de los objetos religiosos tangibles, estructuras y lugares es la llave de su significado. Esto requiere sensibilidad hacia todos los contextos histórico-culturales para apreciar justamente el espíritu del lugar y su significado simbólico, más allá de su existencia material (Stovel, H., Stanley-Price, N. y Killick, R..(eds), 2005).

- La 28ª sesión del Comité Mundial de Patrimonio (2004), en que se tomó nota de los resultados que el ICOMOS presentó sobre el análisis de la lista de Patrimonio Mundial que incluía el análisis de sus propiedades religiosas.
- La 15ª Asamblea General del ICOMOS en 2005, que llevaba por título *Monuments and sites in their setting - conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes*, hizo una llamada al “al establecimiento de un programa temático internacional dentro de ICOMOS sobre el tema de los bienes patrimoniales religiosos y la exploración de posibles asociaciones con UNESCO y otras organizaciones de esta índole” (Resolución *Monuments and sites in their setting...*, 2005).
- La 16ª Asamblea General del ICOMOS de 2008, que adoptó la *Declaración de Quebec* sobre la Conservación del Espíritu del lugar de 1994.
- La proclamación de 2010 como Año del acercamiento de culturas. En él, la Asamblea General de las Naciones Unidas convocó un seminario internacional sobre el papel de las comunidades religiosas en la gestión del patrimonio mundial. Desde entonces, numerosas actividades se han realizado al respecto. El informe final del seminario convocado en Kiev define tres claves fundamentales para entender el patrimonio religioso y promoverlo en su integridad: comprender la continuidad natural del patrimonio religioso y sagrado, tener capacidad de proteger su autenticidad y compartir el conocimiento sobre nuestra historia común.

Comprender la naturaleza continua del patrimonio religioso y sacro, tener capacidad para proteger su autenticidad, y compartir el conocimiento sobre nuestra historia común, son los pilares para edificar el respeto mutuo y el diálogo entre comunidades (35th Session of the Committee, 2011).

Este mismo informe de la UNESCO (2011), “reconoce el papel de las comunidades religiosas en la creación, mantenimiento y la formación continua de los lugares sagrados (n.4), su papel vital en la expresión de la identidad espiritual (n.5), llama al diálogo entre las partes implicadas para preservar el significado del patrimonio cultural asociado a lugares sagrados, reconoció la necesidad de concienciar a todos los interesados sobre la importancia de la gestión de los lugares religiosos a fin de permitir el entendimiento mutuo y la aceptación de la importancia y especificidad del patrimonio mundial de cada lugar patrimonial, y sus valores espirituales y religiosos asociados (n,10).

- En 2011 se emitió una Carta Circular pidiendo a los estados miembros que apoyen económica y voluntariamente encuentros, conferencias y seminarios en este contexto.
- En 2011 la resolución de la Asamblea General se centró en la Protección y mejora de los sitios culturales sagrados, edificios y paisajes.
- En 2015 el ICCROM emite el documento: *People Centred Approaches to the Conservation of Cultural Heritage: Living Heritage*, que defiende la aproximación al patrimonio cultural desde las comunidades vivas, desde las personas; con el objetivo de crear un mundo mejor: “El patrimonio cultural ha sido creado por personas y ha sido creado para las personas. Nuestro mundo es un lugar mejor por la riqueza que aporta el patrimonio cultural” (ICCROM, 2015, p. 3). Esta aproximación se interesa por la percepción y la vida que hacen las comunidades sobre el patrimonio cultural generado en su seno. Es una mirada desde dentro hacia afuera. El espectador debe penetrar en la cultura para poder entrar en esa especie de misterio; y solo preservando este espíritu del patrimonio cultural lograremos tener un mundo mejor.

Aunque se presenta un extracto de lo que es la reflexión internacional sobre el tema, en estos hitos se pueden identificar los elementos clave para la conservación y transmisión del patrimonio cultural de interés religioso.

En primer lugar, que debemos reconocer que el significado intangible de los objetos materiales es la llave para entender su sentido (Stovel, H., Stanley-Price, N. y Killick, R.(eds), 2005). Para captar la profundidad de su significado intangible, debemos comprender la continuidad natural del patrimonio religioso y sagrado, tener capacidad de proteger su autenticidad y compartir el conocimiento sobre nuestra historia común (35th Session of the Committee, 2011).

En segundo lugar, debemos resaltar que, en este tipo de patrimonio, el espíritu y la identidad de la comunidad que lo ha creado es esencial y debe ser respetado (35th Session of the Committee, 2011).

Y, en tercer lugar, que el Patrimonio cultural ha sido creado por las personas y para las personas. Y, por tanto, la riqueza y el desarrollo que pueda generar debe respetar siempre a la persona y su comunidad (ICCROM, 2015). Se resalta, por lo tanto, el valor socio-identitario de este tipo de elementos patrimoniales.

Las pautas recabadas en estos apartados nos aportan la línea de análisis de la praxis museal que abordaremos en la última parte de este trabajo de investigación.

2.2.3. A modo de recapitulación.

En la cumbre de la evolución del concepto de patrimonio apreciamos una especie de valor redentor del patrimonio cultural al cual se atribuye el papel de cohesión social, de fuente de valores y de base para un futuro mejor.

Para la transmisión de este legado cultural, el ICOM propone una práctica museal basada en un código deontológico del que se pueden resaltar de cuestiones para la presente investigación: la primacía del ser y el respeto identitario, la dignidad humana como fundamento de la praxis y derivado de ello la función educativa y social de los museos; y por último el estatuto de lo sagrado.

Es oportuno recordar que la imagen de una sociedad que busca lo más íntimo de sí en el patrimonio cultural enlaza directamente con lo estudiado al principio del siglo XX en la sociedad española y la búsqueda de identidad del alma española de los intelectuales de nuestra Edad de Plata a partir del arte. Quizás sea el momento de afirmar que el ICOM está poniendo voz a la natural evolución en la conformación de

una nueva etapa en la historia del arte; una etapa que ha atravesado todo el siglo XX y que pareciera poder definirse en el XXI.

Dentro de esta crisis y en esta búsqueda, el patrimonio cultural de interés religioso comienza a suscitar interés por la particularidad de la primacía del significado intangible sobre el tangible en la comprensión íntegra de su sentido.

Esta situación pareciera ser el reflejo de una realidad más profunda, de la cual el arte como dijera Sedlmayr, no fuera sino un síntoma y símbolo. Pero este tema lo trataremos en el siguiente capítulo al hablar del arte. Baste recordar la cita de dicho autor:

Para muchos, el Arte no es más que una dimensión al margen de la vida real. No se dan cuenta de que muerde en el mismo corazón de la vida y pone de manifiesto sus secretos no intuitivos; de que constituye la confesión más directa y franca, por ser la menos premeditada. En el arte aparece sin máscara alguna el alma de una época; ésta se busca a sí misma gracias al Arte, revelando los prejuicios, la sensibilidad y las obsesiones de las gentes (Sedlmayr , 1959, p. 8).

Precisamente sobre esta nueva etapa que parece abrirse a nuestro paso en los albores del siglo XXI y como superación de la crisis del siglo XX, hablaremos a continuación al recuperar la Teoría del Arte de George Dickie y analizar cada uno de los componentes de su mundo del arte adaptados a la realidad actual.

Capítulo 3. Sobre el ser del grupo de presentación (público-artista): el contexto social como marco del sistema del mundo del Arte

Tras las reflexiones precedentes, parece claro que no podemos entender el arte sin tener en cuenta el sistema relacional que lo genera y el contexto en que nace. No obstante, el estudio quedaría incompleto si no incluimos en nuestras consideraciones el factor de un público que no es pasivo, no puede observar puramente la obra de arte tal y como fue generada en su día. El paso del tiempo en la realidad material de la obra, el cambio contextual en el que sobrevive, la diferencia cultural entre el ambiente de su nacimiento y el de su supervivencia actual. Finalmente, los cambios en la mentalidad de quien debe percibir la obra, hacen de su lectura algo dinámico y activo.

1. Punto de encuentro: la estetización de la sociedad.

Es quizás el momento de preguntarnos, ¿cómo son el hombre y la sociedad en que vivimos y cuál es el punto de encuentro con el arte?

Ya es tiempo de reconocer que hemos entrado a otro mundo de la experiencia estética y del arte, un mundo en el que la experiencia estética tiende a colorear la totalidad de las experiencias y las formas de vida deben presentarse con la huella de la belleza, un mundo en que el arte se vuelve perfume o adorno (Michaud, 2007, p. 18).

Cuando Michaud hace esta reflexión en torno a la estetización de la sociedad en 2003, otro pensador, Zygmunt Bauman (2002), había declarado en 1999 el estado de la “Modernidad líquida” en el que los antiguos paradigmas sociales, políticos, culturales, religiosos se habían diluido con el desarrollo de la modernidad. La licuefacción de la sociedad había seguido un proceso que resulta interesante analizar para la investigación que abordamos.

Según Bauman (2007), el artista moderno habría pretendido asociar el arte con lo extra-temporal, con la inmortalidad. “El arte respira eternidad. Gracias al arte, una y otra vez la muerte queda reducida a su verdadera dimensión: es el fin de la vida, pero no el límite de lo humano” (Bauman, 2007, p. 17). Sin embargo, desde el siglo XVIII, y más aún a lo largo del siglo XX, se había acentuado la pérdida de vigor de las

tradiciones compartidas, de los valores eternos, de la influencia de la religión en la vida. Esto provocó la pérdida de legibilidad de los relatos y “la tarea de volver a unir el pasado, el presente y el futuro con lo intemporal, es decir, con lo eterno, recayó entonces sobre los artistas, que tuvieron que hacerlo sin poder contar ya con los ingredientes que habían garantizado hasta entonces la unión entre arte e inmortalidad” (Bauman, 2007, p. 18). En esta ardua tarea de abrir camino a lo eterno en lo temporal, los artistas tuvieron, según Bauman, un primer estadio en que se cargó sobre la belleza los valores antes referidos a Dios; y “ya no se trataba de representar bellamente temas inmortales, sino de conseguir que la belleza misma fuera inmortal” (Bauman, 2007, p. 18). En un segundo estadio, borrada la tradición de lo sagrado y denigrada la inmortalidad de la belleza, emergió el “valor histórico” de la obra de arte. Aunque los temas fueran mortales, “las obras de los antiguos maestros expresaban la inmortalidad (...) gracias al hecho contingente de que, permaneciendo ahí durante mucho tiempo, acababan emergiendo victoriosas ante el poder destructivo de la historia” (Bauman, 2007, p. 18). Esta parece ser la visión de la modernidad.

Sin embargo, “la postmodernidad es una época de deconstrucción de la inmortalidad: el tiempo eterno descompuesto en un sucederse de episodios que se valoran y justifican en función de su capacidad para proporcionar una satisfacción momentánea” (Bauman, 2007, p. 22). La relevancia de la experiencia estética se vuelve entonces fundamental. Frente al pasado valor bello o histórico, el arte se mide a partir de la modernidad según el devenir de la experiencia:

Nosotros, hombres civilizados del siglo XXI, vivimos los tiempos del triunfo de la estética, de la adoración de la belleza: los tiempos de la idolatría. (...) Hasta la visión moral de los comportamientos parece estar ahí “para verse bien”, y la moral se vuelve una estética y una cosmética de los comportamientos (Michaud, 2007, p. 10).

El ansia de colección de sensaciones a consumir, hace que la vida postmoderna gire en torno al hacer cosas y experimentar sensaciones. No se busca construir la propia identidad en base al valor histórico de las obras de arte como haría la visión modernista de las mismas, sino de elegir y consumir identidades. En el modernismo “lo propio de las grandes obras de arte es que, aunque pasen los siglos, siguen suscitando las mismas emociones, las mismas experiencias artísticas. Estos artistas de la era líquido-moderna, por el contrario, se centran en acontecimientos pasajeros” (Bauman, 2007, p. 42).

La postmodernidad o modernidad líquida percibe como amenaza la solidez de las cosas y de las relaciones humanas (Bauman, 2007, p. 43). La idea de belleza se

rechaza por su referencia a lo eterno, a lo estable y, sin embargo, “vivimos en un mundo saturado por la estética, pero un mundo en el que no hay objetos de arte (...) Si, todavía hay algunas por ahí, pero están en los museos” (Bauman, 2007, p. 43). Y Bauman concibe los museos como cementerios, incluso comparando la actitud y comportamiento de ambos: tono de voz moderado, no se come ni bebe, ambiente de quietud y de respeto... Otros autores también constatan este trasvase de actitudes, esta vez entre el culto y el arte: “Una vez que la sociedad deja de tener su fundamento en la religión, muchos modos de comportamiento que tradicionalmente se asociaban al culto se trasladan al espacio de las Bellas Artes” (Castro, 2018, p. 41). Bauman denuncia el peligro de la cautividad de las obras de arte en los museos: “esta reubicación o desplazamiento de las imágenes desde el centro de atención a la irrelevancia, a la casi-invisibilidad (una suerte de papelera portátil en la que tirar la atención)” (Bauman, 2007, p. 43).

La gran paradoja está descubierta: en un mundo saturado de estética, la belleza parece existir en todos los ámbitos de la sociedad menos en el arte y éste ha de estar cautivo. “Paradójicamente, este proceso de estetización del arte tiene como consecuencia su inhabilitación. (...) Por un lado, la efimerización, es decir, la conversión del arte en algo referido solo al placer y sin capacidad alguna para intervenir en el mundo de la vida. Por otro, la reducción del arte a una forma alienada de filosofía” (Castro, 2018, p. 35). Mientras, triunfa la estetización social en la manera de vestir, en la reconstrucción estética de los mismos cuerpos humanos y sus adornos anexos, la proliferación de tendencias estetizantes del marco cotidiano de vida y la multitud de objetos y artículos insignificantes que pasan a ser objetos de diseño⁶³. Los objetos más simples: una taza, un pijama, una agenda, un bolígrafo, un cargador de móvil... se exhiben en diferentes coloridos diseños con frases motivantes que parecieran infundir el hálito eterno a quien busca sobrevivir entre el éter de la sociedad estética.

La paradoja (...) es que tanta belleza y, junto con ella, un tal triunfo de la estética se cultivan, se difunden, se consumen y se celebran en un mundo cada vez más carente de obras de arte. (...) Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en éter estético (Michaud, 2007, pp. 10-11).

⁶³ Referente a este tema, no nos detendremos en él ahora. Pero es realmente interesante cómo las Redes Sociales se cargan de empresas de diseño de estos objetos que parecen ofrecer mensajes redentores a una sociedad hastiada de lo cotidiano y que busca en la estética referentes eternos. Baste citar, la moda de los objetos de *Mr. Wonderful*, que ha asumido el rol de significación social que antiguamente buscaba la burguesía en el arte para obtener el ansiado reconocimiento social.

Al igual que Bauman (y sin citarlo, quizás le siga) Michaud se pregunta por el proceso que ha provocado la desaparición de la obra de arte en un mundo estético para poder responder a sus posibles consecuencias. Así, Michaud identifica 3 procesos clave que, desde su postulación en 2003, han variado ligeramente y han desembocado en lo que explicaremos más adelante y que hemos llamado *la teoría del Genio de la Lámpara de la Cultura: Ars*.

1. Un primer proceso es el que provoca que la “desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética llegase⁶⁴ progresivamente a su fin” (Michaud, 2007, p. 11). Progresivamente, la obra en sí dejó de ser relevante para ceder su protagonismo a la experiencia. Y “junto al proceso de desestetización del objeto existe un proceso de desdefinición del arte. (*Neodadaísmo, happenings, action painting, ready-made...*)” (Michaud, 2007, p. 12). Sin embargo, el mismo Michaud, como también antes Danto postulara, defiende que no es el fin radical del arte, es el fin del arte tal y como lo hemos entendido hasta entonces, “es el fin de su régimen de objeto” (Michaud, 2007, p. 12).
2. Contrariamente a lo que pudiera pensarse, la desaparición de la obra como objeto no produjo la muerte del arte sino “Un movimiento de inflación de obras hasta su extenuación. (...) Las obras no desaparecen por evaporación sino por exceso (...) al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes en los múltiples santuarios del arte transformados en medios de comunicación de masas (los museos son *mass media*)” (Michaud, 2007, p. 12).
3. El último proceso es el de “La producción industrial de bienes y la producción industrial de formas simbólicas” (Bauman, 2007, p. 14). La cultura se piensa en función de su rentabilidad económica, el turismo cultural se vende a un público ávido de consumo de identidades.

Lo que estos tres procesos suponen, supo augurarlos Walter Benjamin cuando estaba naciendo la industria de los bienes culturales:

Benjamin captó (...) las líneas de fuerza de una evolución que iría del aura a la reproducibilidad generalizada, del culto del arte a su consumo en la exposición, de la atención captada a la distracción dispersa, de la obra a la belleza que divierte y es *fun*, de lo sublime al bienestar en el que solamente uno se siente *cool* (Michaud, 2007, p. 108).

⁶⁴ Texto original, en lugar de “llegase” emplea “llegó”.

Son numerosos los autores⁶⁵ que constatan la increíble vitalidad de los museos en las últimas décadas. En la época del turismo, de la democracia cultural y del auge de la mediación cultural, nos encontramos con una “inflación en el número de museos y su transformación en templos comerciales de arte” que han transformado nuestra relación con las obras de manera radical: “en el campo de la relación con las experiencias y del culto del arte, se ve la racionalización, la estandarización y la transformación de la experiencia estética en un producto cultural accesible y calibrado” (Michaud, 2007, p. 13). La desaparición del objeto, la estandarización de la experiencia estética en los museos, la producción industrial de formas simbólicas, han generado una nueva forma de enfrentarse al arte que abre una nueva reflexión.

Theodor Adorno advirtió del peligro de la industria cultural que convierte la obra de arte en mera mercancía: “La industria cultural lo asume todo y lo convierte en propaganda, y ello se debe a la democratización de la cultura, que es la peor tendencia de la democracia”⁶⁶ (Castro, 2017, p. 108). Claro que, para Adorno, la comprensión de las obras de arte poseía tres dimensiones difícilmente alcanzables con la visión que propone la estetización de la sociedad. Estas tres dimensiones tratarían de comprender las obras de arte “como portadoras de la expresión de la verdad” ya que “las obras de arte no son solo objetos del juicio del gusto, pero tampoco del entendimiento puro” (Castro, 2017, p. 104). Si atendemos a la propuesta de Adorno para la comprensión de las obras de arte, tendríamos que reflexionar sobre el riesgo que ello podría comportar en los siguientes términos: “La cuestión es –dice Bauman (2007, p.22)- si el arte que se acomoda a esta exigencia, que satisface la necesidad de acumular sensaciones sigue siendo fiel a su función, (...) revelar la dimensión trascendental del estar-en-el-mundo”.

Retomaremos el tema más adelante, cuando tratemos sobre el ser de la obra de arte y el sistema de comunicación que genera. En este punto de nuestra investigación, trataremos de reflexionar el fundamento común de estos procesos y a qué tipo de satisfacción se pretende responder con este consumo.

⁶⁵ Op. cit.: J.L. Álvarez, N. Aramburu, M. Bolaños, M.Á. Querol, J.C. Rico, etc.

⁶⁶ Castro a su vez se basa en las siguientes obras:

- Adorno, T.W. (1971) *Teoría estética*, Madrid: Taurus.
- Adorno, T.W. (2003). “Compromiso”, en *Notas sobre literatura, Obra Completa*, vol. 11, Madrid: Akal.
- L, Goehr, L. (2006). “Adorno, Theodor Wiesegrund”, en D.M. Borchert et al. (eds.) *Encyclopedia of Philosophy*, 2ª ed., vol. 1. Detroit-Nueva York, Thomson Gale.
- Adorno, T.W. (1975), *Dialéctica negativa*, Madrid: Taurus.

2. El hombre que se busca a sí mismo en el espejo del arte.

¿Deshumanización del arte o deshumanización del hombre?

Para poder dar razón del fundamento común de los procesos de consumo del arte, debemos tratar de repensar qué es exactamente lo que podría estar buscando el hombre en el arte.

Es momento de retomar la cuestión planteada por Arthur Danto en *The Artworld* sobre el ser del arte a través de la cuestión de los indiscernibles, tal y como lo dejamos en su momento en la presente investigación. Danto comienza su artículo haciendo referencia a la visión de Hamlet y de Sócrates del arte como un espejo (cada uno con sus singularidades conceptuales) y al final del texto afirma: “Las Cajas de Brillo pueden revelarnos a nosotros mismos tan bien como ninguna otra cosa podría hacerlo: como un espejo sostenido por la naturaleza, podrían servir para captar la conciencia de nuestros reyes” (Danto, 1964, p. 584).

¿De qué conciencia nos estaría hablando el arte si ya no existen referentes eternos en la postmodernidad? “Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas” (Ortega y Gasset, 1987, p. 82). Quizás el hombre se busque efectivamente a sí mismo en el arte en busca de esa “conciencia de nuestros reyes” o esos “temperamentos” perdidos que pudieran dar razón de una identidad que sin embargo, por exigencias de la época, ha quedado reducida a mera estética y debe ser consumida con rapidez y sustituida a gran velocidad por una nueva.

En este punto de la investigación, es preciso reflexionar acerca de lo que parece significarse como la nota antropológica a la evolución artística entre los siglos XVIII y XX: la pérdida del sentido de trascendencia religiosa y la deshumanización del arte. Este proceso se diversificó en tres vertientes fundamentales: una que buscó disolver el microcosmos del cuadro en el sentido antiguo, otra que trató de realzar la planitud de la materia y una tercera que aspiró a representar lo ilógico y onírico.

Tal evolución, según Sedlmayr (1959), tuvo su inicio con Francisco de Goya que por la primera vez dejó entrar en su obra de arte el mundo de lo irracional, de los sueños y de los demonios. Aunque estos temas ya habían sido tocados con anterioridad, es ahora cuando se considera la entrada del mundo infrahumano en el

arte. El arte, que había perdido su referencia a los valores eternos, debía buscar reflejar la eternidad a través de la estética. El artista, frente a este cometido e inmerso en los cambios iniciados con la Ilustración, la Revolución Francesa y los sucesos históricos que sacudieron Europa, cargó con las grandes preguntas sobre el sentido de la vida solo, lo que llevó al nacimiento del Romanticismo. Lo sublime entra en escena, para mostrar en la obra de Caspar David Friedrich (pintor, 1774-1840) un hombre desesperadamente aislado frente a la omnipotencia de la naturaleza. “El símbolo romántico se configura como un remedo de lo divino, que se hace sensible en sus manifestaciones históricas, sin que ninguna de ellas pueda agotarlo por completo” (Castro, 2018, p. 58). En el Romanticismo, el artista se convierte en el puente entre lo humano y lo eterno, una especie de sacerdote que asume sobre sí la tarea de mostrar a los hombres lo que antes hiciera la religión:

El Arte acaba por sustituir a la religión y a la ética: la vida solo vale por la belleza que aporta y esta merece cualquier sacrificio que se exija. El ideal de vida es vivir para el Arte y nada más. El romanticismo asume así la sustancia de la religión revelada y al mismo tiempo se opone a ella (Castro, 2018, p. 62).

En el romanticismo la belleza asume de manera autorreferencial el papel que antes se asignaba a Dios; y esta, una vez convertida en dominio absoluto del arte, quedó a un paso de convertirse en mero objeto para ser manipulable por cualquiera. Es así como llegamos a otro de los pasos que describe Sedlmayr en este proceso de deshumanización: el de la elevación de la caricatura a la categoría del arte.

Una vez que la belleza se ha reducido a lo material, cualquiera podría relativizarla como así fue. De esta manera Honoré Daumier presenta en sus caricaturas un hombre desfigurado, que pareciera haber perdido su dignidad. Su labor deformadora utiliza dos métodos. El primero tiene un sentido negativo, pues “despoja al hombre de su valor, su forma y su dignidad, y lo demuestra feo, informe, miserable y ridículo” (Sedlmayr, 1959, p. 110). Y rechazando la dignidad del hombre, destruye el mundo iconográfico que desde siglos lo representaba hermoso, grande y divino. El segundo método es positivo “transforma al hombre en algo distinto, infrahumano. Utiliza para ello el mismo registro conocido por las representaciones occidentales del infierno” (Sedlmayr, 1959, p. 112). Pero este infierno aparece ahora con un tinte cómico.

En la cúspide del proceso de deshumanización Sedlmayr coloca a Cézanne, quien va más allá del mundo cotidiano en su arte, quien pretende ir a los orígenes

mismos del arte. Estos orígenes los descubre en el color mismo y en la descomposición de la realidad en planos. “El peor peligro de la pintura se muestra de modo más palmario en Cézanne: es el de perder de vista el mundo del hombre al ir tras el mundo del color, y de denigrar a lo humano” (Sedlmayr, 1959, p. 128). Y a partir de aquí arranca, para Sedlmayr, la vorágine de estilos artísticos que se han dado en todo el siglo XX. Siendo “lo característico en todas estas corrientes la profunda alteración y destrucción de las formas humanas, la decadencia de la imagen del hombre, la ruptura con la Naturaleza” (Sedlmayr, 1959, p. 143). Lo que se sucede a partir de entonces es para Sedlmayr, el caos desatado, la pérdida del centro.

Podríamos preguntarnos por las características de lo moderno, para descubrir cuáles son los rasgos de ese centro perdido y que, a su vez, definen nuestra sociedad tecnológica. Según Hans Sedlmayr (1960, pp.10-12), habría cinco notas distintivas de la sociedad tecnológica: en primer lugar, el predominio del sistema industrial científico-técnico; en segundo lugar, la fe en la autonomía absoluta del hombre, cuyos dogmas de fe se basan en la libertad del hombre y la negación de una esencia preconcedida al hombre. El hombre sería libre solo allí donde está rodeado por un mundo enteramente creado por él mismo. Por ello, para conseguir esta libertad, debería desentenderse de la trascendencia, de la naturaleza y de la tradición. Es lo que Sedlmayr llama con Jakob Hommes, el Hominismo. Después apunta como tercera característica la proclamación de la autonomía absoluta del arte. Un arte libre de cualquier función, que es en sí mismo un valor máximo. Otro de los rasgos es una lucha contra el carácter racional del mundo moderno. Y, por último, la insólita atención que se presta al arte de todos los tiempos y lugares de la tierra: la globalización del conocimiento y la experiencia.

Además de esta deshumanización y disolución de las artes, de esta autonomía del hombre y del arte por el arte, en el transcurso de los años treinta se empezaron a sentir y medir plenamente los contragolpes de la revolución artística moderna. En ese momento, Walter Benjamin denunció de manera certera las consecuencias que esta revolución, unida a la reproductibilidad técnica, tendría en las artes. La reproductibilidad técnica de las obras de arte se encargó de destruir el régimen estético forjado desde la Ilustración por el cual se contemplaba el arte de una manera quasi religiosa, la reproductibilidad destruye el aura de la obra de arte. “Se pasa del culto (...) a la apropiación colectiva en la exposición y la publicidad”. Esta oposición genera la “estética de la distracción un nuevo régimen estético en el que el espectador pasa de un

mundo en el que se recogía frente a las obras para sumergirse en ellas a un mundo donde se anda distraído y manipulado por las imágenes para su más grande placer: la distracción” (Michaud, 2007, pp. 94-97).

Esta estética de la distracción, en la cual vivimos aún inmersos, era la nueva óptica que demandaba el arte moderno. Un arte según Ortega y Gasset (1987), que había abogado por una purificación consistente en la eliminación progresiva de los elementos humanos, que dominaban la producción romántica y naturalista. Este nuevo estilo, tiende a:

1. La deshumanización del arte
2. Evitar las formas vivas
3. Hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte
4. Considerar el arte como juego, y nada más
5. Una esencial ironía
6. Eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización
7. El arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna (Ortega y Gasset, 1987, p. 57)

En la medida en que disminuye la aptitud para representar el rostro del hombre en su humanidad, crece la capacidad de figurar lo extrahumano y extra natural, llegando a alcanzar insospechadas regiones de terror. Según Sedlmayr, habría dos formas típicas de insatisfacción ante la representación del hombre: una que quiere superar todo lo demasiado humano, aspirando a lo superhumano y al superarte, y explorando el mundo infrahumano. Y otra que odia lo humano, lo denigra. “No cabe duda de que asistimos a un desplazamiento del centro de gravedad de la existencia humana, de la actividad espiritual y del trabajo del hombre, desplazamiento que lo acerca al enorme imperio de lo inorgánico” (Sedlmayr, 1959, p. 148). Según este autor, este desplazamiento representa un trastorno de orden cósmico y antropológico, y que solo en su periferia concierne a los campos social, económico, cultural. Para él, el mundo se divide en tres estratos: mundo inorgánico, mundo de la vida y mundo espiritual; de los cuales el hombre está siempre en la intersección de la vida orgánica y del mundo espiritual, por lo que desplazar el centro de gravedad del espíritu humano hacia lo inorgánico constituye un trastorno de magnitud cósmica (Sedlmayr, 1959, p. 151).

En esa deshumanización forjada a lo largo del siglo comenzamos a ver el germen de lo que actualmente se llama el transhumanismo, algo que precozmente el mismo Sedlmayr atinó a vislumbrar: “Solo una cultura superior ha ido más allá del estadio humanístico (...) (alcanzando) un estadio transhumanístico” (Sedlmayr, 1959, p.

218). Una vez desterradas las referencias eternas, la deshumanización del arte pareciera haberse lanzado hacia la superación de lo humano y de lo eterno mismo en un proceso que “consiste en la aspiración a la autonomía del hombre, a la pureza del hombre y la pureza de Dios, con exclusión de lo suprahumano en el hombre y de lo personal en Dios” (Sedlmayr, 1959, p. 159). Es curioso constatar cómo “la ruptura de la relación estructural entre arte y religión coincide con la aniquilación del arte, exactamente en el mismo período en que la filosofía trata de minar los fundamentos de la religión” (Castro, 2018, p. 37).

Este arte, pues, se revuelve contra el Arte mismo, contra toda la tradición artística que ha tenido a la corporeidad y la naturaleza como modelos de sus representaciones. La aniquilación del arte afecta no solo al arte en sí, sino a la manera de relacionarnos con el arte del pasado a través de experiencias *flow*. Ante tal situación, Ortega y Gasset nos plantea un interrogante que por ahora dejaremos sin respuesta:

Pero, ¿es que, entonces, bajo la máscara de amor al arte puro se esconde hartazgo del arte, odio al arte? ¿Cómo sería posible? Odio al arte no puede surgir sino donde germina también odio a la ciencia, odio al Estado, odio, en suma, a la cultura toda. ¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica? (Ortega y Gasset, 1987, pp. 44-45).

3. La era del Homo Aestheticus y de la experiencia cool and flow.

La estética es un concepto de origen reciente. Es Baumgarten el que acuña el término en el siglo XVIII. No pretendemos hacer un seguimiento de la evolución del término, simplemente constatamos la realidad de una sociedad estetizada tal y como la define Michaud. Ni la aniquilación ni la deshumanización del arte, ni la disolución de la belleza y de la forma en el arte, ni siquiera la destrucción de su aura han conseguido acabar con el arte. La demanda ha aumentado:

Se necesita comprar arte en las subastas. Cada vez se necesita más arte para llenar nuevos museos (...) Se necesita arte para embellecer la vida cotidiana por medio de diseño, de grafismo, de moda, por medio de estos “toques estéticos” que cambian todo con casi nada. Se necesita arte para alimentar todas las manifestaciones periódicas que (...) marcan el tiempo libre (...) Eso, para la demanda: se necesitan más y siempre más objetos, museos, acontecimientos, experiencias. (Michaud, 2007, p. 151)

El gas del éter artístico parece invadirlo todo como antaño hiciera la visión religiosa de la vida. Y la identidad que el hombre buscaba en la religión, ahora la busca en el arte, que se vivencia como si de un ritual religioso se tratara, aunque en él no encuentre lo que busca sino fugaz y superficialmente: “Necesitamos aura, aun facticia. Necesitamos sensación, aunque solo consista en sentirse bien. Necesitamos identidad y

marcas de identidad aunque deban cambiar tanto como la moda” (Michaud, 2007, p. 152).

Es interesante constatar que, como hemos visto al tratar el tema del patrimonio y los museos, la misma exigencia que se ha pedido al arte es la que se ofrece con el patrimonio cultural, del cual el arte forma parte: el proporcionar “marcas de identidad” y promover “valores universales”. Y para hacerlo, necesitamos nuevas formas de experiencia. En esta percepción estética del arte, quizás influidos por la herencia nietzscheana, “no cabe justificación moral ni religiosa de la existencia, sino solo desde el mundo como obra de arte” (Castro, 2017, p. 71).

Estas formas de experiencia se adaptan al hecho de que vivimos una especie de neobarroquismo, no estilístico, sino conceptual. La estética actual busca la inmersión con los cinco sentidos en aquello que visualizamos, pero con una actitud radicalmente distinta. Ya no es la contemplación quieta y serena de obras de arte estables, que presentan y representan a la vez; sino la interacción relacional distraída, fluida, flotante y borrosa. Las instalaciones envuelven al observador en un mundo de imágenes con las cuales se relaciona de manera totalmente diversa a como se hiciera hasta la modernidad. La relación con las obras contemporáneas requiere del espectador una actitud activa en la que la obra se completa y se reinventa con cada experiencia de cada individuo del público.

Esta nueva relación estética con el arte, instaurada por el arte contemporáneo mismo, genera por tanto una estética de la experiencia y del procedimiento. A este tipo de relaciones se les ha denominado desde la psicología como “*flow experiences*”, experiencias *cool* (Michaud, 2007, p. 136). Experiencias que fluyen, que pasan, proporcionando placer momentáneo, que no son ni bellas ni sublimes, son simplemente *cool*.

Así, desde la filosofía analítica, Goodman define las obras de arte como artefactos con funcionamiento simbólico que precisan de intérpretes que las hagan funcionar. Y estipula que la pregunta “¿Qué es arte?”, habría que sustituirla por “¿Cuándo hay arte?” (Michaud, 2007, pp. 134-135): desde el momento en que ya no importan los objetos y su posible esencia, sino la experiencia y funcionamiento de los mismos. Se ha hablado del fin del arte como el fin de los relatos (Danto), los metarrelatos (Lyotard), del arte agotado que ya no comunica (Rojas), pero quizás sea

solo acuse de recibo de los presupuestos posmodernistas y el arte en sí no sufra tal procedimiento: “La estética posmoderna opera con significantes agotados, reciclados en la representación solo para servir a la producción de nuevos objetos de consumo (...) asumiendo que ya nada queda por decir (...) lo propio del posmodernismo es el sentimiento de que la historia se ha agotado” (Rojas, 2017, p. 271).

Baumgarten afirmaba, a su vez, que el valor estético de un objeto está en su capacidad de ofrecer experiencias vivas (Michaud, 2007, p. 137). “La belleza no está en la calidad de los cuadros sino en la magnitud del acontecimiento (...) Los valores son valores siempre y cuando se puedan consumir en el acto, instantáneos, y mejor si son de usar y tirar” (Bauman, 2007, p. 93).

Así, el arte se desnaturaliza más allá del estado líquido o gaseoso. Lo que cabe preguntarse es qué valores podemos pedir a algo que ha perdido los suyos, que ha quedado en mero estado de gas, de humo. Pareciera que realmente lo que buscamos con la rapidez y el consumismo de objetos estéticos es tranquilizar nuestra conciencia a través de algunos fantasmas hechos de ese gas artístico que a través de una serie de experiencias estéticas satisfaga nuestra sed de *Homo Aestheticus*.

Un nuevo régimen de atención se está instalando, privilegiando el barrido rápido en detrimento de la lectura y del desciframiento de las significaciones. La imagen se vuelve más fluida, más móvil (...) pierde su valor de referencia o de denotación para inscribirse en una cadena de metamorfosis sobre pedido, para entrar en la serie de una fantasmagoría: literalmente una comitiva o una procesión de fantasmas. (Michaud, 2007, p. 101)

El nuevo régimen de atención, que empleamos para el arte contemporáneo, ¿podrá servirnos también para interpretar las obras del pasado? ¿Qué tipo de necesidad como *Homo Aestheticus* satisface este tipo de relación?

4. La satisfacción de las necesidades del Homo Aestheticus.

Como parte integrante del Mundo del Arte, el público que contempla las obras está sujeto a este fenómeno que se le trata de imponer en materia de las relaciones con la misma. Por ello, es importante comprender, a través del análisis de la realidad actual, de qué manera la Institución Museística y los presupuestos en que se funda según los postulados de la teoría de la modernidad líquida de Bauman o gaseosa de Michaud, va a tratar de enfocar y reconducir las relaciones flexionales del Mundo del Arte, de manera que las necesidades relacionales del hombre en el proceso de comunicación con el mensaje de la obra de arte queden satisfechas. Este análisis sentará las bases para la

posterior reflexión sobre la idoneidad de este tipo de relaciones, más propias del mundo posmoderno, sobre las obras de arte del pasado.

Así pues, la demanda de estética a través de las relaciones antes descritas trata de satisfacer las necesidades del Homo *Aestheticus* en sus tres potencias como hombre, a saber: inteligencia, voluntad y afectividad. A cada una de estas tres potencias corresponde la satisfacción de una necesidad que tal y como Michaud las denomina se materializarían en el darwinismo (inteligencia), turismo (voluntad) y hedonismo (afectividad). Comenzaremos en el orden en que las expone dicho autor, pero matizándolos con las notas de la sociedad actual.

4.1. El hedonismo como anestesia⁶⁷ en la búsqueda de lo bello.

El hedonismo, tal y como lo define la Real Academia de la Lengua española es una “teoría que establece el placer como fin y fundamento de la vida” y “una actitud vital basada en la búsqueda del placer” (RAE, 2018).

Desde que, en la modernidad, el arte se viera obligado a cargar sobre sí los valores heredados de la religiosidad, aun cuando algunas vanguardias hayan tratado de banalizar su papel en este campo, el arte ha conservado su misión de otorgar sentido a la existencia a través de la estética. El hedonismo es quizás herencia de la aproximación a la estética nietzscheana, que afirma que “el arte debe, ante todo, embellecer la vida; por consiguiente, hacernos agradables los unos a los otros, en lo posible” (Nietzsche, 2007, como se cita en Castro, 2017, p. 74)⁶⁸. Y en esa búsqueda del placer por sí mismo en el arte, no importaría tanto la forma concreta del arte, sino su finalidad, que es embellecer, hacer agradable, proporcionar bienestar, transformar nuestra vida: “El arte, pues, más allá de su encarnación particular en la obra, tiene la finalidad de hacernos soportable la existencia” (Nietzsche, F., 1882, como se cita en Castro, 2017, p. 75)⁶⁹.

El hedonismo en la experiencia estética de la obra de arte, vendría a sustituir el sentimiento que produciría la contemplación de la belleza, de la armonía, de lo sublime,

⁶⁷ Cuando nos referimos con el término “anestesia” en los títulos de los presentes apartados, lo hacemos teniendo en cuenta el concepto que sobre ello formula E. Stein. Lo aclararemos en el apartado: “Sobre el emisor y el receptor: el problema de la empatía. La aportación de Edith Stein y la posible lectura para una teoría de la comunicabilidad de la obra de arte” (Parte II. Capítulo 4) de la presente investigación.

⁶⁸ Castro cita en este caso: Nietzsche, F., 2007, *Humano, demasiado humano*, Libro II “Contra el arte de las obras de arte”, Madrid, Akal.

⁶⁹ Castro toma la cita de: *El gay saber o la gay ciencia*, ed. Luis Jiménez Moreno, Madrid, Austral, 2000, p. 107.

de la comunión con otros en una celebración ritual colectiva, etc. Porque todo eso implicaba una respuesta, un compromiso. Y “el individuo de hoy busca un mundo sin roce, sin ataduras, protegido y terso, un mundo en el que todo se desliza sin pesar” (Michaud, 2007, p. 143). Lo que busca el hombre de hoy es una estética que satisfaga la sed de belleza sin contenido, sin forma, para que no implique una respuesta, un compromiso. Lo que se busca con el hedonismo es el placer y la satisfacción sensible en el sentido de bienestar, por eso no importa el contenido de la experiencia sino la experiencia misma, que ha de fluir para dejar paso a nuevas experiencias:

La experiencia estética trae (...) placer y satisfacción sensible. La búsqueda es, en este caso, la de una experiencia que gusta, en la que uno se encuentra bien; una experiencia de bienestar en un sentido nuevo (...) se trata de un placer adquirido de una experiencia que corre y que es fluida, una experiencia que es, además, delimitada, autónoma, cuyos códigos son fáciles de captar. (Michaud, 2007, p. 141)

El hedonismo en la experiencia estética, desde que Michaud y Bauman lo analizaran, se ha acentuado. Las Redes Sociales más populares acrecientan el narcisismo autorreferencial del hombre que busca en la fluidez de la experiencia estética compartida, la retroalimentación sensible de su ego hedonista. La dinámica de la estética de lo cotidiano compartida con frases sugerentes que revelen la estetización vital en busca de la mejor y más rápida recolección de “me gusta” y de comentarios admirativos, está revolucionando el mundo desde las generaciones más jóvenes. El placer de producir objetos estéticos está al alcance de la mano. Ya no hace falta una buena cámara. El mismo Smartphone integra todo lo necesario para satisfacer el ansia de placer: cámara de alta definición, filtros *cool*, aplicaciones móviles de las Redes Sociales, conexión a internet de gran fluidez...

Lo que habría que analizar, desde el ámbito de la medicina, es si el consumo cultural y la fluidez de experiencias estéticas compartidas en redes sociales adolecen del mismo problema que vienen aquejando el uso de las redes sociales y el IAD (*Internet Addiction Disorder*). En las adicciones conductuales (y el consumo a gran velocidad de cultura podría entrar en este régimen conductual) sucede lo mismo que en las adicciones a sustancias (drogas): interviene el circuito de refuerzo dopaminérgico del cerebro⁷⁰. En

⁷⁰ El circuito de refuerzo dopaminérgico es el responsable de suministrar placer para reforzar y motivar a la persona a la realización de ciertas actividades. Existen actividades y sustancias que alteran el aumento de dopamina y generan adicción. La dopamina se considera en la bibliografía consultada, un neurotransmisor responsable de funciones en el sistema nervioso que tienen que ver con el comportamiento, la actividad motora, la motivación-recompensa, entre otras. La dopamina es también una neurohormona que se libera en situaciones de placer precisando con el tiempo mayor exposición a

el caso de la interacción producida y recibida en internet y las redes sociales, la gratificación recibida se asemeja al tipo de activación en el circuito de recompensa que provocan otros trastornos adictivos. La actividad en áreas cerebrales dopaminérgicas aumenta, por lo que las personas necesitarían cada vez un tiempo mayor de exposición a estas conductas como medio para compensar los niveles dopaminérgicos en el cerebro (Haifeng, H., et. al. 2012) (Yunqui, Hong, & Mei, 2015). La medicina ha comprobado en los últimos años la similitud en las reacciones cerebrales en la adicción a sustancias y a internet. Cabría preguntarse si el hedonismo cultural no estaría abocado a caer en este bucle y los riesgos que esto podría generar para la persona y para la cultura. El placer estético, en cierto sentido podría estar provocando la misma reacción respecto a los niveles de dopamina en nuestro cuerpo, y aunque este tema es algo que compete a la medicina, resulta interesante al menos apuntarlo, ya que en los últimos años están proliferando los estudios de neuroestética⁷¹ que tratan de profundizar en los procesos cerebrales que experimentamos cuando contemplamos arte o tenemos algún tipo de experiencia estética. Según estos estudios apuntados en nota a pie de página, por el momento parece que las zonas cerebrales activadas durante una experiencia estética convencional frente a una obra de arte, no son las mismas ni producen los mismos resultados que las activadas en las relaciones adictivas. Sin entrar a profundizar en este dato, se trae a colación para inducir a la reflexión sobre la idoneidad de un sistema u otro de relaciones con la obra de arte.

4.2. El turismo como anestesia de la voluntad.

El hombre es un ser relacional. Y esa relación se da en un triple sentido: consigo mismo, con los demás y con lo trascendente. Sin querer postular teorías expresionistas o lingüísticas del arte, podríamos decir que el arte de cada época expresa una identidad personal y social. Que el arte y el patrimonio cultural son signos de identidad es un fenómeno corroborado precisamente por el hecho de que a lo largo de la historia, y aún actualmente, estos objetos han estado al centro de numerosos conflictos e intercambios. Se han considerado como una forma de apropiación y de sometimiento de pueblos sobre los que se poseía algún poder, una especie de trofeos que mostraban la superioridad de

dichas situaciones para nivelar el índice de placer, generando adicción. Esto es lo que sucede cerebralmente según los estudios consultados, con la adicción a internet.

⁷¹ Véase la recopilación de artículos al respecto recuperados de: <https://neuroaesthetics.net/papers/visual-arts/>. Fecha de consulta: 02-05-2019.

vencedores frente a vencidos⁷², saqueos, expolios, robos... y la actual negativa de devolución de piezas expropiadas ilegalmente a sus países y/o entidades de origen, son algunos de los ejemplos en este campo. “Las escenas de destrucción al denominado patrimonio de la humanidad dan cuenta precisamente de la evanescencia de esa idea de humanidad que en una dimensión importante consiste en la memoria atesorada de sus obras” (Rojas, 2017, p. 232).

En una sociedad en que se evita el compromiso y las relaciones estables, la quietud contemplativa, ¿qué es lo que busca el turismo en la mayoría de los casos? Cualquiera que haya vivido en Toledo, se habrá dado cuenta de la ingente riada de turistas asiáticos que llegan cada día. Llegan, están medio día, y se van. Ven la ciudad a tal velocidad que a alguien que ha vivido allí, y ha visitado con relativa quietud el patrimonio cultural, le resulta difícil creer que hayan podido percibir algo. ¿Qué se busca pues en el consumo turístico si no es establecer una relación cultural con el arte al que nos acercamos?

Lo que se busca en el turismo es la distracción (...) huir de lo cotidiano (...) el turista busca lo otro, lo que no es, identidades diferentes de la suya y cuyo encuentro le da el sentimiento de salir de sí y lo hace creer que sabe mejor quién es. En la experiencia turística las identidades son captadas por medio de las artes, cultura y el folclor (Michaud, 2007, pp. 157-158).

La naturaleza relacional del ser humano, busca en el turismo satisfacer la necesidad de la voluntad del don de sí y de la acogida del otro para sentirse plenamente realizado. Pero el turismo cultural, se refiere a un ámbito más amplio que el del arte. El patrimonio cultural abarca elementos de muy diversa índole y naturaleza, ¿cómo es posible agruparlos en una misma experiencia? ¿Qué se obtiene del arte en estos casos? Desde luego, una especie de anestesia de esa necesidad volitiva relacional en busca del bien personal y de los demás, pues la superficialidad de la relación no permite establecer un verdadero vínculo:

En cuanto al arte (...) vuelve a su naturaleza expresiva, en un sentido trivial y ordinario que resulta difícil de entender después de siglos de sublimidad. Lo que expresa no son ideas, sentimientos, intenciones, procedimientos intelectuales o misterios profundos, sino simplemente la presencia y la identidad de los que lo producen (Michaud, 2007, p. 159).

⁷² Pensemos en hechos tan variados y distantes en la historia como: la destrucción de las ciudades de Palmira y Apamea (2013) a manos del Estado Islámico, il Sacco di Roma (1517), los expolios de las desamortizaciones (S. XIX español) o los robos de Lord Elgin en Atenas.

4.3. El Darwinismo como anestesia de la inteligencia.

Otra de las necesidades del hombre, es la búsqueda de la verdad. Aunque tratemos de acallararlo, las preguntas sobre la existencia personal, sobre la realidad que nos rodea, sobre qué hay más allá de la muerte... han acompañado desde siempre al hombre. Aunque Michaud no aclara exactamente cuál es el peligro darwinista en el arte, se deduce de la contraposición entre la teoría darwinista en sí, que aboga por una teoría evolutiva de las especies como producto de la adaptación de las mismas a los ambientes y modos de vida diferenciados a través de un mecanismo de selección natural, y el énfasis que Michaud hace sobre el hecho de que el arte ha servido como vehículo para expresar la identidad personal y social de grupos humanos en cada momento de la historia aun cuando no existiera una palabra para designarlo como tal (Dickie, 2005). “El arte señala a los grupos humanos, marca su identidad. Cultura y arte, independientemente de sus significados y funciones más profundas, más elevadas (...) son (...) vehículos de su identidad” (Michaud, 2007, p. 160).

Las cuestiones sobre quién soy, quién es el otro, de dónde venimos y a dónde queremos ir (más que a dónde vamos) se vuelven clave en el *Homo Aestheticus*, que resta el valor histórico, artístico o funcional al arte y lo reduce a signo de identidad:

Las cuestiones de la cualidad, del valor artístico, de la significación espiritual o religiosa, del alcance histórico, el carácter precioso o único, todo esto tiene importancia pero la manifestación de la identidad es antropológicamente más inmediata (Michaud, 2007, p. 161).

Entonces, la búsqueda de la verdad sobre lo que somos y lo que es la realidad que nos circunda, queda reducida a una superficial búsqueda de identidad evolutiva a través del turismo cultural, ya que lo que se consumen no son verdaderas relaciones, sino contactos rápidos, borrosos, de usar y tirar. Y las políticas culturales se enfocan a la propuesta de productos, itinerarios, templos del arte para satisfacer esta necesidad y aquietar las conciencias:

Los museos sirven (...) para manifestar las identidades con el fin de constituir las y darlas a conocer mejor. (...) El principio de la producción cultural y artística, así como de los museos y exposiciones es, primero, una acción de presentación y representación de sí (Michaud, 2007, pp. 160-161).

Para comprender el problema que este reduccionismo estético produce, podríamos remitirnos a la comprensión del arte de Margolis, quien sostiene que

“interpretar el mundo del arte es nada menos que comprendernos a nosotros mismos”⁷³ (Margolis, J., 2004, p. 16, como se cita en Castro, 2017, p. 266). Y comprendernos a nosotros mismos iría más allá de lo puramente evolutivo o formal (declaración físicamente encarnada), abarcaría: el contexto histórico (declaración historizada), la dinámica vital de la cultura (culturalmente emergente), nuestra capacidad intelectual-volitiva y afectiva (propiedades intencionalmente cualificadas), y su manera de manifestarse que puede ser material o no (propiedades (...) que son determinables pero no determinadas del modo en que se dice lo son las meras propiedades materiales).

Así pues, siendo (según Margolis) la obra de arte: “una declaración historizada que es físicamente encarnada, culturalmente emergente, que posee propiedades intencionalmente cualificadas que son determinables pero no determinadas del modo en que se dice que lo son las meras propiedades materiales”⁷⁴ (Margolis, 2009, p.136, como se cita en Castro, p. 244); la visión darwinista reducida a la experiencia antropológica más inmediata, sumida en un continuo fluir de experiencias, no podría cubrir la profundidad interpretativa de la identidad que proporcionaría el arte. No es nuestra intención sin embargo, la de entrar en la temática de la reducción darwinista de las categorías estéticas, pues esto nos llevaría lejos del discurso iniciado. Sirva este epíteto simplemente como complemento para una comprensión global de las reflexiones precedentes sobre el estudio del contexto cultural en que debemos comprender el arte en la actualidad.

5. ¿Fin del arte? El arte accidentado o el problema de las imágenes.

Tras las reflexiones precedentes, queda claro que algo ha terminado y algo ha comenzado en el arte. Lo que cabe preguntarse es si lo que ha comenzado es algo de naturaleza completamente nueva o si simplemente asistimos a la evolución de eso que conocemos como arte. Qué es lo que terminó, ¿la sustancia o el accidente del arte?

Para poder plantearnos esta pregunta, debemos recurrir a esclarecer qué es lo que es esencial al arte. Cuestión que dejamos abierta al analizar la Teoría Institucional del arte de Dickie, quien considera la obra de arte como un ente pasivo que recibe las relaciones flexionales de los distintos sujetos del mundo del arte.

⁷³ Castro cita a: J. Margolis, “Placing Artworks-Placing Ourselves”, en *Journal of Chinese Philosophy*, vol. 31, núm. 1 (2004), p. 16.

⁷⁴ Castro cita a: J. Margolis, *On Aesthetics. An Unforgiving Introduction*, Belmont, Wadsworth, 2009, p. 136.

Thomas Wartenberg (2002) en su compendio de textos filosóficos relevantes para hacer un seguimiento de la comprensión de la naturaleza del arte a lo largo de la historia, presenta una variadísima cantidad de aproximaciones: el arte como imitación de Platón, el arte como conocimiento de Aristóteles, como representación de la naturaleza de Alberti, como objeto de gusto de Hume y como placer transmisible de Kant, el arte como revelación en Schopenhauer, como el Ideal de Hegel, como Redención en Nietzsche, como comunicación de sentimientos en Tolstoi, como síntoma en Freud, como forma significativa en Bell, como expresión en Dewey, como verdad en Heidegger, como objeto “aurático” en Benjamin, como liberador en Adorno, como indefinible en Weitz, como ejemplificación en Goodman, como teoría en Danto, como institución en Dickie, producción estética en Beardsley, como texto en Barthes, como fetiche en Piper, etc.

Para cada uno de estos pensadores, en caso de que creyeran en la existencia de unos rasgos esenciales en el arte, éstos eran diversos. Por tanto, el compendio de Wartenberg lo que nos muestra en claro es que a lo largo de la historia se han percibido distintos rasgos esenciales del arte, por lo que éste no podría reducirse a uno solo a no ser que se diera el caso de existiera uno que de alguna manera satisfaga las demandas de los anteriores de manera al menos genérica.

Para el objeto de nuestra investigación, más que recurrir de nuevo a las distintas definiciones sobre el arte, al motivo de su nacimiento; recurriremos al motivo de su defunción: ¿qué es lo que los principales autores creen que ha muerto con el fin del arte? Para ello analizaremos brevemente la visión de Hegel, Danto y Michaud, previamente observaremos cómo en el fondo de la cuestión tenemos un problema subyacente: la autorreflexión del arte y su transformación en “imagen”.

Antes de pasar a la visión sobre el fin del arte del primer autor de referencia, es necesario abordar el problema de la imagen, pues el proceso de toma de conciencia de la imagen como tal (y la reflexión sobre sí misma), parece tener antecedentes que van más allá de la filosofía de Hegel en el tiempo. Según Víctor I. Stoichita (2004), este proceso, junto con el de la construcción del concepto que daría vida al nacimiento del museo revolucionario, comenzó con la Reforma Protestante. Las imágenes de iglesias cristianas anteriores a la reforma, una vez que esta negó el culto “a los ídolos”, serían contempladas únicamente por su valor estético, descontextualizadas del culto cristiano,

Según Lutero, (...) la imagen no debía ser destruida sino neutralizada (...) Esta neutralización se traduce en hechos gracias a un proceso de descontextualización de las imágenes antiguas. Dicho de otra manera: lo que antes funcionaba en una iglesia como ídolo, será contemplado en ambiente secular como obra de arte (Stoichita, 2004, p. 98).

Stoichita muestra, además, cómo en los países protestantes la reflexión sobre el arte no es una teoría del arte (que él dice es propia de los países católicos) sino una “teoría (y una teología) de las imágenes” (Stoichita, 2004, p. 102). Lutero –según Stoichita- no tenía problema en aceptar imágenes “en las que se vieran historias o cosas como en un espejo” (Stoichita, 2004, p. 100). Interesante la expresión de imagen espejo, dado que es usada también por Danto en *The Artworld*.

Como contrapartida a la neutralización de las imágenes del mundo protestante, se dieron algunos ejemplos justificativos por parte de la Reforma Católica, sobre los cuales según Stoichita se sustentaría la posterior idea del fin del arte. Los primeros teóricos más sobresalientes sobre “el fin del arte”, fueron, según este autor, Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) y Federico Zuccari (h. 1543 – 1609). Para Lomazzo, según Stoichita, el arte tiene valor como memoria; para Zuccari el arte es un espejo sintetizador del mundo imaginario: (la idea de) “El espejo-sintetizador de Zuccari y el Templo memotécnico de Lomazzo ofrecen la contrapartida más elocuente cancelación (neutralización) de las imágenes que se opera en el mundo de la Reforma” (Stoichita, 2004, p. 107).

Lo que sucedió de la mano de algunos artistas a lo largo del siglo XVII, puede comprenderse como el intento formal de autorreflexión sobre el arte. Según Stoichita, el culmen de esta reflexión llegaría con el artista Cornelius Norbertus Gijsbrechts que, a través de sus vanitas y su obra culmen “Cuadro girado”, pondría fin a la época del nacimiento del tema del arte como reflexión: “El cuadro dado la vuelta de Gijsbrechts cierra una época: la que asiste al nacimiento del arte como problema (...) Gracias a aquella experiencia extrema el cuadro tomó finalmente plena conciencia de sí mismo: de su propio ser, de la propia nada” (Stoichita, 2004, p. 277).



Figura 33. “Trompe l'oeil. Bagsiden af et indrammet maleri”. Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ca. 1670-1675).

Tras este proceso de autorreflexión artística, el primer filósofo en el tiempo en captar la idea de que algo moría en el arte fue Georg W.F. Hegel⁷⁵. Para Hegel el espíritu absoluto que se capta a sí mismo, se manifiesta en la realidad para poder ser captado por el hombre a través de tres modos: el arte, que capta este espíritu en la intuición sensible; la religión que lo capta en la imaginación pictórica y la filosofía que lo hace en el pensamiento conceptual. En oposición a Kant, el arte en Hegel estaría vinculado a la verdad. Una verdad que se va manifestando a lo largo de la historia hasta que llega a su plenitud, después de lo cual, ya no cabría la filosofía del arte.

La obra de arte establece una comunicación con la verdad (la verdad hegeliana es el todo, no la *adequatio rei et intellectus*) de un modo impensable para un objeto natural. El arte es, pues, la primera forma en que el espíritu se da conocimiento y es un fin en sí mismo (Castro, 2017, p. 43).

El arte como primera forma en que el espíritu se da y es un fin en sí mismo, se desarrollaría en tres épocas. Una vez que éstas se han cumplido, comenzaría el tiempo de la religión y la filosofía para la manifestación del espíritu. Estas tres épocas según Hegel son:

⁷⁵ Dadas las características de este trabajo de investigación y la formación de la autora, para esclarecer el pensamiento de estos autores se ha recurrido a obras secundarias, contrastando que las interpretaciones no fueran demasiado discordantes y en su caso, revisando el original. Para Hegel se han empleado: (Castro, 2017), (Rojas, 2017), (Danto, 2012).

1. La época del arte simbólico: “es el momento del presentimiento del espíritu, una búsqueda de una forma adecuada a un contenido que no se alcanza” (Castro, 2017, p. 44).
2. La época del arte clásico. En ella el espíritu encuentra su forma adecuada. Las formas artísticas serían expresión de lo divino y “lo sensible y lo suprasensible se unifican y se alcanzan (en) el summum de la belleza” (Castro, 2017, p. 45).
3. La época del romanticismo. El exceso del espíritu ya no puede ser expresado sensiblemente y se da un exceso de subjetividad que trae como consecuencia un desequilibrio entre lo sensible y lo suprasensible. Desde ese momento, el arte, al apuntar “hacia profundidades ocultas, irrepresentables”, se vuelve incapaz para contener la realidad del espíritu que solo podrá a partir de entonces ser comunicado en la religión y la filosofía.

Hegel marca, por tanto, en el romanticismo, no el fin del arte en sí, sino el fin de su antigua función como revelación del espíritu absoluto y la transformación del arte en filosofía sobre sí mismo: “El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es arte”⁷⁶ (Hegel, 1989, como se cita en Danto, 2012, p. 41). “El arte ha dejado de valer como el modo supremo en que la verdad se procura existencia” (Hegel, 2007, p. 79 como se cita en Castro, 2017, p. 48).

Arthur Danto, en la línea de Hegel, no entiende que el arte haya muerto (de hecho llega a indicar que emplea el término de un modo travieso), sino que, a partir de 1964, comienza la época posthistórica en el arte y por tanto algo en él cambia: un cierto relato que se había desarrollado en la historia del arte y que ahora llegaba a su fin. Un fin que había durado tanto como el arte moderno, entre 1800 y 1960.

Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos (Danto, 2012, pág. 69).

Danto no es el único que por las mismas fechas publicó sus reflexiones acerca del fin del arte. Hans Belting escribe en 1983 *The End of the History of Art?* (Belting,

⁷⁶ Danto cita a: G.W.E. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1975, II (trad. cast: *Estética*, Barcelona, Península, 1989, Y, pág. 17)

1987), en él que se preguntaba también acerca del cambio que observaba se había producido en las artes en el último siglo. Poco después, en 1990, el mismo autor publicó *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, (Belting, 2009), obra en la que se identificaba la existencia de una época en que la condición artística de las obras de arte no había aparecido en la conciencia colectiva, lo cual no significaba que no fueran artísticas. Esta tesis es aprovechada por Danto para sostener que, una vez identificada una época anterior al comienzo del arte, podemos pensar en el arte después del fin del arte “como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa” (Danto, 2012, p. 28).

Según Danto, por tanto, sería el fin de cierto relato que había sido cumplido en la historia del arte y que habría llegado a su final. “Cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente” (Danto, 2012, p. 29). Si con el modernismo el arte se vuelve hacia los sentidos y métodos de la representación, con el arte de los sesenta, “a través de los *nouveaux realistes* y del *pop*, (se hizo claro) (...) que ya no se podía enseñar el significado del arte a través de ejemplos (...) que se debe dar un giro hacia la filosofía” (Danto, 2012, p. 40). Los artistas de los años 60, según Danto, presionaron los límites del arte y descubrieron que cualquier cosa podría serlo, surgiendo así la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte. Desde ese momento, desapareció lo visual en el arte y apareció la filosofía. Esta sería la clave para hablar del arte más allá del fin del arte desde la perspectiva de la imagen, tal como Belting la concibe. Sobre el problema que esto suscita, hablaremos en breve.

Es interesante resaltar que Danto atribuye el nacimiento de la conciencia autorreflexiva del arte contemporáneo a la percepción que sobre el arte habían desarrollado los museos:

La percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba darse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar (...) El museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte (Danto, 2012, pp. 30-31).

En los museos se dispone de todo tipo de arte del pasado reorganizado una y otra vez atendiendo a distintos criterios y discursos museográficos. Esta manera de apropiación del arte del pasado es lo que el arte contemporáneo toma y redefine: “lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los

artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte” (Danto, 2012, p. 30). “La principal contribución artística de la década fue la apropiación de la imagen “apropiada”, o sea, el “apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad” (Danto, 2012, p. 43). A partir de ese momento, cualquier cosa podría ser arte, incluso sin ser necesaria la existencia de un objeto (Danto, 2012, p. 44).

Danto entonces augura lo que podría ser el futuro social del arte contemporáneo: el arte contemporáneo “tendría que evitar el conjunto de las estructuras museísticas, y su interés sería comprometer al arte directamente con la vida de las personas” (Danto, 2012, p. 45). Lo que, en 1997, cuando Danto escribió esto, no podría imaginar es que su deseo se haría pronto realidad. Lo cotidiano y la experiencia inmediata han irrumpido en el arte contemporáneo de principios del siglo XXI con una fuerza inusitada. Baste citar el llamado *arte relacional*. En este tipo de arte, se propone “un desplazamiento desde el énfasis en el contenido del arte –inherente al estatuto de la obra y a su relación con el espectador- hacia la cotidiana realidad de las relaciones entre las personas” (Rojas, 2017, pp. 157-158). En él, se busca la experiencia y la relación por sí mismas, se trata de generar la experiencia del encuentro:

Las prácticas del arte relacional generan comunidades en tiempo real, en que el soporte de la relación entre las personas está también internamente afectado de contingencia. El arte relacional ensaya la recuperación del carácter contingente de la relación misma y de la temporalidad que es propia del encuentro empírico entre los individuos (Rojas, 2017, pp. 157-158).

El tercero de los pensadores en análisis, Ives Michaud declara por su parte, que en la sociedad actual, saturada de estética, donde parece que no existen objetos artísticos, este hecho no significaría el fin del arte, sino que ha terminado su régimen de objeto (Michaud, 2007, p. 12).

Tras las reflexiones precedentes, podríamos establecer una cronología del fin del arte:

- ✓ La Reforma Protestante que se inició en 1517 y significaría una primera sacudida al concepto de arte transformándolo en el concepto de imagen. Inicio de la visión estética de la imagen. El arte ya no remitiría a una realidad distinta o superior.
- ✓ Stoichita marca el final del nacimiento de la autorreflexión del arte sobre sí mismo en 1670-75 con el “Cuadro girado” de Gijsbrechts.

- ✓ El museo del Louvre se abre en 1793 (paradigma de la Revolución Francesa, cuya misión de salvar las obras de arte de su destrucción se argumentó precisamente por el valor resimbolizador del museo).
- ✓ Las “Lecciones de estética” de Hegel se publican en 1835, en ellas Hegel habla de la tesis del fin del arte y marca el inicio de la nueva época a partir del Romanticismo. En ella el arte dejaría de revelar la verdad y comenzaría a reflexionar sobre sí mismo.
- ✓ Arthur Danto ubica el arte moderno entre 1800 y 1960 y el postartístico a partir de 1964. Es el fin de los metarrelatos. El arte ya no puede reflexionar sobre sí mismo desde el momento en que cualquier cosa puede ser arte.
- ✓ Bauman apunta hacia 1960 el desbordamiento de las fronteras del arte hacia una modernidad líquida que declara plenamente instaurada en 1999.
- ✓ Michaud en 2003 declara que en el proceso de estetización de la sociedad, ya no hay fronteras al arte, el éter artístico lo invade todo como humo, gas. Es el fin del régimen de objeto del arte.

Si el arte ha perdido su carácter objetual, su capacidad de reflexión sobre sí mismo, su capacidad para revelar la verdad del espíritu y su significado (que puede ser resimbolizado); ¿qué queda del arte? Si observamos la praxis artística actual, podemos percibir que realmente todas esas pérdidas son genéricas: hay objetos de arte, objetos artísticos que son espacio de reflexión, obras de arte que revelan la verdad de algo superior, etc. No estaríamos hablando del fin de la sustancia arte, sino de algunos de sus accidentes o, más bien, estaríamos hablando de un arte accidentado.

En cualquier caso, quizás debamos analizar qué es lo que se espera hoy del arte tratar de esclarecer la posibilidad de una característica necesaria y común para que exista el arte.

6. Más allá del arte líquido, gaseoso, agotado y accidentado. “La teoría del Genio de la lámpara de la Cultura: Ars”.

Cuando silenciamos la voz de alguien, puede ser por diversos motivos: lo que va a decir es inapropiado, nos molesta auditivamente, no queremos pensar en lo que va a decirnos o, simplemente, nuestro orgullo pretende quedar por encima del mensaje que tendría que transmitirnos.

Quizás esta breve reflexión pueda servirnos para el arte. Todo aquello que silenciamos de lo que tiene que decirnos, tal vez sea algo demasiado suyo o demasiado nuestro y no queramos reconocerlo.

Suelo comenzar una de mis asignaturas mostrando a los alumnos un vídeo en el que el Estado Islámico destruye las esculturas del Museo de Mosul. Las reacciones suelen ir en la misma línea: la indignación y la pena. Cuando se les interroga sobre el porqué de esta acción, las respuestas van desde el valor histórico al religioso: “son ídolos de los infieles” o “es una parte de su historia que no quieren reconocer”. En el fondo y al final de la reflexión llegamos al punto clave: esas esculturas muestran para ellos una parte de su identidad que no quieren reconocer. La respuesta es la destrucción para no tener que volver a verlas o pensar en ellas. Destruída la imagen, parece ser que se destruye esa parte de la historia, esa parte de la identidad; en definitiva: se borra la memoria. El arte, por consiguiente, se vuelve un espejo que nos recuerda algo más que mera estética como dice Danto (1964, p. 584): “Las cajas de Brillo pueden revelarnos a nosotros mismos tan bien como cualquier cosa: como espejo sostenido en la naturaleza, podrían servir para captar la conciencia de nuestros reyes”.

Si profundizamos en la interesante analogía del arte con un espejo de Danto, observamos una posible cuestión problemática. El problema es que un espejo, si es tal (y no está dañado, sucio, manipulado para que muestre una visión distorsionada de la realidad), nos muestra en la verdad de lo que somos, al menos en nuestra dimensión corporal. Si no nos gusta, apartaremos la mirada y en algunos casos, recurriremos a la cirugía o el maquillaje para mejorar la imagen. Pero solo mejorará la imagen. El interior permanecerá igual. ¿Qué tiene de particular el arte que parece que nos da miedo pararnos demasiado tiempo ante una obra y que preferimos consumir rápidamente una visión meramente estética?

Aunque vivamos en una sociedad en que los antiguos valores se han diluido, aunque el éter artístico lo invada todo, Bauman constata, al hablar de la modernidad líquida, la existencia de un interés creciente por parte de los políticos por influir en las políticas culturales y posicionarlas como mensajeras de algunos nuevos paradigmas:

Las artes son las unidades de choque de la cultura (...) Los comisarios, se enzarzan en una lucha sin cuartel por la definición de la sustancia del arte y por el modo en que éste está-en-el-mundo teniendo como adversarios en este caso a los políticos y a los empresarios (Bauman, 2007, p. 73-74).

El interés por el mensaje de la cultura y las artes, parece apuntar en dos sentidos:

1. La eliminación de la reflexión y el debate: “Lo más grave (es) que los políticos están intentando controlar todos los espacios públicos que puedan surgir como lugares para el debate político, donde ahondar en la democracia” (Bauman, 2002, p. 72).
2. La cancelación de toda referencia que nos hable de valores eternos: “La cultura apunta más allá y por encima de las realidades del día a día (...) ser consumido en el acto, quedar disuelto en el proceso del consumo instantáneo, no es el destino de los objetos culturales” (Bauman, 2002, p. 76).

Precisamente en el interés que se pone por controlar el mensaje de las obras de arte en los dos sentidos apuntados, se reconoce la capacidad del arte de apuntar hacia algo que va más allá de lo material y como un espacio de reflexión personal y social. En este sentido, apunta Antoni Tàpies: “No se puede olvidar que las formas sensibles del gran arte universal (...) corresponden simbólicamente con leyes cósmicas y principios universales que fundamentan la conciencia y los valores morales en largos periodos de tiempo” (Tàpies, 1990, p. 14). Esta es la clave desde la cual deberíamos leer el ser del arte.

Este mismo sentir del arte como revelador de valores y principios universales es el que se reivindica a nivel internacional sobre los bienes culturales. Es preciso recordar que recientemente el Consejo Internacional de los Museos (Declaración de Funchal, 11 de mayo de 2018), ha manifestado el sentir mundial acerca del patrimonio cultural para la humanidad declarando “la importancia vital del patrimonio cultural como un valor universal para nosotros, como individuos, comunidades y sociedades, que determina nuestras identidades y vidas cotidianas” y que “los museos comunican y promueven valores universales (...) tienen un papel central en este diálogo intercultural” (ICOM, 2018).

Estas declaraciones son el colofón de todo un recorrido en el pensamiento internacional, que ha ido evolucionando a lo largo del siglo XX desde la valorización patrimonial sobre parámetros artísticos, estéticos, históricos o materiales, hacia la revalorización cultural de los museos y el patrimonio como núcleos generadores de vida cultural por su valor social e identitario.

Recordemos, además, que el plan director de actuación de los Museos Estatales españoles se rige por el programa *Museos+sociales*, en el cual se piensa en los Museos como entidades culturales inmersas en la sociedad de su tiempo que “no pueden evadirse de este nuevo contexto sino que han de actuar como instituciones que escuchan, dialogan y responden a los problemas de la sociedad y se comprometen a actuar como elementos dinamizadores capaces de contribuir a su transformación” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 4).

Las políticas culturales demandan a la cultura y al arte el ser generadores de aquello que se trataba de anestesiar a través de la experiencia estética *flow and cool*: la búsqueda de la verdad (anestesiada por el darwinismo estético), el bien (anestesiado por el turismo de la apropiación identitaria fácil, rápida y superficial) y la belleza (anestesiado por el placer procurado por el hedonismo).

Existiría pues, una capacidad (que no ha muerto) del arte de todos los tiempos de expresar una especie de estructura universal que fundamenta la realidad y nuestros valores morales, para la que es necesaria una contemplación receptiva. En la línea de este pensamiento encontramos a Heidegger para quien el arte es “lo que permite que las cosas se muestren en su verdad esencial, y por ello es idéntico al mismo movimiento de Ser” (Castro, 2017, p. 116-117). Esta sería precisamente la que el consumismo querría anular:

La facultad del hombre de ver está en declive (...) Nos referimos a la capacidad espiritual de percibir la realidad visible tal y como es en realidad.

Y sin embargo sí podemos afirmar que existen diversos niveles de percepción. Descender por debajo de un cierto límite pondría en peligro, de forma evidente, la integridad del hombre como ser espiritual. Parece ser, sin embargo, que en nuestros días hemos llegado a este límite (Pieper, 2015, p. 29-30).

Pieper denuncia también por la agitación y el estrés el hombre moderno pierde la facultad de ver porque hay demasiado ruido visual que le impide percibir la profundidad del arte. Sin embargo, Pieper mismo apela a la capacidad de los artistas de rebelarse contra estos imperativos sociales y mostrar la realidad del arte: hacer visibles los arquetipos de la realidad aprehendidos en la contemplación:

El verdadero artista no es alguien que simplemente “ve” las cosas o que lo hace de cualquier modo. Para poder crear una forma o una imagen, debe estar dotado de una capacidad de mirar de forma extraordinariamente intensa (...) esta forma de ver en contemplación, además, no está limitada a la superficie tangible de la realidad, sino que ciertamente percibe más allá de las simples apariencias. El arte que surge de la contemplación no pretende tanto copiar la realidad como más bien aprehender los arquetipos de todo aquello que es. Un arte así no desea

representar aquello que ya todo el mundo ve, sino más bien hacer visible aquello que no todo el mundo ve (Pieper, 2015, p. 72).

También Schopenhauer habla del arte como revelador de los arquetipos o ideas eternas, para él, el arte:

Reproduce las ideas eternas captadas a través de la contemplación pura, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo y, según el material con que los reproduzca será arte plástico, poesía o música. Su único origen es el conocimiento de ideas; su único fin, la comunicación de este conocimiento (Schopenhauer, 2003, libro 3, 36, como se cita en Castro, 2017, p. 60).

De las reflexiones precedentes se desprende que ya no podemos pensar el concepto de arte encasillado en el forjado por la Ilustración y anclado en la estética superficial. Al igual que como hemos visto sucede en el ámbito del patrimonio cultural, la “disolución” de las fronteras entre lo que se puede considerar arte o patrimonio cultural y lo que no, no es una aberración; es una vuelta a la conciencia clásico-medieval en que estos conceptos eran mucho más amplios.

Tanto Pieper como Schopenhauer nos están hablando de un nivel de profundidad en el arte difícilmente captable por las relaciones rápidas y superficiales. Esta profundidad es la que el artista estaría llamado a mostrar a través del arte. Por otro lado, podríamos establecer además otro nivel de profundidad artística al observar que el arte parece referirse a una realidad que le supera, arquetípica.

Dado este nivel de profundidad, lo que cabe aclarar precisamente, es si, dado que el concepto de arte es mucho más amplio que el forjado en la Ilustración y pareciera que ahora cualquier cosa podría ser arte, qué lugar tendría éste en la cultura, qué definición podríamos darle o si más que una definición, existen diferentes artes que cumplen diversas misiones dentro de ese revelar arquetipos fundamentales, y no todas han de ser tratadas de igual manera.

De lo que trataremos a continuación, es precisamente, de proponer una clasificación teórica de los entes culturales para discernir qué es arte de lo que no lo es, y en cada tipo y subtipo de arte, qué mirada es requerida.

No obstante, hagamos una última apreciación. La sociedad de nuestro tiempo pide a la cultura que le enseñe las claves para ser verdaderamente humano, unos valores universales sobre los que cimentar la civilización del mañana. Para ello le pedimos nos revele la identidad sobre nosotros mismos tanto de manera personal como social, que

nos revele la verdad en sentido hegeliano. En segundo lugar, le pedimos que nos enseñe a través de las tradiciones, de las relaciones que establece, de los relatos que cuenta, a relacionarnos socio-comunitariamente fundamentándonos en el bien. Y en tercer lugar le pedimos haga nuestra existencia más agradable y nos haga sentir bien a través de la cultura.

Adicionalmente, el arte, como actividad dentro de la cultura, es el pedestal privilegiado desde el cual se pretende proporcionar estos tres valores a la sociedad, tal y como se refleja en los escritos promovidos o enunciados por la UNESCO y el ICOM en los últimos años⁷⁷. Pero cabe preguntarse si una vez que hemos tratado de silenciar en el arte el referente a lo eterno, a la apertura a lo trascendente que fundamenta las culturas precedentes, no estaremos pidiendo algo al arte, que por sí mismo no podría darnos.

Esto nos lleva a pensar que actualmente, en la sociedad estetizada en que vivimos, nuestro concepto de arte se asemeja más al de un genio de la lámpara de la cultura, que viene en nuestra ayuda para proporcionarnos de la nada esos tres deseos constitutivos de la naturaleza humana.

Quizás, aunque hayamos ampliado el concepto de arte y hayamos vuelto a la concepción clásica de *Ars*, esperemos demasiado de un genio de la lámpara que es puro humo, gas, éter. Quizás, por tanto, debemos plantear que la “Teoría del genio de la lámpara de la cultura: *Ars*” que define a nuestra sociedad gaseosa, no funcione.

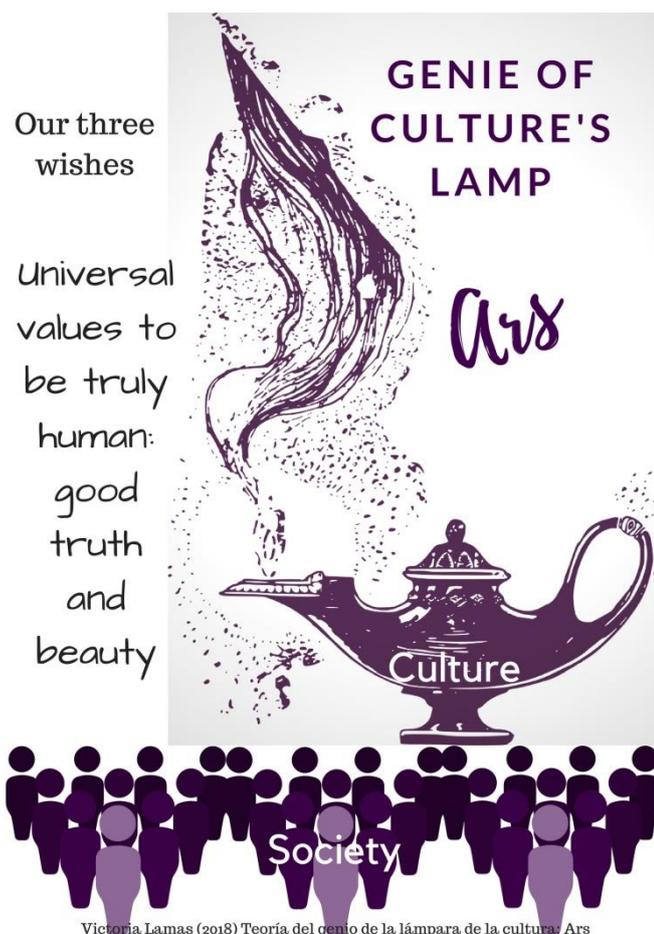


Figura 34. Infografía “Teoría del genio de la lámpara de la cultura: *Ars*”. Elaboración propia.

⁷⁷ Ver Parte II, capítulo 2, apartado 2.2. La crisis de fin de siglo... epígrafe: La respuesta de la UNESCO y el ICOM.

Pero para poder hacer esta apreciación, debemos definir qué es la cultura, qué papel tiene el arte en ella y por tanto, qué tipo de entes culturales podemos encontrar y qué podríamos esperar de ellos.

7. Propuesta de teoría de los entes culturales. Definición y clasificación de las artes.

A lo largo de la historia de la moderna formación de la noción de patrimonio cultural se puede observar, como hemos desarrollado en el presente trabajo, que se ha seguido un proceso similar al del arte por lo que respecta a la ampliación de los límites de lo que puede ser considerado como tal. Lo realmente interesante es que a medida que este concepto toma posesión de las políticas culturales y del ámbito público, los organismos internacionales dejan de regular de manera independiente el mundo del arte. Cada una de las bellas artes y de las artes que fueron surgiendo se irá incluyendo, paulatinamente, dentro de este concepto. De esta manera, todo lo regulado sobre el patrimonio cultural ha afectado a las artes. ¿Qué papel en especial tienen las artes entonces? ¿Cabe seguir reflexionando sobre el arte o deberíamos hacerlo sobre la cultura? Para aclarar estas cuestiones, tomaremos como base la definición del término “cultura” de la UNESCO y el pensamiento de dos autores muy diversos que posteriormente ha reflexionado al respecto: Terry Eagleton y Joseph Ratzinger. La primera pretende ser prescriptiva y normativa, la segunda y tercera fuentes nos permitirán matizar y aclarar desde el punto de reflexión de estos autores concretos en vistas al particular estatuto de las obras de arte de nuestro objeto de estudio: el religioso.

...la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (UNESCO, 1982).

De la definición de la UNESCO de 1982, pueden deducirse varias partes que serán el primer punto de nuestra reflexión. La primera nos presenta lo que es la cultura a nivel global: “la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social” (UNESCO, 1982). Es por tanto una realidad humana que siendo común al ser humano como tal, tiene notas accidentales diversas según cada

grupo social. En esta línea, Ratzinger apunta: “la elevación de una cultura se muestra en su apertura, en su capacidad para (...) llegar a ser de este modo más conforme a la verdad, más conforme al ser del hombre” (Ratzinger, 2006, p. 55). Eagleton por su parte elabora una compleja reflexión sobre la evolución del concepto de cultura de la que se puede resaltar que “la cultura se refiere menos a lo que hacemos que a cómo lo hacemos” y justifica su papel social de la siguiente manera: “la cultura, al igual que la civilización, implica instituciones materiales, pero también cabe considerarla como un fenómeno principalmente espiritual y, como tal, puede emitir un juicio sobre las actividades sociales, políticas y económicas” (Eagleton, 2017, c.1., s/p). Ambos parecen estar apuntando a dos dimensiones de la cultura: una material y otra espiritual, una especie de apertura hacia algo que trasciende lo material.

La segunda parte de la definición de la UNESCO enumera las materializaciones de esos rasgos sociales que hacen al hombre ser más humano: “Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo” (UNESCO, 1982). Es entonces donde aparecen “las artes” (y el plural no es casualidad) junto con las letras, como modos de comunicación y se unen a continuación una serie de elementos que vienen a definir lo esencial del hombre (forma de vida, dignidad humana, valores, tradiciones, creencias).

La tercera parte nos da la razón clave para valorar qué elementos entran dentro de la cultura y cuáles no: debe contribuir al desarrollo de nuestra humanidad, al desarrollo pleno de nuestras facultades como personas:

Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (UNESCO, 1982).

El texto indica: la búsqueda de la verdad (ser racionales y críticos, poner en cuestión las realizaciones y buscar...), del bien (ser éticamente comprometidos, discernir valores) y la belleza (el hombre se expresa y crea obras que lo trascienden). Y en último término, precisamente, hace una alusión a la trascendencia, aunque la expresión “obras que lo trascienden” deja abierto el campo a distintas interpretaciones. Al englobar los valores, las creencias y la trascendencia, se admite que son un elemento fundamental de toda cultura. No es esta, sin embargo, la opinión de Eagleton cuando dice “si la cultura,

en este sentido del término, puede fomentar valores que han sido expulsados de la esfera pública es porque se les considera superfluos y disfuncionales, en parte es porque se halla a cierta distancia de ese mundo prosaico que la incapacita para transformarlo” (Eagleton, 2017, c.5. s/p). Eagleton ha sabido poner de relieve el peligro de lo que apuntaremos más adelante: que la cultura se vacíe de contenido y más tarde se utilice como remedo de lo divino en la promoción de una estructura de valores que antes proporcionaba la religión.

Justamente este elemento de “la trascendencia”, aunque aparece en último lugar en la definición, es preciso ponerlo de relieve pues los pensadores que tomaremos como base para desarrollos posteriores de nuestro trabajo (Ricardo de Orueta y Edith Stein), lo tienen como clave en sus escritos. Acerca de la trascendencia interpretada en un sentido religioso, parece reflexionar J. Ratzinger cuando apunta que “en todas las culturas históricas conocidas, la religión es elemento esencial de las mismas, más aún, su centro determinante; la religión es la que determina la estructura de valores y, con ello, el sistema interno de ordenación de las culturas” (Ratzinger, 2006, p. 54). No obstante, en esta línea es conveniente resaltar el proceso de simbiosis entre la cultura y la religión que Eagleton identifica en esta tendencia de dimensiones internacionales:

Otra fuente de la idea moderna de cultura es la muerte de Dios. La cultura quizá pueda llenar el hueco con forma de Dios que ha dejado la modernidad secular (...) Baste decir que la era moderna está plagada de sustitutos fallidos de Dios, desde la razón, el espíritu, el arte, la ciencia, el Estado hasta el pueblo, la nación, la sociedad, el inconsciente y Michael Jackson. Entre estos torpes sucedáneos del Todopoderoso, la idea de cultura parece de las más viables. De hecho, existe una relación etimológica entre la palabra “cultura” y el término religioso “culto”. Muchos términos estéticos (símbolo, creación, inspiración, revelación, unidad epifanía, autonomía, etc.) son fragmentos de teología en otro contexto. Como la religión, la cultura aplica los valores más preciados a la actividad cotidiana. También como la religión, está relacionada con verdades fundamentales, profundidades espirituales, la conducta correcta, principios imperecederos y una forma de vida colectiva. Asimismo tiene sus rituales, sumos sacerdotes, iconos reverenciados y lugares de culto (Eagleton, 2017, c.5, s/p).

Es interesante resaltar también el concepto que desarrolla Ratzinger al hablar de cultura, inculturación y encuentro de culturas, pues resalta el carácter identitario de la cultura, tal y como hace la UNESCO “la cultura es la forma de expresión comunitaria, nacida históricamente, de los conocimientos y valores que marcan su sello sobre la vida de una comunidad” (Ratzinger, 2006, p. 55). Una expresión comunitaria que tiene que ver primeramente con un intento de entender el mundo y la existencia del hombre en él. Ratzinger afirma que, de esta manera, el comprendernos a nosotros mismos desarrolla nuestra misma esencia humana y nos lleva a la felicidad al enfocarnos al fin de nuestra existencia. En este sentido, sí serían lícitas las solicitudes de la UNESCO y del ICOM

que piden a los museos convertirse en generadores de valores universales para edificar sociedades mejores. No obstante, debemos de recurrir de nuevo a Eagleton para discernir lo que realmente parece estar sucediendo en el panorama internacional:

Por algún tiempo pareció que había buenas razones para confiar en que la cultura ocuparía el lugar de Dios, en una época en la que su aparente desaparición amenazaba convertirse en una fuente de inestabilidad social. Se pensaba que el orden social depende de la moralidad, y esta, a su vez, tradicionalmente ha dependido de la fe religiosa (...) No obstante, pese a lo prometedora que parecía, la cultura ha resultado incapaz de asumir el bastón de mando del Ser Supremo. En el sentido minoritario y estético del término, implicaba a un sector demasiado reducido de la sociedad, en contraste con los miles de millones de hombres y mujeres a quienes la religión ha podido inspirar, mientras que en su sentido antropológico más amplio estaba demasiado desgarrada por los conflictos para ser una fuente de unidad, edificación y consuelo (Eagleton, 2017, c.5, s/p).

Por tanto, parece que con el término cultura actualmente nos referimos a una forma de hacer comunitaria con la cual estamos tratando de suplantar lo que antiguamente era la religión y no obstante, no parece proporcionar un resultado óptimo. Sin embargo, si seguimos la reflexión de Ratzinger quizás podamos encontrar la clave de salida, ya que esta afirmación sobre la visión trascendente del concepto de cultura tiene tres consecuencias de interés para nuestra reflexión sobre el mensaje de la obra de arte en los museos:

1. La primera es que “no se puede entender en absoluto el mundo, y no se puede vivir rectamente, si se deja sin respuesta la cuestión acerca de lo Divino. Más aún, el núcleo de las grandes culturas es que ellas interpretan el mundo en relación con lo Divino” (Ratzinger, 2006, pp. 55-56). La cultura, por tanto, en el sentido clásico, se enfocaría a la trascendencia, a “sobrepasar lo visible, lo fenoménico, en orden a hallar las verdaderas razones, y es en su núcleo apertura hacia lo divino” (Ratzinger, 2006, p. 56).
2. Pero esta apertura a lo trascendente no se realiza de manera individualizada, está vinculada siempre al sujeto comunitario. Este sujeto comunitario “conserva y desarrolla conocimientos que sobrepasan la capacidad del individuo (...) Las culturas apelan para ello a la sabiduría de los antiguos” (Ratzinger, 2006, p. 56).
3. La tradición, por tanto, implica una historicidad de la cultura que “no surge encerrada en sí misma, sino en el dinamismo del fluir del tiempo (...) La historicidad de la cultura significa su capacidad para progresar” (Ratzinger, 2006, p. 57).

Tres claves, que, unidas a las proporcionadas por la UNESCO, nos marcan las pautas para comprender los presupuestos esenciales y necesarios para que exista una cultura y un elemento como el arte sea cultural. Así, podemos recapitular, que toda cultura, y por ende todo arte como elemento inserto en el patrimonio cultural debería ser expresión y a la vez contribuir a la construcción del desarrollo del ser de la persona humana en tres niveles: consigo misma, con los demás, con lo divino; y a través de las tres facultades del ser humano: inteligencia, voluntad y afectividad. Así, la cultura cumpliría su misión de hacer de nosotros “seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos” (desarrollo de la inteligencia), “discernir valores y efectuar opciones” (desarrollo de la voluntad) y permite al hombre que se exprese y tome conciencia de sí mismo buscando nuevas significaciones y creando obras que lo trasciendan (desarrollo de la afectividad) (UNESCO, 1982). En este sentido, no todo lo “cultural” en sentido de formar parte de un modo de vida comunitario, es realmente cultura, “esnifar pegamento puede ser cultura en el sentido de formar parte de un modo de vida, pero no en el de formar parte de un modo de vida recomendable” (Eagleton, 2017, c.1, s/p). De hecho, Eagleton dedicará parte de su obra a discernir entre cultura y civilización. Asocia la idea de civilización a la estructura social ligada al progreso humano y la cultura a los modos de vida que promueven ese progreso y dan una especie de razón del mismo: “es la civilización industrial lo que contribuye a generar la idea de cultura. La palabra “cultura” empezó a utilizarse de forma generalizada en el siglo XIX. Cuanto más mecánica y empobrecida parece la experiencia cotidiana, más se promueve un ideal de cultura por contraste. Cuanto más burdamente materialista se vuelve la civilización, más exaltada y sublime parece la cultura” (Eagleton, 2017, c.1, s/p).

Más allá de las disquisiciones terminológicas entre cultura y civilización, lo que sí hemos podido observar en el desarrollo de nuestras consideraciones es que la cultura parece estar ligada a lo trascendente. Ésta se usa para manifestarlo, para sustituirlo o bien para ocultarlo, pero parece ser la calve de comprensión del concepto de cultura.

Teniendo en cuenta las pautas de las reflexiones precedentes, la práctica totalidad de las manifestaciones que se han denominado como “arte” a lo largo del siglo XX quedarían justificadas dentro del concepto, entendido éste como una vuelta a la amplitud conceptual clásica. El arte, como elemento cultural, posee una nota distintiva que lo singulariza del resto de entes culturales. Es lo que le hace ser espejo que nos

revela la conciencia de nuestros reyes en la concepción dantiana, las realidades arquetípicas de Pieper o en palabras de Tàpies (1990):

La experiencia íntima de las realidades profundas desveladas por ciertas analogías, imágenes o símbolos tradicionales imprime a nuestra conciencia y a nuestros actos un carácter como sagrado y ritual que acrece los sentimientos de solidaridad con todos los seres y de respeto hacia el conjunto del Universo. Por lo que se ha ido viendo que es de vital importancia para la humanidad. Sin ella todo lo construíamos sobre arenas movedizas. Nuestras vidas no encontrarían sentido ni sabríamos cómo justificar ningún valor. Y es sabido que la experiencia de estas realidades profundas se hace más patente en el orden sensible de las formas materiales del arte que en el orden puramente mental o conceptual (pp. 14-15).

Sería entonces lícito pedir al arte esos tres deseos que enunciamos en la Teoría del Genio de la lámpara de la cultura: que nos muestre el fundamento del bien, la verdad y la belleza; algo que al parecer se viene demandando desde distintas posiciones filosóficas como hemos visto tanto en Ratzinger como en Eagleton o como reivindica la UNESCO en la actualidad.

No podemos en el marco de este trabajo ocuparnos de la cuestión filosófica abordada por Kant. Si bien es cierto que la ruptura del arte con el bien y la verdad está presente desde este autor y la tradición que él inaugura⁷⁸, no es sin embargo el propósito de la presente investigación ocuparnos de analizar la validez de la crítica kantiana. En el presente trabajo, se parte de la visión que contempla un vínculo entre el arte y los trascendentales filosóficos (bien, verdad, belleza), y de la tesis que hemos defendido de que esta relación es la que mejor justificaría las peticiones de la UNESCO y del ICOM.

Volviendo a nuestro discurso, aun siendo lícito pedir al arte esos tres deseos formulados en la teoría del Genio de la lámpara de la cultura, sin embargo, no a todos los entes artísticos podemos pedir la misma forma repuesta. Cada una de ellas cumpliría una misión dentro de la función común de revelar los arquetipos fundamentales.

En esta línea, pareciera encontrarse lo que algunos artistas demandan del arte a través de su misma práctica, quienes como Barnett Newman, apostarían por un arte que debe procurar una experiencia sublime, a pesar de la secularización cotidiana. “El arte del nuevo mundo se ha de dirigir a lo sublime y a la investigación de las cuestiones clave de la existencia: la vida, la muerte, el absoluto” (Castro, 2018, p. 288).

Si seguimos explorando las posibilidades de la expresión de la trascendencia y tomando como referencia el análisis deweyano del arte como medio de comunicación,

⁷⁸ Fundamentalmente en la *Crítica del Juicio* (Kant, I. (García Morente, M. trad) 1997. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa).

podríamos decir además que “El arte es la forma más universal del lenguaje (...) el arte característico de una civilización es el medio para penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas” (Dewey, 2008. p. 305, como se cita en Castro, 2017, pág. 188).

Teniendo entonces como base las directrices que marca la UNESCO en la definición de cultura, y las teorías de los personajes seleccionados, el arte sería un producto del ser humano que hace de nosotros “seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos” (UNESCO, 1982) nos ayuda por tanto a desarrollar nuestras potencialidades como tales: parte de una inteligibilidad y a su vez quiere desarrollar esta facultad de la inteligencia hacia la realidad en su verdad, enseña a discernir y estimula la voluntad, es medio de expresión de sí y de autoreflexión a la vez que se convierte en espacio de reflexión para nuevas significaciones y para la trascendencia.

Precisamente por todo lo anteriormente aludido, y por ese matiz especial de apertura a la trascendencia y esa llamada a ser una especie de espejo en que reconocernos a nosotros mismos, para comprender el concepto de arte, podríamos partir de la base de que el arte podría ser todo producto del hombre que manifiesta los signos identitarios más profundos de cada cultura⁷⁹, que materializa aquellos valores, creencias, formas de ver el mundo y de relacionarse con él compartidas por un pueblo y que constituyen la cultura. Valores, creencias, formas de ver el mundo y de relacionarse con él que dotan a cada pueblo de una identidad concreta que se expresa materialmente en una estructura que convencionalmente se llama una civilización. Derivado de su posición dentro de la cultura, el arte sería la puerta a los arquetipos fundamentales del bien, la verdad y la belleza, se convertiría en espacio de reflexión y de comunicación. Por todo ello, de su veracidad deriva su potencia comunicativa, que le lleva a ser expresivo históricamente, tendiendo puentes hacia el autoconocimiento, las relaciones entre civilizaciones y la relación entre lo humano y lo divino.

De esta manera, tendríamos un posible punto de partida para la comprensión del concepto de arte que quedaría explicitado en una característica que va más allá de los problemas en torno al aura y la reproductibilidad técnica, al problema de los

⁷⁹ Véase lo aludido con anterioridad de Eagleton sobre la diferencia entre cultura y civilización (Eagleton, 2017, c.1, s/p).

indiscernibles y al hecho de que las formas artísticas hayan adquirido hoy tal variedad que no podamos seguir encasillándola en el corsé definitorio de la Ilustración y expandiéndolo hacia lo que parece el moderno concepto de *Ars* sin caer en la disolución de la industria cultural. .

Tomando como referencia lo que se ha podido consultar y hemos reflejado hasta el momento, podríamos presentar a la consideración una propuesta de clasificación de los entes culturales. En ella existirían, dentro de la cultura, varias categorías y tipos que desarrollarían lo plenamente humano, sin ser todos necesarios, ni tampoco excluyente la inclusión en un grupo con la inmersión en otro.

Tendríamos por tanto, entes culturales en potencia: aquéllas realidades del espíritu que singularizan al ser humano y su cultura pero que se pueden materializar en acto de diversas maneras; junto con el conjunto de ideas que dan vida a los entes culturales en acto. Estos entes culturales en acto abarcarían todas las realidades materiales y sus estructuras, así como las acciones (modos de vida, materialización de la estructura de valores, tradiciones...).

En esta clasificación de los entes culturales, las artes no se encasillarían exclusivamente en un subtipo concreto, sino que, como producto humano, podrían ser artes en potencia o en acto (aunque esta última sería su plena realización). Y de ésta última, dentro de los entes culturales en acto, los entes artísticos podrían participar del ser realidades materiales o acciones. Desarrollaremos esta clasificación en breve.

Antes de desarrollar este último presupuesto, presentamos un esquema ilustrativo de la clasificación de la teoría de los entes culturales:

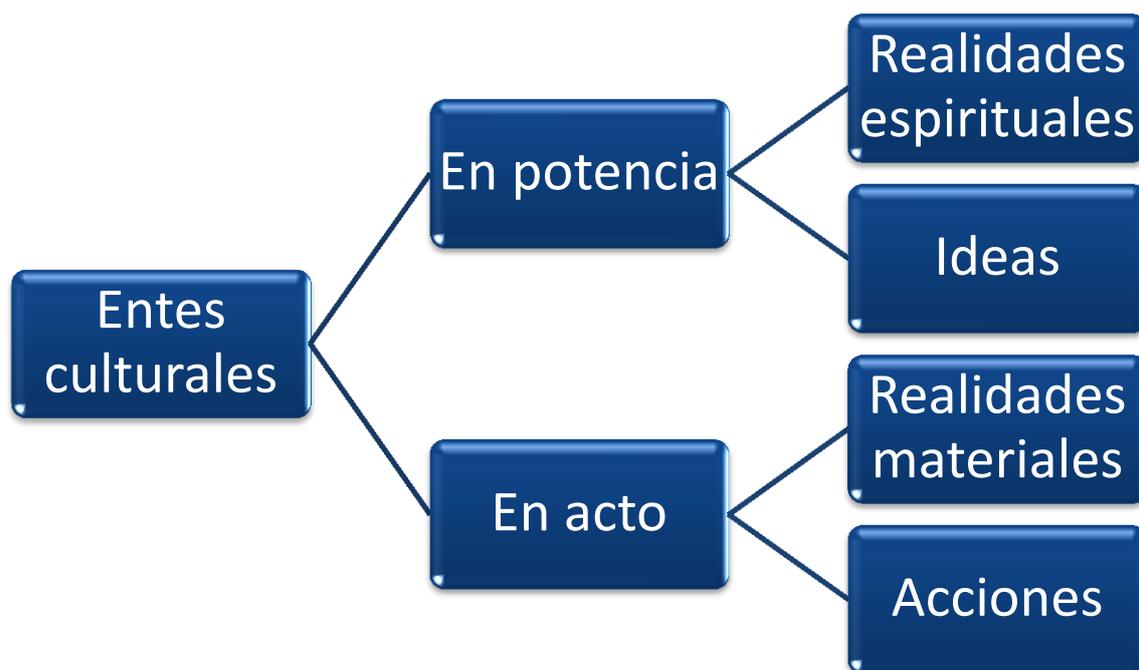


Figura 35. Clasificación de los Entes Culturales. Elaboración propia.

Antes de desgranar la teoría, es necesaria una aclaración terminológica. Convencionalmente las realidades espirituales no son en potencia, ya que las ideas según Platón, son lo más existente que hay en acto. Sin embargo, para nuestra reflexión tomaremos como base el concepto aristotélico general de manera que: por “en potencia” entendemos las posibilidades de una sustancia para llegar a ser algo distinto de lo que actualmente es y “en acto” la sustancia tal como la conocemos. De esta manera, el patrimonio inmaterial y ciertos estilos artísticos en acto materialmente, sustancialmente los conocemos de una manera, pero algunos poseen posibilidades en potencia que los hacen poder llegar a ser algo más de lo que son, por eso lo espiritual o el arte en el que tiene mayor carga la idea, es materialmente algo en acto, pero en potencia puede llegar a ser algo más. De aquí se deriva la novedad de la clasificación artística y la necesaria explicación.

Dentro de los entes culturales, se encontrarían, pues, los entes artísticos. Dada la definición aportada en la presente investigación, éstos se dividirían según la capacidad humana que plenifiquen: inteligencia, voluntad, afectividad; orientándose, por tanto, hacia la verdad, el bien y la belleza. Nos gustaría aquí apuntar que la belleza no se entiende como mera categoría estética, el bien no se reduce a una moral concreta o la verdad a una idea absoluta. La verdad a la que nos referimos es la adecuación a la realidad en la cual se reflejan los arquetipos fundamentales y el bien a la ley natural

inscrita en el ser humano y desarrollada en los Derechos Humanos. Por último, la belleza a la que nos referimos es aquella que, más allá del mero esteticismo o gusto, es capaz de mostrar el arquetipo fundamental de lo representado. ¿Podríamos asociarlo a la armonía, a la sublimidad, a otras categorías estéticas? Sí, pero sin ser indispensable. Una manifestación artística podría ser estéticamente fea y sin embargo referir a una belleza arquetípica superior, justamente tal y como hemos visto que apuntaba Orueta en su teoría artística. Somos conscientes de que este es un tema aparte que requeriría mayor elaboración en la tradición platónica, sin embargo, para no romper el discurso proseguiremos con el mismo, y trataremos de desarrollar esta idea cuando se explique la teoría de Edith Stein más adelante.

Trataremos de ilustrar nuestra reflexión a partir de un ejemplo: el *Cristo yacente* del museo en estudio. Esta escultura se muestra a través de las gráficas de sección como prototipo de la imagen barroca de un siglo de tristeza y crisis, aislamiento, oscurantismo. Es una explicación basada en las formas que estéticamente mostrarían una realidad cruel, triste, fea, desagradable. Esta, sin embargo, no es la lectura que la sociedad que nos ha legado esta pieza parece que haya querido transmitir en su día.



Figura 36. Cristo yacente de Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Fotografía propia.

Si profundizamos en el tema, en la sociedad del momento, en el contexto y vida del artista, nos daremos cuenta que la belleza de esta escultura se halla en la realidad del amor tal y como se entendía en ese momento. Un arquetipo: el amor; que se manifiesta en este caso a través del matiz del don de sí mismo hasta la peor muerte imaginada: la cruz. Cuando partimos de esa base, comenzamos a apreciar la profundidad expresiva de una belleza que se manifiesta formalmente en armonía, proporción, calidad técnica, etc.

Si como entes culturales, las artes tienen que proporcionarnos esos valores universales que nos hagan plenamente humanos, entonces debería haber artes que desarrollen el ser del hombre desde cada una de las tres facultades que venimos estudiando: inteligencia, voluntad y afectividad. Esto justificaría que haya artes más de acción, otras con mayor peso de la idea y otras con una carga más grande en las sensaciones. El bien, la verdad y la belleza que podrían encontrarse en la obra de arte, se referirán por tanto a realidades que están por encima de la pura estética, el puro formalismo, el puro hedonismo y el puro razonamiento lógico-superficial.

Como “no se puede someter todo a crítica en un momento dado. Para poder criticar hay que hacerlo dentro de ciertas categorías que (al menos por el momento) aceptamos como dadas, lo mismo que la duda solo es posible en un contexto de certezas asumidas” (Eagleton, 2017, c.2., s/p)⁸⁰; comenzaremos, pues a exponer la posible teoría de clasificación de las artes teniendo como criterio el desarrollo de las facultades del ser humano tal como se consideran desde la definición de cultura. Como consideración previa, hemos de aclarar que todas las facultades del ser humano (inteligencia, voluntad y afectividad) se desarrollan en cierta medida con cada arte, pero es una la que sobresale en la lectura y acercamiento a éstas.

El primer grupo que podríamos analizar es el de quéllas artes en las que prima el desarrollo y la lectura de la capacidad intelectual. Podríamos establecer una clasificación entre: artes memoriales, reflexionales (o como espacio de reflexión) y religiosas o trascendentales.

Existe cada vez más, una tendencia a pensar las artes como lugares de memoria. Los objetos artísticos, se dice, son lugares en los que la memoria colectiva hace presente el pasado, se apropia del mismo (Hartog, 2007). “Las obras de arte dan cuenta de las formas de sentido en el que las vidas pasadas, cotidianas o excepcionales, domiciliaron sus existencias (...) es una memoria inapropiable” (Rojas, 2017, p. 234). Es una memoria ligada a la identidad. Una identidad que se pretende memoriar, recuperar, hacer presente y transmitir a través del arte.

En este grupo entrarían también los movimientos artísticos que reivindican las artes como espacio de reflexión. Es quizás un grupo controvertido, dado que al partir de la definición de cultura de la UNESCO, tendríamos que partir de la base de que esa

⁸⁰ Eagleton hace esta afirmación al resumir la tesis de Wittgenstein que acaba de exponer.

reflexión debería plenificar la dignidad del ser humano en cuanto tal. En este espacio entrarían por ejemplo algunas performance, aquellas que entran dentro de los criterios apuntados por la UNESCO para reconocer una práctica cultural⁸¹.

El tercer subgrupo dentro de las artes contenidas en el grupo de la inteligencia sería el de las artes religiosas o de sentido trascendental. Entendemos aquí que la religión no se puede reducir a la mera racionalidad, y que abarcaría las tres potencias del ser humano, pero dado que la religión proporciona los fundamentos para recorrer un camino en busca de la verdad sobre sí mismo, sobre los otros y sobre lo divino, hemos asociado las artes religiosas a la capacidad de la inteligencia del ser humano.

Un segundo grupo de entes artísticos serían aquellos cuya actividad se enfoca a la consecución del bien: son las artes que entran en la categoría de la voluntad. Éstas se clasificarían en:

- Artes relacionales. Son aquellas cuya función principal es la de generar una comunidad vida alrededor de sí. En cierto sentido, todas las artes, en tanto que son productos humanos y son un medio de comunicación, se podrían incluir en esta categoría, si bien debemos enmarcar cada una de ellas en la categoría principal.
- Artes inclusivas. Buena parte de la praxis artística contemporánea está enfocada a la solución de algunos problemas sociales. Entre ellos, el de la exclusión de algunos grupos humanos. Esta categoría, sin embargo, es una de las más sensibles de manipulación, por ello, las artes en ella incluidas deberán velar por el verdadero desarrollo de la persona humana.
- Artes de lo cotidiano. En un mundo en que la estética lo invade todo y en el que cualquier objeto cotidiano podría convertirse en objeto artístico, siempre y cuando goce de un mundo del arte que lo valide como tal, es preciso definir una categoría artística que englobe esta praxis contemporánea. No por ello, sin embargo, tendrán el mismo rango ni la

⁸¹ La variedad de prácticas que “institucionalmente” se consideran performance como la autolesión, la toma de sustancias tóxicas o antidepresivas, tal como hace por ejemplo Marina Abramovic (Abramovic ha planeado su propia muerte para 2020, con una supuesta performance en que se electrocutará (20minutos.es, 2018)), abriría un debate muy largo que no es el momento de abrir. No obstante, tomando como fundamento las pautas de la UNESCO antes apuntadas, las prácticas que denigran el ser humano en cuanto tal, no se considerarían prácticas artísticas.

relación con estas artes será la misma que la que tengamos con las artes religiosas, por ejemplo; a no ser que se diera el caso en que lo religioso impregnara de tal forma la vida cotidiana que ambas se fusionaran. Esto no da lugar a una jerarquía de valores, simplemente alude a subtipos distintos que requieren el establecimiento de una relación distinta con el arte.

- Artes reivindicativas. Las artes, como elemento de la cultura enfocado a la plena realización humana, son también un espacio de provocación de la reflexión y de denuncia de aquello que socialmente no dignifica al ser humano. La lucha por el bien, la verdad y la belleza también son motivo del arte. Esta lucha, sin embargo, si queremos seguir la línea planteada por la UNESCO, debería estar orientada rectamente; es decir: todo aquello que denigre la dignidad de la persona o hiera la sensibilidad de diferentes grupos humanos ni entraría en esta categoría, ni sería considerado arte. Pensemos, por ejemplo al desarrollo poco ético que podría tener el bioarte. Justamente el espacio de debate entre el arte y la moral nos llevaría muy lejos. Únicamente se apunta aquí la línea que las reflexiones precedentes nos han llevado a tomar, sin pretender concretar una línea moral concreta.

La última categoría sería la de las artes que buscarían saciar la necesidad de la última de las potencias humanas: la afectividad. Influye en el resto de categorías y está ligada a la consecución de la belleza entendida como hemos apuntado anteriormente. Dentro de este grupo estarían:

- Artes decorativas. En este grupo se englobarían todas aquellas artes destinadas a producir objetos ornamentales pero que son expresión de la dignidad humana o que contribuyen a tal fin.
- Artes motivacionales. Quizás este sea el grupo más difícil de definir. Se refiere a todas estas artes contemporáneas, muy ligadas a las artes del diseño, que a través de acciones y objetos tratan de suscitar en el espectador (en muchos casos el consumidor) deseos y motivaciones que van más allá del mero objeto. Un ejemplo: los objetos de diseño de Mr. Wonderful.

- Artes bellas. Más allá del tradicional concepto de Bellas Artes, las artes bellas acogerían todas las artes que contribuyen a la expresión de una belleza trascendente sea como objetos, sea como ambientes, sea como ritual. Aunque parezca chocante, a este género de artes pertenecerían los ornamentos y vestiduras rituales o litúrgicas. Siempre y cuando su uso en el rito contribuya a la expresión de una belleza trascendente.

Así pues, una vez definidas las categorías y los grupos, presentamos una panorámica general de la teoría de los entes artísticos a través de un esquema:

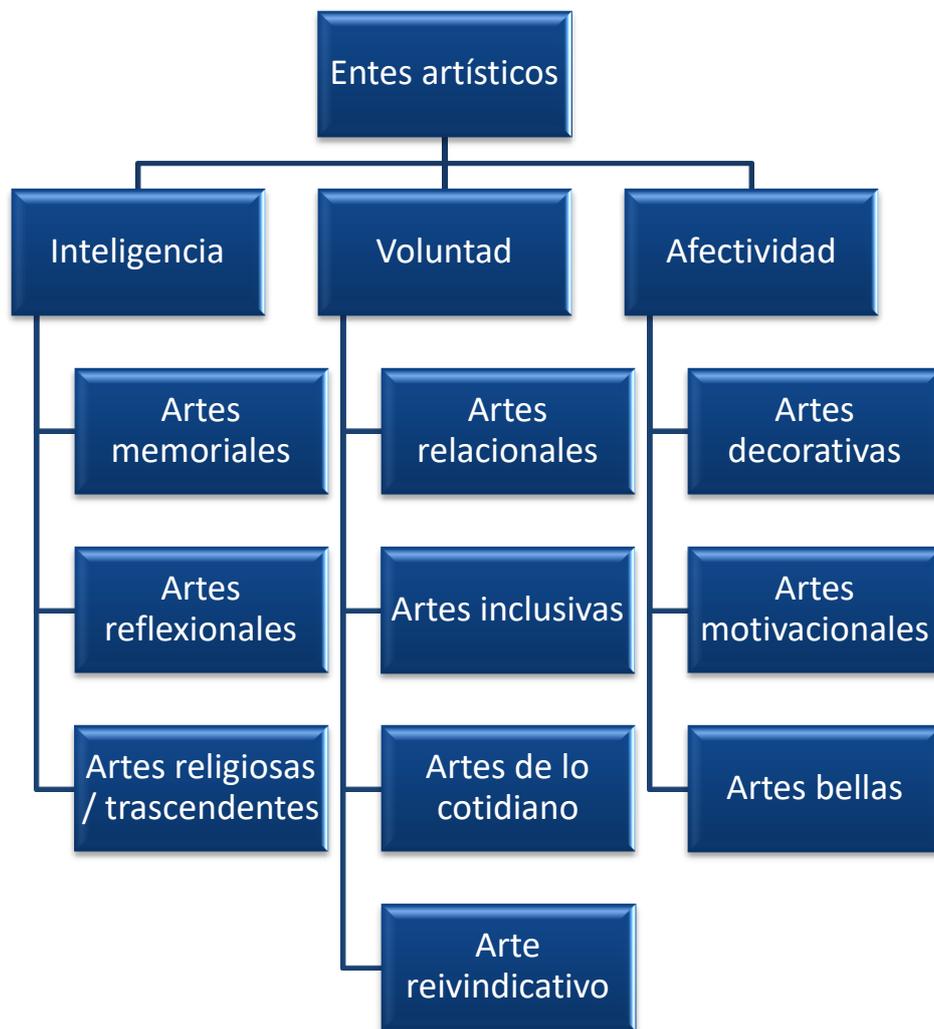


Figura 37. Clasificación de los entes artísticos dentro de la teoría de los Entes Culturales. Elaboración propia.

No obstante, y tal y como hemos anunciado con anterioridad, nuestra relación con los distintos grupos de artes no va a ser al mismo nivel en todas. Todas mostrarán un arquetipo originario, pero el grado de profundidad con que lo hagan, precisará, como

en un espejo, de un grado de profundidad en el espectador que trata de empatizar con la pieza.

Un primer nivel de profundidad lo representarán las artes decorativas, motivacionales y de lo cotidiano. Estas se orientan a dignificar efectivamente la existencia humana y a representar estéticamente modos de vida y valores. Los objetos o acciones nos pueden gustar más o menos, pero si éstos son conforme a su fin (dignidad de la persona humana) nos cautivarán en un primer nivel.

Un segundo nivel de profundidad estaría protagonizado por las artes memoriales, relacionales, inclusivas y reivindicativas. La profundidad requiere ya de un grado mayor de reflexión y penetración en el mensaje de aquello que la obra de arte quiere transmitir. Las memoriales nos ayudarán a penetrar en la cultura del pasado, las relacionales a establecer vínculos comunitarios desde el bien, las inclusivas a acoger al otro desde el don de sí y las reivindicativas, a aceptar en nuestra vida aquello que deberíamos cambiar. Conocimiento propio, conocimiento de la sociedad precedente y presente, conocimiento del otro que tengo al lado.

El tercer nivel es el más relacionado con la trascendencia. Engloba las artes religiosas y trascendentales, y las reflexionales. Éstas últimas nos proporcionan un profundo espacio de reflexión sobre nosotros mismos, los demás y la trascendencia. El grado de empatía con la obra de arte dependerá de la calidad de la relación establecida con la misma. Las artes religiosas y trascendentales requieren el mayor grado de penetración y empatía.

Sobre el modo de comunicación de las obras de arte, hablaremos un poco más adelante. A continuación, reflexionaremos brevemente sobre el motivo por el cual nuestra relación con las artes no está bien fundamentada si ésta se desarrolla en un ambiente de consumo, de rapidez y superficialidad de las experiencias y en el que no importa el mensaje real de las obras de arte, sino simplemente producir experiencias y servir como adalides de los paradigmas sociales que se quieren imponer sin dejar al ciudadano espacio para la reflexión.

Los ciudadanos están ávidos de cultura, se hacen colas para ver exposiciones, se construyen más museos que nunca... Pero, ¿cuántos saben hoy discernir de verdad entre la cultura realmente importante y el bombardeo de la seudocultura del mero entretenimiento y del negocio que nos asedia por todas partes? Y lo que es peor, ¿son muchos quienes poseen realmente la apropiada educación de la sensibilidad que requiere la correcta comunión con las obras de arte? (Tàpies, 1990, p. 13).

El problema, por tanto, no es que el arte contemporáneo esté enfermo (el verdadero arte), ni que el arte de otros tiempos ya no empatice con nosotros. El problema está en que la transmisión del mensaje de la obra de arte no se realiza de manera adecuada; sea porque el canal no está limpio, sea porque no tenemos espacio para reflexionar y empatizar verdaderamente en su mensaje. Lo cierto es que el XXI parece ser un siglo de esperanza para las artes, siempre y cuando se tenga en cuenta su punto de partida y de encuentro.

Hay quienes incluso aseguran que nuestro siglo habrá sido el de la tecnología y la socialización; y que el siglo veintiuno se nos acerca con tal hambre de absoluto que quizá llegue a ser el de la conquista de nuestra identidad perdida (Tàpies, 1990, p. 10).

8. Punto de encuentro sobre el ser del arte: la expresión de la trascendencia.

Pretender destruir la dimensión “sagrada” del arte sería acabar con el arte mismo, con algo que es esencial al arte y a toda la sociedad (...) las formas artísticas son precisamente los canales indispensables para la actualización del depósito espiritual de la tradición.

(...) Los signos de nuestro tiempo demuestran que la sociedad, a pesar de los obstáculos que se le oponen, desea y busca con avidez ese refugio espiritual al arte (Tàpies, 1990, p. 16).

La institucionalización del arte como refugio espiritual, como religión en sí, es un hecho en la actualidad. Partiremos de la exposición de un fenómeno para demostrar el asunto y pasaremos después a su explicación teórica.

Junio de 2018, las redes sociales arden con una noticia: una pareja de homosexuales acaba de perder el juicio en el que luchaba por el reconocimiento de sus derechos. Al parecer (BBC News Mundo, 2018), (Mars, 2018), (Agencias Washington, 2018), (EFE, 2018), hacia el año 2012, una pareja de homosexuales se presentó en la pastelería de Jack Phillips, quien se negó a hacer un pastel para una boda entre personas del mismo sexo, ofreciéndoles otro tipo de productos de su tienda. Los implicados se sintieron discriminados e inmediatamente pusieron una demanda que fue aceptada por los tribunales estatales hasta llegar al Supremo de los Estados Unidos.

Jack Phillips alegó en primer término su objeción a realizar tal encargo por motivos religiosos, lo que le llevó a perder una primera parte del juicio en los tribunales estatales en 2015. Sin embargo, el pastelero llevó la causa al Supremo, ante el que sostuvo que sus pasteles son una forma de arte y como artista apelaba a la libertad de expresión para defender su negativa a hacer la tarta en cuestión. En este caso y con esta argumentación, Phillips ganó el juicio en el Tribunal Supremo de los Estados Unidos.

Un fenómeno que, lejos de ser irrelevante, se ha considerado como el posible referente para casos similares; tiene en el fondo de la cuestión una idea interesante para nuestra investigación: defender la libertad artística está por encima de la religiosa; el arte es la nueva religión de la sociedad contemporánea.

Este fenómeno se refuerza con la observación del tratamiento de las artes y el patrimonio cultural en la sociedad estetizada. Se reconoce el arte como expresión de la trascendencia y su capacidad para generar actitudes y conocimiento que desarrollen al ser humano, y a la vez se generan estructuras análogas a las religiosas en torno al arte para suplir de manera definitiva las funciones de la religión como centro de la cultura y generadora de los valores morales que estructuran la misma. Este fenómeno, ya fue indicado por Tàpies hacia 1990:

Se verá que, en sus mejores representantes, la dimensión espiritual ha estado siempre tan presente que incluso ha hecho opinar que los impulsos espirituales y religiosos quizá hoy se hallan más en el mundo del arte (...) que dentro de las mismas iglesias. En cualquier caso se ha de convenir que los museos, a juzgar por lo llenos que están, parece que satisfacen mejor aquel “hambre de absoluto” que las tan poco concurridas iglesias de nuestros días (Tàpies, 1990, p. 11).

Así pues, parecería que el arte y sus estructuras, sacian de manera más satisfactoria el hambre de absoluto del hombre de hoy. Este fenómeno es el culmen de un proceso.

Como ya apuntamos con anterioridad, con la Ilustración comienza un proceso por el cual el arte se desliga de sus valores eternos, de la idea religiosa que venía dándole su dimensión espiritual. El sistema estético de las artes surge en el siglo XVIII cuando, una vez desterrada la religión, el arte se centra en la belleza por sí misma como remedo de lo divino, volviéndose así el Arte la alternativa a la religión. El proceso por el cual el arte ha asumido el vocabulario y los espacios de la religión ha demorado dos siglos, pero con la actual política cultural parecería haber llegado a su cumbre.

Sobre el proceso de teologización del sistema artístico ha elaborado una completa investigación el especialista en la materia Sixto Castro (2018) y a esta obra remitimos al lector. También Eagleton (2017) ha reflexionado, sobre el proceso por el cual la cultura se ha empleado como sustituto de la religión, tal y como hemos visto anteriormente. En la presente investigación trataremos únicamente de ofrecer una panorámica general con el fin de aportar las bases oportunas.

Según Castro, para que este sistema estético se estableciera fue necesario comenzar por la eliminación de la idea de presentación de las obras, vínculo que aún las unía a la tradición religiosa, para limitar las obras a la mera representación, reduciéndolas a la condición de imagen (recuérdese que el problema de la consideración de la obra de arte como imagen surge con el protestantismo y es una forma de anulamiento del arte en sí). Sobre el problema de la presentación y representación hablaremos en el punto 3 del capítulo 4 de la presente investigación. Por el momento baste apuntar las consecuencias de este proceso:

Dejamos de ver una Anunciación en la que se hace presente el misterio y contemplamos una representación de la Anunciación. Los fieles se convierten en público y las iglesias en museos (...) Los espacios religiosos devienen atracciones artístico-turísticas y dejan de ser los lugares en los que se archiva la herencia de una civilización. Esta tarea queda ahora en manos de museos e instituciones análogas (Castro, 2018, p. 67).

La capacidad de presentar una “presencia” de las artes, queda neutralizada, vacía. Cuando el sentido religioso de contemplación se aleja, nos adentramos en un sistema de contemplación estética en que el significado real y profundo de las artes queda anulado y la contemplación de esas realidades metamorfosea su sentido:

El espacio sagrado se convierte en un teatro en el que el maestro de ceremonias se transforma en actor trágico, los celebrantes en público y, en vez de la presencia de un dios, hay apariencias de ese dios que contrastan con la realidad, imágenes que no son una presencia real (...) Los museos se transforman en los “templos” del Arte (Castro, 2018, p. 69).

El arte se transforma entonces en el último reducto de la religión o en la religión misma. Una vez efectuado este proceso de estetización de la religión, se procede a la deslegitimación del arte para ofrecer una visión interesada y mediada de satisfacción de la sed de absoluto del ser humano. Este proceso de inhabilitación tiene su mejor exponente en los museos. Según Danto (como se cita en Castro, 2018, p. 35), esta efimerización se materializa en dos aspectos: por una parte, se convierte al arte en mero objeto de placer sin capacidad alguna de intervenir en el mundo de la vida; por otra parte, se convierte al arte en algo metafísicamente insustancial, de manera que el arte quedaría a merced del uso y mensaje que se le quisiera dar y se convertiría en la encarnación de “la versión secularizada de lo divino –el absoluto” que “proporciona la imagen de lo que la sociedad y la cultura deberían ser. La obra de arte se convierte así en un elemento del que cabe esperar la renovación de la sociedad” (Castro, 2018, p. 59).

Desde el momento en que se pide al arte no ser expresión de la trascendencia que le dio vida, sino ser la trascendencia en sí, se convierte “en el modo privilegiado de

encarnar la espiritualidad humana” (Castro, 2018, p. 15), que ofrece una alternativa analógica a la religión.

Así, se produciría la siguiente transformación:

- El arte se convertiría en un fin en sí mismo. De él se puede esperar la renovación de la sociedad, sustituiría a la religión y a la ética: “la vida solo vale por la belleza que aporta y esta merece cualquier sacrificio que se exija. El ideal de vida es vivir para el Arte y nada más” (Castro, 2018, p. 62).
- El artista es una especie de sacerdote que accede a lo trascendente y lo revela. “La imaginación se vuelve así una forma secular de gracia” (Castro, 2018, p. 61).

El artista posmoderno como una especie de sacerdote ateo. ¿Algún problema con esto? Ciertamente ninguno, mientras no se demande de las prácticas artísticas un rendimiento reflexivo político, pues esto último implicaría hacer de la “obra” un texto, esto es, una instancia de lectura de lo real, distante del descreimiento posmodernista (Rojas, 2017, p. 185).

- Los museos se transforman en los templos del Arte. El ritual de rutas turísticas parece haber sustituido al de peregrinaciones y las catedrales se museifican mientras los museos se convierten en las nuevas catedrales de la religión del arte. La actitud ante la visita a los museos, recuerda mucho de las actitudes requeridas para los espacios litúrgicos o de oración:
 - La planificación de comportamientos y actitudes: el museo no permite una visita totalmente pura a las obras de arte. Desde el principio se proponen y condicionan una serie de rutas y una serie de datos por ruta. Las actitudes son de recogimiento y respeto para crear un clima de silencio y atención contemplativa hacia las obras de arte, quienes solo se manifiestan estéticamente a quienes se acercan con dichas actitudes.
 - El carácter de los objetos: los objetos en exposición generan un área de protección física en torno a sí que los vuelve intocables. La protección aumenta cuando los objetos se presentan descontextualizados y acompañados de mediaciones que no siempre acercan a la comprensión de la pieza, lo cual los aleja del público. A todo ello, debemos unir el hecho de que las piezas contenidas en los almacenes del museo son inaccesibles para el público en general y quedan solo a disposición de los pocos expertos y estudiosos que se encargan de su cuidado.

- El carácter de peregrinación: los museos se incluyen en las rutas turísticas, culturales, en el currículum educativo. etc. Los museos se vuelven centros de peregrinación a los que conviene ir a instruirse para aprender valores universales, hacer memoria del pasado y educar el gusto estético.

Se da así un proceso cuyo resultado es que “la inmensa mayoría de los conceptos básicos de la moderna teoría de las artes son conceptos teológicos secularizados (...) operando la fase final del vaciamiento de lo religioso en lo artístico” (Castro, 2018, pp. 12-13).

Lo que cabe pensar es hasta qué punto podemos llegar éticamente en este proceso y en qué medida puede actuar la mediación utilizada en los museos para la transmisión del mensaje de las obras de arte. A ello se une una reflexión necesaria sobre la promoción de relaciones estéticas rápidas, fluidas y superficiales, en las que el arte quizás no pueda “ser”⁸², no transmita su mensaje.

Para poder abordar esas cuestiones, pasaremos a considerar el arte como un sistema de comunicación con sus niveles de lectura, el reconocimiento de las propiedades de las obras de arte y el sistema comunicativo que genera el mundo del arte.

⁸² En el más puro sentido dantiano, recordemos que Danto afirma que “Lo que hace que algo sea una obra de arte es su intencionalidad (*aboutness*), es decir, el contenido al que se refiere y que simbólicamente encarna” (Castro, 2018, p. 102).

Capítulo 4. Sobre el ser de la obra de arte misma: el arte como sistema de comunicación. Una alternativa a la visión dominante del arte

Que el arte es un medio de comunicación es una realidad que hemos tratado de ir apuntando en las reflexiones precedentes. No obstante, para poder evaluar el análisis de la museografía como herramienta para la didáctica del mensaje de las obras de arte del Museo Nacional de Escultura, debemos abordar la cuestión misma del sistema de comunicación, del mundo del arte que se genera para poder emitir-recibir dicho mensaje.

1. El mensaje en sí: niveles de lectura.

El estudio del mensaje de las obras de arte por sí mismo es una disciplina reciente. Una reflexión en estos términos no era necesaria antes de la época en que se comienza a observar la obra de arte como objeto estético y su historia comienza a florecer en la ciencia de la historia del arte. Son precisamente los historiadores del arte, como respuesta a la mera estetización del arte, quienes han elaborado una serie de métodos de lectura, evitando pues, un peligro:

El peligro está en que el historiador utilice las obras de arte solo como adorno e ilustración de sus libros, sin calar en el sentido profundo de las obras; o que el historiador del arte se detenga solo en el valor estético y morfológico sin profundizar en el significado del arte, como síntoma y documento del momento histórico en el que nació (Fernández, 1982).

Para establecer los niveles de lectura convencionales que se pueden dar a una obra de arte, debemos, por tanto, recurrir a las metodologías de estudio convencionales de la Historia del Arte. Una vez presentadas y establecidos los niveles de lectura del mensaje de la obra de arte, pasaremos a examinar la teoría de algunos filósofos que abordaron la cuestión. La finalidad de la reflexión que abordaremos es profundizar en las posibles lecturas de las propiedades de las obras de arte.

Comenzamos nuestro recorrido con los primeros estudios sobre el arte como tal, que son los que consideran al arte como una especie de tarjeta de presentación de su hacedor. Estos estudios se van a referir directamente a sus artífices: los artistas. A través

de la biografía de los mismos se presentan de manera más o menos ordenada las obras salidas de su mano, junto con algunos detalles del contexto en que surgieron. La nota común de esta metodología a lo largo del tiempo es la lectura de las obras de arte como objetos que contribuyen a acentuar la personalidad y la práctica de los artistas.

De esta corriente los exponentes fundamentales fueron:

- Giorgio Vasari (1511-1574). Se considera el iniciador. En su obra le interesa la actividad productiva de los artistas para resaltar el retrato del individuo creador. Escribe con doble finalidad: por un lado, la de ofrecer notas útiles a los artistas sobre la técnica de las artes, por otro la de alabar las mismas artes con la misión de elevar la posición social de los artistas.
- Karel Van Mander (1548-1506) con sus biografías de artistas flamencos, holandeses y alemanes.
- En España: Francisco Pacheco (1564-1644), Jusepe Martínez (1600-1685), Antonio Palomino (1655-1726) y Ceán Bermúdez (1749-1829).

Todos ellos, aun con sus diferencias, parten de la idea de que la explicación de la obra de arte se halla únicamente en la personalidad del artista que la hizo. Centran su atención en la creatividad personal como explicación de las obras de arte, prescindiendo de otros valores sociales, lingüísticos o culturales.

De esta forma de leer las obras de arte derivan dos maneras diversas de afrontar el arte desde el artista: la de los que, en lugar de centrarse en artistas concretos, lo hacen en generaciones; y la de los que abogan por la biografía psicoanalítica que trata de explicar la obra de arte desde el conocimiento profundo del artista creador. Esta última emplea dos formas diferentes de estudio: la que contempla la obra de arte como una especie de trasposición de la personalidad del artista, y la que explica la obra de arte desde el psicoanálisis.

De esta última tendencia serían Freud para quien “el arte es una especie de rodeo por el que el sueño vuelve a ser realidad” (Fernández, 1982, p. 66); y Vygotsky, quien “introduce la idea de la naturaleza sociohistórica de la conciencia humana (...) para señalar que los mecanismos psicológicos que determinan la conducta estética del hombre están dependiendo de causas de orden sociológico” (Fernández, 1982, p. 67).

Relacionada con esta tendencia, nos encontramos con que la obra de arte también ha sido interpretada en clave histórica. Esta consideración de la obra de arte como documento histórico tiene un doble movimiento. El primero es el que trata de legitimar la existencia histórica de la obra en sí a través de fuentes y documentos históricos. El segundo es el que considera a la obra de arte en sí misma, por su valor como herencia histórica, como documento que atestigua la existencia de los grupos humanos en el pasado.

Fernández Arenas ubica en esta metodología a autores como Venturi, Palomino, Menéndez Pelayo, Bonet Correa o Gaya Nuño (Fernández, 1982, pp. 51-54).

En esta corriente habría que citar a los pensadores marxistas como Lukács, Benjamin y Adorno. El primero de ellos cree que el arte es un “lugar privilegiado donde los fenómenos concretos son recreados de manera subrepticia en la imagen de su verdad universal mientras se muestran como nada más que ellos mismos” (Castro, 2017, p. 94). Benjamin, postula que “una obra revele su verdad es que revela su situación social”; y Adorno sostiene que “el arte solo puede aspirar a ser válido si brinda una crítica implícita de las condiciones que lo producen” (Castro, 2017, p. 101).

A estos autores habría que unir la reciente tendencia a considerar el arte como lugar de memoria, como tributo que la sociedad se brinda a sí misma (Rojas, 2017), (Hartog, 2007), (Pomian, 2007).

Íntimamente relacionada con la tendencia anterior, existe otra vertiente que estudia el arte como imagen del medio en que surge. En un principio esta corriente historiográfica se dedicó a estudiar el medio ambiente para poder explicar el origen de las formas artísticas de cada lugar. Posteriormente se encaminará por diversas sendas: “la definición de la belleza, análisis descriptivo de las obras y precisión de las causas genéticas de los estilos nacionales, de época y de generación” (Fernández, 1982, p. 70). Los tres grandes pilares sobre los que se fundamentará la ciencia del arte en el siglo XVIII serán precisamente: el nacimiento de la crítica y la filosofía del arte y la historia de los hechos culturales.

En esta corriente nace también la teoría del medio y de las nacionalidades, que reconoce que la obra de arte no está aislada y que, para comprender su mensaje, habría

que estudiar y comprender el medio que la genera. H. Taine y Viollet-Le-Duc son sus dos mejores exponentes.

A finales del siglo XVIII, se puede observar la vertiente nacionalista en los tratadistas españoles. La invasión napoleónica obliga a los eruditos a investigar el pasado en busca de la personalidad, el alma nacional. Esta búsqueda de la identidad nacional a través del arte es la que observaremos en el primer tercio del siglo XX, fecha en que el Museo Nacional de Escultura nace como tal, y su principal teórico se insertará en esta línea tal y como hemos podido apreciar en la primera parte de esta investigación.

Como reacción a la corriente anterior, surge el formalismo. El interés por esta metodología radica en que considera la obra de arte como hecho estético concreto y potencia el valor de las formas como lenguaje. De entre los principales exponentes, Alois Riegl es uno de los más destacados. Riegl relaciona el cambio estilístico con el cambio en la ideología de un grupo de personas. Para él, el principio de originalidad artística estaría en el concepto de “voluntad artística” que “sería como una fuerza del espíritu humano, que determina la afinidad de las formas coetáneas y todas las manifestaciones culturales de la época. Las formas y su cambio están condicionadas por la visión del mundo” (Fernández, 1982, p. 92). Riegl, por tanto, relacionó la originalidad artística con las actitudes sociales, religiosas y culturales de la época.

Otros teóricos ligados a esta corriente son Schmarsow, quien ve en la simetría, la proporción y el ritmo del arte como reflejo del comportamiento humano; Worringer que trató de fundamentar la psicología del estilo estudiando las formas para descubrir los esquemas mentales de la creación artística; Wölfflin, quien se apoya en las actitudes espirituales y culturales de la época para explicar los cambios de estilo; Berenson, quien busca en los valores formales de la obra los estímulos, sensaciones y emociones que provoca ésta en el espectador; Roger Fry, que considera las formas como las causantes de estímulos y estados de ánimo; y Clive Bell quien da a la “forma significativa” la responsabilidad de causar la emoción estética.

Desde una aproximación al tema desde el estrado de la filosofía, una de las grandes figuras es Hegel, quien cree que la obra de arte hace sensible la realidad espiritual y vincula la obra con la comunicación de la verdad. Para Hegel el arte sería “la primera forma en que el espíritu se da a conocer y es un fin en sí mismo” (Castro, 2017, p. 43). También Schelling podría enmarcarse dentro de esta corriente, pues

considera el arte como una encarnación de la identidad absoluta, “en el arte se da una reconciliación entre sujeto y objeto, entre determinismo y libertad, entre naturaleza y espíritu” (Castro, 2017, p. 52).

Quizás podríamos ubicar en esta corriente de la historia del arte a Joseph Margolis, quien cree que el arte es “una declaración historizada que es físicamente encarnada, culturalmente emergente, que posee propiedades intencionalmente cualificadas que son determinables pero no determinadas del modo en que se dice que lo son las meras propiedades materiales” (Margolis, 2009, p.136, como se cita en Castro, 2017, p. 244).

Ligada a la anterior corriente, nos encontramos otra que ve el arte como espejo de la cultura. En esta corriente, lo importante es que los esquemas visuales nos permitan deducir los esquemas culturales. Para ello, se desarrollaron dos vertientes: la iconografía, que estudia el contenido de la obra de arte y la iconología, que interpreta y busca el simbolismo del arte.

El representante más conocido en el ámbito de la Historia del Arte es Erwin Panofsky (1892-1968), quien desarrolló la idea de que una obra de arte no puede separarse de su contenido y que, como símbolo y expresión cultural de su época, ha de ser leída en tres niveles: “La forma materializada, la idea convencional representada y el significado profundo o intrínseco” (Fernández, 1982, p. 107). En función de estos tres niveles, elaboró un método de interpretación del mensaje de las obras de arte:

1. Nivel preiconográfico. En él se identificarían y describirían las formas, objetos y acciones representados en la obra de arte.
2. Nivel iconográfico. En él se analizaría e identificaría el tema, los conceptos, las imágenes convencionales que se han representado.
3. Nivel iconológico. Se trataría de identificar el significado profundo a través del análisis de actitudes, convicciones, teorías filosóficas... que subyacen en la representación artística.

Representante de esta corriente es J. Burckhardt, quien trata de hacer una historia del arte como historia de la cultura. Considera la obra de arte como un ente vivo que refleja las ideas culturales de la época, en contra de los que únicamente la trataban como un documento histórico. Asimismo, la Escuela de Viena, cuya preocupación es la

búsqueda del espíritu de la época y para ellos la obra de arte es manifestación de ese espíritu; otros representantes destacados son Hans Sedlmayr y Aby Warburg.

A partir del siglo XIX, con la creciente problemática derivada de la industrialización y la socialización, surge el estudio del binomio arte-sociedad.

En un principio, las relaciones se establecen buscando en el arte la influencia ética y formativa sobre la sociedad. Más tarde, se estudiará el arte como producto sociológico. Para Herbert Read, por ejemplo, el arte tiene un origen psicológico pero posee una proyección social. Para Francastel, “el arte es un lenguaje especial (...) y como tal lenguaje se convierte en un fenómeno social” (Fernández, 1982, p. 115). Este lenguaje del arte estaría definido por dos razones:

1. Lo representativo: “el arte es un sistema de organización de la experiencia vivida y expresada a través de la representación” (Francastel, 1976, como se cita en Fernández, 1982, p. 115). Para Francastel, según Fernández Arenas, el arte crea una serie de estructuras formuladas en imágenes que, sin crear mundos, nos permiten conocer el universo.
2. Lo operatorio u operativo: el arte mueve a la respuesta, a la acción.

Otro de los teóricos más conocidos en la versión histórica de esta corriente es A. Hauser, quien ve el arte como una manera de elevación personal del artista ante la vida. Actualmente la sociología del arte es una de las vertientes de estudio del arte más activas en el ámbito del arte contemporáneo.

Por último, se debe tener en consideración la línea de estudio y lectura del arte que lo considera como un lenguaje simbólico. La consideración del arte como un lenguaje se hizo desde el estructuralismo, la semiología y la semiótica. Según Fernández Arenas, Saussure habría puesto las bases con su teoría del lenguaje al enfatizar la articulación del lenguaje en torno a dos aspectos: que el significante de sonidos e imágenes es siempre convencional y es percibido por los sentidos, mientras que el significado sería aquello que se pretende representar. Para Saussure estos dos componentes serían inseparables en el estudio semiológico del lenguaje. Chomsky, por su parte, distinguió dos niveles en la lengua: uno que nos permitía construir frases correctamente, el competencial; y otro que nos permitía asociar esas frases a factores socioculturales de matiz más subjetivo, el de la acción óptima.

Estas teorías sobre el lenguaje son interesantes por cuanto el estructuralismo y la semiología aportaron una forma de estudiar los elementos que forman un sistema y por tanto proporcionaron una clave de lectura de las obras de arte como signo. Según Rubert de Ventós (como se cita en Fernández, 1982) la obra de arte sería un signo, entendido como síntoma o símbolo de la relación entre el hombre y el mundo, que se expresa a través de un significante (las cualidades visuales y expresivas que hacen de vehículo material) y un significado (el contenido que se representa en la obra material). A su vez, significado y significante se relacionan produciendo una significación: se activa el símbolo y la obra de arte se convierte en testimonio del significado (Fernández, 1982, pp. 132-133).

Para Krzysztof Pomian, las obras de arte serían un puente entre lo visible y lo invisible y entrarían dentro de la categoría de objetos denominados “semióforos”, “objetos que no tienen utilidad en el sentido precisado, sino que representan lo invisible, están dotados, pues, de un significado: al no ser manipulados sino expuestos a la mirada, no sufren desgaste” (Pomian, 2007, p. 41). Pomian aún la visión del arte como lenguaje con la de documento histórico, forma del espíritu e imagen de la cultura, ya que considera que (tal y como hemos abordado con anterioridad en la presente investigación): “el nuevo culto (el de las obras de arte en los museos) que se sobrepone así al antiguo, (...) es de hecho en el que la nación se hace al mismo tiempo sujeto y objeto. Es un homenaje perpetuo que se rinde a sí misma celebrando el propio pasado en todos sus aspectos (...)” (Pomian, 2007, pp. 57-58).

Para Gadamer, la representación que caracterizaría al arte es simbólica; y por símbolo entiende “el puro estar por otra cosa” de manera que en el arte “el artista (...) es capaz de sintetizar lo original y presentarlo en su esencia a fin de que perdure en la memoria” (Castro, 2017, p. 141). Dewey, por su parte, entiende que “el arte es un modo más universal del lenguaje que el habla” y nos permite “penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas” (Castro, 2017, pp. 188-189). El arte como una especie de lenguaje está también en la base de la filosofía de Danto, quien piensa que para que algo sea obra de arte debe “encarnar un pensamiento, tener un contenido, expresar un significado” (Danto, 2003, p. 115, como se cita en Castro, 2017, p. 211).

Lo que se deduce de manera global de esta reflexión, es que la lectura de una obra de arte no puede ser reducida a un único aspecto: la vida del artista, como documento histórico, como imagen del medio, etc. Una lectura interdisciplinar en la que se reconozcan las cualidades accidentales y sustanciales de la obra de arte es necesaria, una lectura en varios niveles.

Si bien centradas en un aspecto concreto, todas las corrientes formuladas parecen haber tratado el arte como medio de expresión, por lo que pasaremos a categorizar las propiedades de la obra de arte para poder percibir cuáles son sustanciales en todo análisis que quiera basarse en el ser del arte.

En este sentido, y antes de pasar a abordar el siguiente tema, conviene traer a colación el método para la lectura de las obras de arte propuesto por Fernández Arenas en el que sintetiza visualmente las diferentes lecturas que admite la obra de arte.

Tabla 43. Método general propuesto por Fernández Arenas para la lectura de una obra de arte. (Fernández, 1982, p. 141).

<i>Presupuestos para una interpretación</i>	Naturaleza de la obra de arte El signo artístico Estructura-individuo Fisionomía Rehabilitación del texto		
<i>Valoración estética de la obra de arte</i>	Temas	Expresivos (cualidades visuales): materias y técnicas. Percepción visual	
		Figurales: identificación de formas. Composición	
	<i>Estilos</i> (Historia de las formas)		
	Asuntos: la comprensión de la imagen	Historias Imágenes Ideas	Símbolos Atributos Alegorías Emblemas Heráldica
	<i>Iconografía</i> (Historia de las imágenes)		
	Significado: la comprensión del contenido connotado		
<i>Iconología</i> (Historia de las ideas)			
	Historia de la obra Documentos y fuentes Relaciones de semejanza		

<i>Valoración histórica de la obra de arte</i>	Relaciones de origen	El artista. Las generaciones. <i>Psicología</i> La clase social. <i>Sociología</i> Destinatario, consumidor. Comitente, promotores, mecenas. <i>Economía</i>
	Fuerzas ideológicas	Filosofía Religión Poesía Mitología
<i>Resultado de la investigación</i>	Monografía de la obra	General. De época. De escuela De un artista. De una forma De una idea. De una imagen

2. La obra en sí: propiedades de la obra de arte.

Si las obras de arte han soportado diferentes lecturas admitiendo las visiones antes expuestas de historiadores del arte y de numerosos filósofos que las han tratado desde diferentes aspectos, es porque, en mayor o menor medida, tienen propiedades que hacen pensar que sea posible cada una de dichas interpretaciones.

La reflexión precedente sobre las posibilidades de lectura de la obra de arte, parecen apuntar que existen al menos tres tipos de propiedades en las obras de arte, que merecen ser leídas en diversas fases: propiedades estructurales, propiedades representacionales y propiedades simbólicas. Sin embargo, en base a la investigación efectuada, se han identificado grupos y subgrupos que englobarían las propiedades de las obras de manera más satisfactoria.

2.1. Propiedades artísticas de la obra de arte.

En primer lugar, tendríamos las mismas propiedades artísticas. El ser de la obra de arte, o lo que hace que una obra sea tal, ha sido largamente discutido en los últimos siglos. No es nuestra misión tornar a la discusión. Nos remitimos a las cualidades derivadas de la definición y reflexión aportadas en el anterior apartado, siguiendo en parte las pautas de Fernández Arenas.

Según este autor, las cualidades de lo artístico se reducirían a cuatro (Fernández, 1982, pp. 26-37):

1. “El objeto artístico se ha de diferenciar de lo que es el objeto natural. El objeto artístico presupone una artificialidad: es un producto resultado de una

actividad humana” (Fernández, 1982, p. 26). Esta cualidad de la artificialidad debe ser matizada. Lo que diferencia al objeto artístico del natural es precisamente la hechura por mano humana, es la artefactualidad de Dickie. A esta artefactualidad se une la siguiente cualidad: la intención de que algo sea arte.

2. “Que el producto tenga intención de comunicar algo visualmente transformándose en vehículo o signo” (Fernández, 1982, p. 26). Esta cualidad enlazaría con el postulado de la intención de Dickie y con el hecho de que “una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural” (Dickie, 2005, p. 57). Arthur Danto, cuando reflexiona sobre el problema de los indiscernibles en arte, también apunta a la intención como posible elemento para discernir el arte del no arte, aunque no sería el único ni suficiente para que existiera el arte.
3. “La artísticidad está definida por la comunicabilidad del objeto artificializado. Ello supone que esta comunicabilidad depende de unos condicionamientos productivos y de otros receptivos” (Fernández, 1982, p. 26).
4. “Lo que sí debe ser distintivo de una obra de arte es la autenticidad como opuesto a copia, imitación o plagio” (Fernández, 1982, p. 27). Y aquí entendemos que la copia, imitación o plagio, son categorías que deben tener en cuenta la clasificación que hace Goodman para las obras de arte en función de su copiabilidad. Él distingue entre obras alográficas y autográficas. Una obra autográfica sería aquella en la cual la distinción entre copia y original es tan significativa que cualquier copia no podría considerarse como auténtica. Una obra alográfica, es aquella para la que la distinción entre copia y original no es relevante (copias de partituras, copias de una novela, etc.)⁸³ (Castro, 2017, pp. 283-289).

Así pues, artificialidad o artefactualidad, intencionalidad artística e intencionalidad comunicativa como signo, capacidad de presentación y representación, autenticidad. Propiedades artísticas que parecieran identificar el ser artístico. Sin

⁸³ Castro a su vez hace referencia a N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974. pp.124-125; y a: Cf. S. Davies, “Ontology of Art”, en J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2003, p. 158.

embargo, dicho ser artístico no se agota en ellas, sino que posee una mayor variedad de propiedades sea sustanciales, sea accidentales, que le dan su singularidad.

Definir la artísticidad de una obra de arte podría resultar una labor bastante controvertida. No obstante partiremos de la base de las propiedades estéticas que identifica Schellekens para elaborar nuestro discurso. El autor indica las siguientes:

- Cualidades emocionales (triste)
- De comportamiento (audaz, contenido)
- Evocativas (conmover, estimulante)
- Formales (unificado, equilibrado)
- De gusto (bello)
- Representacionales (realista, figurativo)
- Perceptivas de segundo orden (vívido)
- Histórico-artísticas (original) (Schellekens, 2012, p.86, como se cita en Castro, 2017, pp. 393-394)

La cuestión que surge aquí es si todas las cualidades que identifica Schellekens son realmente estéticas, pues siguiendo a Sibley, el término haría referencia a lo sensible, lo cual causa problemas para reconocer algunas de las propiedades identificadas por Schellekens:

Es importante señalar primero que, en términos generales, la estética se ocupa de un tipo de percepción. Las personas tienen que ver la gracia o la unidad de una obra, escuchar la tristeza o el frenesí de la música, notar el brillo de la combinación de colores, sentir el poder de una novela, su estado de ánimo o su incertidumbre de tono. Es posible que estas cualidades les sorprendan, o pueden llegar a percibir las solo después de repetidas presentaciones, audiencias o lecturas, y con la ayuda de los críticos. Pero a menos que los perciban por sí mismos, el disfrute estético, la apreciación y el juicio están más allá de ellos. Simplemente aprender de los demás, con buena autoridad, que la música es serena, que la obra se está moviendo o que la imagen desequilibrada tiene poco valor estético; lo crucial es ver, oír o sentir. Suponer de hecho que uno puede hacer juicios estéticos sin percepción estética, por ejemplo, siguiendo reglas de algún tipo, es entender mal el juicio estético (Sibley, 2001, p. 34)

De manera que en la clasificación de Schellekens que se plantea como base de consideración, tendríamos propiedades estéticas y no estéticas, pues las históricas, por ejemplo, difícilmente se encuadrarían en la noción de “estético”. Quizá sea más correcto entonces hablar de manera general de cualidades artísticas, sin contraponer las cualidades estéticas con las no estéticas pues:

Las cualidades estéticas dependen de las no estéticas para su existencia. No podrían ocurrir más aisladamente de lo que podrían ser semejanzas faciales sin rasgos, o sonrisas sin caras; lo contrario no es cierto.

Las cualidades no estéticas de una cosa determinan sus cualidades estéticas. Cualquier carácter estético que una cosa tenga depende del carácter de las cualidades no estéticas que tiene o parece tener, y los cambios en su carácter estético resultan de cambios en sus cualidades no estéticas. Las cualidades estéticas son “emergentes” (Sibley, 2001, p. 36)

Las propiedades artísticas que definirían la artisticidad abarcarían la práctica totalidad de las características del arte en su manera de manifestarse como medio de comunicación. Así nos encontraríamos con una serie de cualidades emocionales que transmitirían y provocarían una serie de sentimientos tales como la tristeza, la alegría, la rabia, el enfado, etc. Las propiedades de comportamiento podrían estudiarse en dos vertientes. En primer lugar, la de los comportamientos que respecto de la obra ésta suscita: respeto o cercanía, valor o miedo, etc. En segundo lugar, el comportamiento de la obra de arte en sí: transgresora, audaz, orante, etc. Las obras de arte también pueden tener una serie de cualidades que provoquen en nosotros el recuerdo de algo percibido, aprendido o conocido, y así suscitar una serie de reacciones ante la pieza.

Las propiedades formales, por ser visuales, también pertenecen al ámbito de la estética. Éstas, sin embargo, estarían supeditadas a la clasificación de las obras apuntada en las propiedades artísticas. Ligadas a éstas estarían también las representacionales. Estas propiedades se refieren a la capacidad del arte de ser símbolo o imagen de algo. Así el arte podría ser realista, idealista, referirse a la naturaleza, a la historia, a los sueños, etc. En esta línea estarían también las cualidades perceptivas de segundo orden, aquéllas que se refieren a la manera en que conoce el sujeto la obra de arte. Si la visión es clara o poco comprensible, por ejemplo. Las cualidades de gusto serían aquellas que se refieren a la belleza, pero en términos estéticos, provocando en nosotros agrado o desagrado, aceptación o rechazo. Las cualidades históricas de la obra se referirían a todo aquello que ligue la pieza con su carácter histórico dentro de una temporalidad, de una espacialidad y de un grupo humano: dentro de una cultura. Estas cualidades serían las más dominantes a la hora de establecer la originalidad de la pieza.

2.2. Propiedades físicas y técnicas.

Definir las propiedades físicas y técnicas es complejo y podría llevarnos muy lejos, pues hay propiedades estéticas que derivan de ellas, por ejemplo. Sin embargo, el interesante debate que suscita en filosofía no se abordará en profundidad en la presente investigación, dado que el tema del discurso es ofrecer una panorámica general con unas pautas que nos permitan llegar al tema central de la misma: la transmisión del mensaje de las obras de arte.

Así pues, continuando con el tema, las obras de arte se mueven en el espacio y el tiempo y con estos dos parámetros establecen diversas relaciones. La realidad de forma,

masa, materiales y técnica determina dichas relaciones espacio temporales con el medio en que viven.

El carácter efímero de algunas obras de arte, sea por sus materiales, sea por la manera en que se concibió que se ejecutaran, contrasta con la voluntad de perdurabilidad en el uso de materiales nobles de otras obras de arte. De la misma manera, forma, masa y material significaron demasiado en determinados acontecimientos históricos en que la selección hizo que unas obras perecieran reutilizadas, masacradas o bien conservadas.

La técnica empleada en su creación determina también el carácter físico de la pieza: un óleo o un fresco, madera tallada o metal repujado, manto bordado o textil de plumas hiladas. Las propiedades físicas, técnicas, unidas a la peculiaridad de la manera de hacer del artista, son fundamentales para determinar el ser de la obra de arte. Sin embargo, no son específicamente determinantes, es decir, no es necesario que una obra tenga una materialidad concreta para ser arte, basta con que tenga unas características físicas y técnicas.

2.3. Propiedades éticas.

El valor moral o ético es precisamente el que se viene reclamando a la cultura y al arte desde los organismos internacionales en la actualidad, tal y como hemos apuntado en el presente trabajo de investigación. Pareciera por tanto que el presupuesto de que las obras de arte poseen valor moral y ético es indiscutible en la reflexión actual. Sin embargo, desde el punto de vista filosófico no es tan claro. Se discute además sobre el origen de ese valor: si está en la obra en sí, o si se encuentra en la reacción que a través de sus cualidades estéticas la obra nos provoca.

Dentro de la discusión filosófica existen dos visiones: la del moralismo o eticismo que considera que el valor artístico de una obra de arte está en dependencia de su carácter moral; y el autonomismo o esteticismo, que considera que la obra de arte es independiente de la moralidad. Dentro del moralismo o eticismo, según Pérez Carreño (2006), existirían también dos concepciones opuestas: las que consideran el arte pernicioso moralmente, los platónicos; los que lo consideran como algo valioso desde el punto de vista moral, denominados utópicos.

Así nos encontramos con la posibilidad de la educación moral desde el arte a través de la promoción y el aprendizaje de actitudes o comportamientos morales, o bien con la deseducación moral a partir del arte. En cualquier caso, para los moralistas o eticistas, el valor moral de la obra contribuiría a su valor estético, y sus defectos morales perjudicarían su valor como obra de arte. Los autonomistas defenderían el valor intrínseco del arte. Existe también un moralismo moderado, representado por Noël Carroll, que defiende el valor moral del arte porque contribuye a fortalecer nuestro entendimiento moral a “profundizar en aquello que ya sabemos y, sobre todo, a clarificar nuestro entendimiento, nuestra capacidad de juicio moral” (Pérez Carreño, 2006, p. 74). En este sentido, una obra de arte sería defectuosa estéticamente al poseer un defecto moral, ya que “no moviliza las emociones estéticas necesarias para su interpretación y experimentación estéticas” (Pérez Carreño, 2006, p. 76).

El autonomismo moderado propondría que las obras de arte poseen valores diferentes y que la autonomía del arte consistiría en su carácter representacional. “El arte posee valor moral como resultado de su éxito como representación, precisamente por eso es más valioso –en ocasiones, más peligroso- moralmente” (Pérez Carreño, 2006, p. 87). El arte podría entonces crear símbolos morales o sus opuestos siempre y cuando suscitara en nosotros las reacciones necesarias para experimentarla correctamente.

Más allá de las críticas y matizaciones entre unas corrientes y otras, que no es el objeto de la presente investigación, parece ser que lo que caracterizaría el pensamiento moderno sería la combinación de ambas vertientes en la acepción de una “concepción autonomista de la práctica artística con el utopismo, la pretensión de la importancia social y moral del arte como instancia crítica y renovadora, cuando no revolucionaria” (Pérez Carreño, 2006, p. 700). Así pues, reconociendo la autonomía del valor artístico del arte en sí, se reconoce también su capacidad utópica (que no irreal) como potencial generador de valores éticos y morales que renueven la sociedad. Esto nos lleva a pensar de nuevo en la “Teoría del genio de la lámpara de la cultura: Ars”, como definidora de la vivencia artística de la sociedad posmoderna: reconocemos que el arte es arte en sí mismo, despojado de toda referencia moral, ética, eterna, religiosa, etc. Sin embargo, reconocemos que puede generar valores universales que nos hagan verdaderamente humanos y nos enfoquen al bien, la verdad y la belleza.

Sea como sea, el arte posee propiedades morales, constitutiva o accidentalmente, en virtud de su capacidad para ser al mismo tiempo presencia, presentación y representación. Lo cual nos lleva a reflexionar precisamente sobre la capacidad presencial, presentacional, representacional y simbólica del arte.

3. La realidad significante: Presencia, presentación y representación.

Una vez que hemos reflexionado sobre los posibles niveles de lectura de la obra de arte y la variedad de propiedades que puede poseer, se nos presenta la realidad de que la obra sea o no presencia, presentación o representación. En resumen, nos queda reflexionar sobre la realidad de la obra de arte y su posibilidad de comunicación.

El problema es el eterno dilema de los iconoclastas que se manifiesta una y otra vez con diferentes matices a lo largo de la historia del arte. El análisis de su génesis dentro de la religión cristiana y su desenlace nos aportará algunas claves para entender las realidades de presencia y representación en el arte actualmente.

El problema de la representación a través de iconos de Cristo como verdadero Dios y verdadero hombre se manifiesta desde los inicios de la Iglesia. El conflicto estalla en el Concilio de Hieria (754), en el que se condenó la iconodulía. Sin embargo, de este evento, podemos sacar tres puntos clave para comprender la cuestión que abordamos.

En primer lugar, para los iconoclastas, pintar a Cristo, que es hombre y Dios, implica representar lo irrepresentable de la divinidad, al mezclar la presencia real con una realidad material:

Él hace una imagen y la llama Cristo. El nombre de Cristo significa Dios y Hombre. Por consiguiente, es una imagen de Dios y hombre, y por lo tanto tiene en su mente un absurdo, ya que en su representación de la carne creada, representa la divinidad que no puede ser representada, y por lo tanto mezcla lo que no puede ser mezclado. Así, él es culpable de doble blasfemia; una, por tomar la imagen de la divinidad, otra, por mezclar la divinidad con la virilidad (Labbe y Cossart, 1871, como se cita en Suspichiatti, 2010, p. 102).

Para los iconoclastas por tanto, no sería posible la representación de la divinidad, que es invisible e incorpórea en la materia. Por este motivo rechazan la representación en formas humanas de Dios en el arte.

En segundo lugar, los iconoclastas prohíben la representación de la Virgen y los santos argumentando que “el cristianismo ha rechazado la totalidad del paganismo, por

lo que también rechaza el pagano culto de las imágenes” (Labbe y Cossart, 1871, como se cita en Suspichiatti, 2010, p. 103). Cuando admiten que pueda existir un culto a la imagen en sí, están evocando la idea de una presencia real en la imagen, no a la realidad que representa. Por tanto, la presencia estaría en la base de la iconoclastia.

Para afirmar los dos argumentos anteriores, los iconoclastas defienden una tercera idea, la de que la realidad divina solo pueda figurarse a través del símbolo y el ritual sagrado, no a través de la mera imagen: “la única figura que transmite la persona de Cristo es el pan y el vino (...) Esta y no otra forma se ha elegido para representar la encarnación. Se ordenó este pan, y no una imagen humana, para que la idolatría no pudiese surgir” (Labbe y Cossart, 1871, como se cita en Suspichiatti, 2010, p. 103).

La idea de presencia real fue lo que llevó a la condena de imágenes en el ámbito religioso. Esta capacidad de las artes de “presenciar” o “hacer presente” es lo que en cierto sentido provocaba la reacción de la *damnatio memoriae* romana, una condena que consistía en borrar cualquier registro de la persona (nombre, representaciones pictóricas, poemas...), como recurso para borrar su memoria.

En la época de la reproductibilidad técnica, quizás el aspecto de presencia real en el objeto presentado no sea motivo de disputa, aunque sí se puede estar sobreentendiendo algo similar cuando intencionadamente silenciamos parte del mensaje de las obras de arte o relegamos ciertos tipos de piezas a los almacenes o al deterioro. En cierto sentido, este asunto enlaza con el problema del aura en las obras de arte, pero por el momento, no entraremos en ello.

Ahora nos interesa, sin embargo, traer a la consideración, el motivo que llevó a la condena de la iconoclastia y la vuelta a las imágenes: el poder representacional de las mismas.

En contra de los iconoclastas, que pensaban en una adoración de la imagen en sí, Juan Damasceno defiende la valía de la imagen por cuanto presenta aquello que representa:

En otros tiempos Dios no había sido representado nunca en una imagen, al ser incorpóreo y no tener rostro. Pero dado que ahora Dios ha sido visto en la carne y ha vivido entre los hombres, yo represento lo que es visible en Dios. Yo no venero la materia, sino al creador de la materia, que

se ha hecho materia por mí y se ha dignado habitar en la materia y obrar mi salvación a través de la materia (Damasceno, I, 16, como se cita en Ratzinger, 2009).

No es el icono en su materia lo que se venera, sino a quien representa: a Jesucristo, a la Virgen, a los santos. Representar a Jesucristo es representar a Dios que se ha encarnado, se ha hecho visible por nosotros; no es representar una naturaleza de Cristo separada de la otra, de la misma manera que en Cristo las dos naturalezas, (humana y divina) están indisolublemente unidas.

A la segunda cuestión planteada por los iconoclastas, Juan Damasceno responde, según dice Benedicto XVI, haciendo la distinción entre la adoración, que “solo puede dirigirse a Dios, sumamente espiritual”, y la veneración, “que puede utilizar una imagen para dirigirse a aquel que es representado en ella” (Damasceno, I, 16, como se cita en Ratzinger, 2009):

Ante todo (veneramos) a aquellos entre quienes Dios ha descansado, el único santo que mora entre los santos (cfr. Isaías 57,15), como la Santa Madre de Dios y todos los santos. Estos son aquellos que, en cuanto es posible, se han hecho semejantes a Dios con su voluntad y por la inhabitación y la ayuda de Dios, son llamados realmente dioses (cfr. Sal 82,6), no por naturaleza, sino por contingencia, así como el hierro al rojo es llamado fuego, no por naturaleza sino por contingencia, y por participación del fuego (Damasceno, III, 333, como se cita en Ratzinger, 2009).

Precisamente algunos personajes poseen una justificación para ser venerados y representados, por cuanto son a su vez representación con sus vidas, de la vida de Dios.

Sobre la tercera cuestión, Damasceno afirma que, sobre la Eucaristía, “el mismo Señor dijo: Esto es –no una figura de mi cuerpo sino- mi cuerpo, y –no una figura de mi sangre sino- mi sangre” (Damasceno, 2003, p. 269). La Eucaristía, sería una presencia real, no una imagen de Dios, sino Dios mismo. Al contrario de las imágenes sagradas, que no son Jesucristo, sino representación suya. La encarnación de Dios sería en la religión cristiana, la base justificativa de la posibilidad de su representación por manos de los artistas.

La representación de la divinidad en el arte se funda además en las palabras de Cristo resucitado: “Mirad mis manos y mis pies: que soy yo mismo; palpád y ved; porque un fantasma no tiene carne ni huesos, como veis que yo tengo” (Lc 24,38-40). La imprescindibilidad del cuerpo y de las artes figurativas se basa en la Encarnación del Verbo de Dios, que nos revela a Dios mismo, y de su muerte y resurrección. Dios elige

encarnarse en un cuerpo humano. Además, también resucita en un cuerpo humano pero glorioso. No se basa el arte cristiano en un Dios abstracto o en un fantasma, sino en un Dios que se encarna y resucita en un cuerpo tangible. Y esta es la realidad que debe traducir el artista en su obra.

La iglesia católica seguiría permitiendo la representación de lo divino a través de imágenes artísticas, a pesar de la deriva formal y representacional del arte, porque concibe éste como un lenguaje que puede expresar el mensaje divino a través de las formas, colores, ritmos, artísticos porque “en cuanto búsqueda de la belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, (el arte) es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escudriña las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más desconcertantes del mal, el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención” (Wojtila, 1999, n.10). Más allá de creencias religiosas, debemos afirmar que esta expectativa es bastante semejante y podría establecerse una relación de analogía con la que buscan los organismos internacionales actualmente en la cultura y el arte.

La cuestión de la iconoclastia nos ayuda a comprender que la potencia comunicativa del arte ha hecho pensar a lo largo de la historia en su capacidad de presencia de aquello representado. En la base de la iconoclastia se encontraría precisamente la idea platónica de la condena de las artes por ser copia de la copia, creando así realidades ficcionales que llevarían al engaño a las gentes.

Ninguna de las dos “presencias” en el arte sería correcta. La presencia que realmente acontece en el arte es aquella que ha explorado el arte contemporáneo que ha presentado simplemente el arte como arte, sin más. El arte es presencia del arte en sí. Y la “presencia se puede dar sin más sin yo, representación difícilmente. Una piedra, un objeto, cualquiera podría estar presente sin nadie que fuera testigo de esa presencia” (Inciarte, 2004, p. 139).

El arte por tanto es a la vez presencia, presentación y representación. Así pues, independientemente del sujeto cognoscente, la obra de arte está presente. Sin embargo, consideremos que la obra de arte es un producto cultural y que según Dewey “el arte característico de una civilización es el medio para penetrar con empatía en los elementos más profundos de la experiencia de civilizaciones remotas y extrañas”

(Dewey, 2008, como se cita en Castro, 2017, p. 188). El arte, aunque esté presente, al ser un medio de comunicación, necesita presentarse a un sujeto para entablar el proceso comunicativo con el mismo.

La presentación del arte estaría relacionada con una lectura formal de las propiedades visuales más inmediatas, aquéllas que nos permiten identificarla como ente artístico sin profundizar en su significado. La presentación de la obra de arte al sujeto que la conoce provocaría un primer impacto al que sucedería la lectura de la representación. El arte se presenta, pues, a través de sus cualidades visuales. Pero el arte, en la mayoría de los casos, no dice solo acerca de sí mismo, sino que hace presente otra realidad, incluso en la modernidad: un tema, unas cualidades morales, unos valores sociales, políticos, económicos, etc.:

La contemporaneidad, inspirada en Kant, pero yendo más allá de Kant, ha reivindicado el territorio del arte como un ámbito no solo frutivo, sino como un espacio en el que nos narramos a nosotros mismos cómo es ser humano, y en el que encontramos modelos de vida, mundos en los que habitar, dado que, en términos heideggerianos, las obras de arte lo que “hacen” es fundamentalmente eso: abrir, inaugurar mundos (Castro, 2012, pp. 439-440).

Justamente esta capacidad representacional, es lo que los antiguos entendieron como capacidad presencial. La capacidad representacional del arte está ligada a su capacidad de crear, por tanto, una vía ficcional a través de la cual hacer presentes a nuestro entendimiento historias pasadas, valores morales, problemas políticos... e incluso la verdad sobre nosotros mismos como individuos y como sociedad.

Precisamente por ello, la ficcionalidad en el arte está ligada con la artisticidad, no con la manipulación. La ficción artística, está ligada a la representación de arquetipos esenciales, que serían los que provocarían la respuesta emocional real del público.

El arte genera imágenes que establecen una relación con la realidad que no es el arte, a la que se refiere bajo diferentes formas: imitando la realidad al hacer ver lo que no ofrece de por sí (por ejemplo, sus formas esenciales, sus ideas, su perfección divina), criticándola (sus insuficiencias, su dominio de clases, su orientación exclusivamente comercial), o afirmándola gracias a la representación que se logra (y que se logra tan bien) y que se vuelve un placer, tanto en la producción de la obra de arte como en su contemplación (Castro, 2012, p. 445).

La lectura del mensaje representacional del arte completaría, por tanto, la captación del ente artístico en sí. Cabe preguntarse en qué manera esta presencia, presentación y representación son captadas por el sujeto que se acerca a la obra de arte.

En el apartado sucesivo, nos aproximaremos a esta cuestión, para tratar de explicar, desde la fenomenología, ese impacto que los entes artísticos tienen en el sujeto cognoscente.

4. Sobre el emisor y el receptor: el problema de la empatía. La aportación de Edith Stein y la posible lectura para una teoría de la comunicabilidad de la obra de arte⁸⁴.

Cuando abordamos la teoría del mundo del arte de Dickie, apuntamos que una de las principales carencias era considerar el objeto artístico como algo pasivo que no tiene papel alguno en la interacción flexional de los demás elementos. De lo que ahora trataremos es de dar respuesta a esta carencia, reflexionando sobre la relación concreta que se establece entre el objeto y el espectador de manera más o menos directa a través de la teoría de la empatía desde la fenomenología.

El primero en caracterizar lo que podría ser el proceso de la empatía fue Hume en el *Tratado de la naturaleza Humana*. Hume recoge el sentir generalizado del siglo XIX, por el cual la explicación de la experiencia estética tomó un matiz psicológico: “Las mentes de todos los hombres son semejantes en sus sentimientos y operaciones; ninguna puede ser activada por una afección de la que no sean susceptibles, en alguna medida, las otras” (Shiner, 2004, p.200, como se cita en Castro, 2017, p. 372).

De Hume toma su base Theodor Lipps (traductor de la obra de Hume al alemán), primero en formular una teoría sobre la empatía en el campo estético. De Lipps, tomará apuntes Geiger (discípulo suyo) para elaborar su propia teoría contrapuesta a la de Lipps. Y de ambos, además de la fenomenología de Husserl, tomará su punto de partida la reflexión sobre la empatía realizada por Edith Stein, la cual tomaremos como enlace a la teoría estética de Orueta para aplicar la teoría de la empatía al objeto de estudio que nos compete. Pero vayamos por partes.

Lipps definió la empatía estética como un gozo estético que es autogozo objetivado: “*Aller ästhetischer Genuss ist Genuss des objektivierten eigenen Ichs* (todo placer estético es placer del propio yo objetivado)” (Castro, 2012, p. 449). Según su teoría, las cualidades del objeto no influirían en el trasvase de sentimientos empáticos. El objeto sería neutral y acogería los sentimientos y energías vitales del sujeto como un

⁸⁴ Lo relativo a Lipps y Geiger ha sido tomado de: Castro, 2012 y Castro, 2017.

contenedor vacío que se llena de los sentimientos proyectados por el sujeto. Los sentimientos que el sujeto percibe en el objeto, los percibirá como si pertenecieran al objeto, pero en realidad el sentimiento percibido no es más que una proyección del mismo sujeto transferida al objeto. Podríamos resumir gráficamente la teoría de Lipps de la siguiente manera:

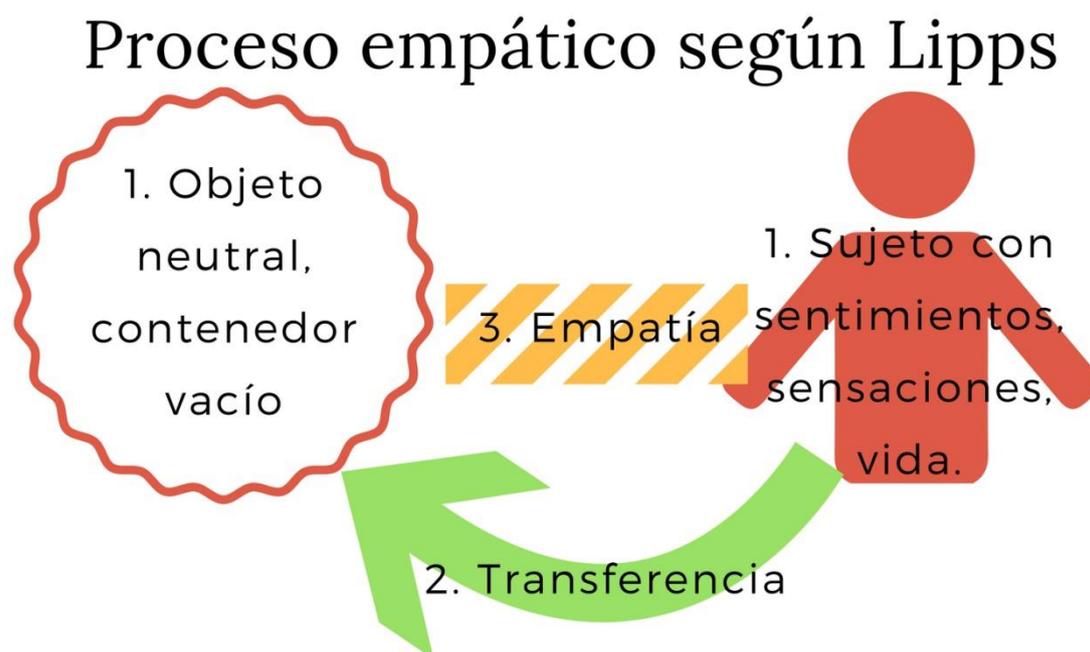


Figura 38. Infografía del proceso empático según Theodor Lipps. Elaboración propia.

La teoría de Lipps, fue continuada por Moritz Geiger (discípulo suyo y de Husserl, de quien seguirá también los pasos Stein). Sin embargo, Geiger parte de un presupuesto totalmente diferente: el objeto no es pasivo, ha de ser tomado en consideración. Para que podamos empatizar con él, debe tener una estructura esencial específica que reciba la proyección del sujeto. El carácter objetivo del objeto no depende de mis sentimientos o estado de ánimo, sino que poseería una afinidad esencial con el estado de ánimo del sujeto con el que empatizaría. “Es una afinidad cualitativa instituida entre sujeto y objeto, que produce un intercambio mutuo entre el carácter patémico del objeto y el estado de ánimo subjetivo” (Castro, 2017, p. 376). Esta relación entre ambos es la que posibilita la transposición y proyección, la que generaría la empatía.

No obstante, Geiger distingue dos tipos de empatía según el objeto empático sea otro ser humano o una entidad no humana. En entidades humanas, el sujeto tras percibir el carácter objetual del cuerpo percibirá éste como expresión de un alma que es

expresión de Otro. El objeto que percibe fuera de sí le aparecerá como expresión de un dentro que es semejante a sí. En entidades no humanas, el objeto le aparecerá como expresión de un alma que refleja de alguna manera su propia vida. Sin embargo, en ambos casos existiría una afinidad esencial. Podríamos resumir la teoría de Geiger de manera gráfica como se muestra a continuación.

Proceso empático según Geiger

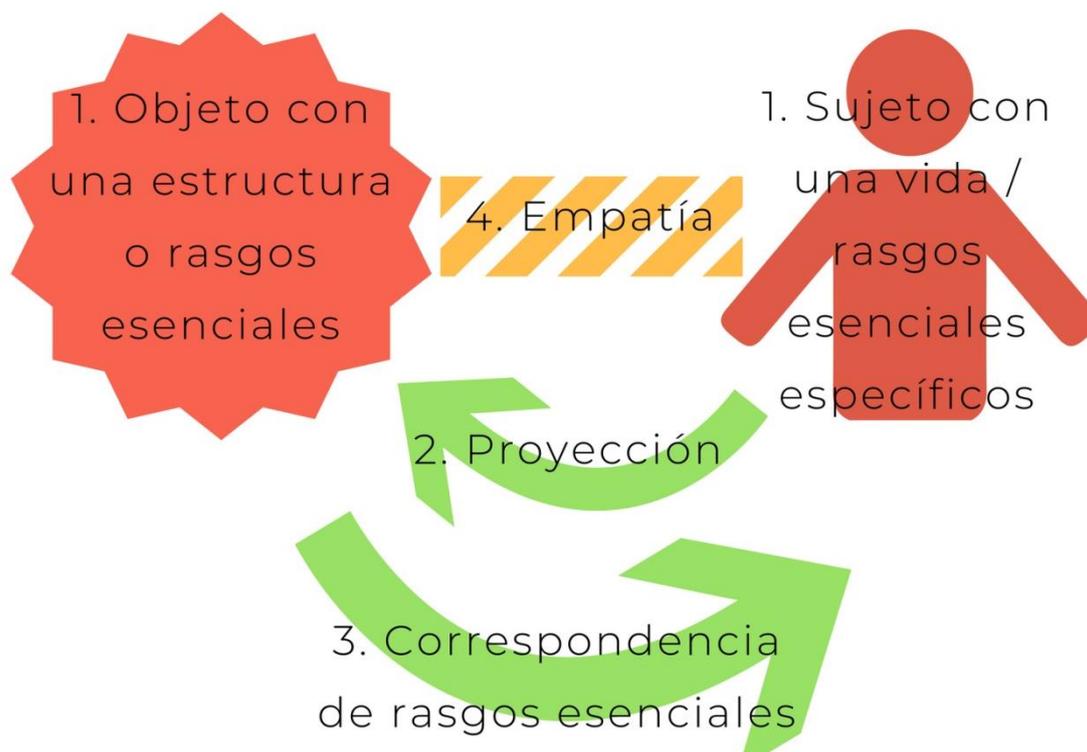


Figura 39. Infografía del proceso empático según Geiger. Elaboración propia.

Hacia 1916, defendía Edith Stein su tesis doctoral, de la cual al año siguiente se publica una parte titulada precisamente “Sobre el problema de la empatía”. El texto recoge las ideas clave de las anteriores teorías formuladas sobre la empatía, fundamentalmente las de Lipps, Geiger y el mismo Husserl, su maestro.

De la lectura de *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* de Husserl recoge Stein la labor de investigación sobre este tema, ya que su maestro alude a esta necesidad más de una decena de veces en dicha obra. Si bien la definición de empatía de Stein coincide con la de su maestro, sus caminos se separarán en la explicación del proceso que posibilita el mismo.

El estudio de Stein es sumamente interesante para nuestra investigación, ya que una vez definida la esencia de los actos de empatía, se interesa por determinar la estructura de los sujetos que entran en relación empática. Una profundización sobre la teoría de Stein nos permitirá comprender la relación con el pensamiento estético de Ricardo de Orueta, personaje clave para el museo objeto de nuestro estudio y culminar con la elaboración sintética de una posible teoría comunicativa de las obras de arte.

Estudiaremos tres claves de la obra “Sobre el problema de la empatía” de Stein:

1. Definición de empatía.
2. Constitución del individuo psicofísico como sujeto-objeto de la empatía, presupuestos del objeto-sujeto de empatía, consecuencias en el sujeto de empatía.
3. La empatía como comprensión de la dimensión espiritual de la persona, el lugar de la cultura y el arte como objeto y sujeto de empatía.

Para la definición de empatía, Stein parte justificando la elección del método fenomenológico, ya que nos permite no solo aprehender los fenómenos singulares, sino penetrar su esencia. “Cada fenómeno es base ejemplar de una consideración de esencia” (Stein, 2004, p. 20). Se parte, pues de un fenómeno: el mundo en que vivimos no es solo un mundo de cuerpos vivos, sino que existen sujetos con vivencias. Este mundo de vivencias y experiencias nos muestra que existen individuos psicofísicos diferentes a las cosas físicas. Y estos individuos psicofísicos se nos dan como cuerpos vivos que pertenecen a un yo; un yo que posee su propio mundo de fenómenos y es centro de orientación de dicho mundo, independiente del mío (Stein, 2004, p. 21).

Para llegar a la definición del fenómeno de la empatía, Stein investiga sobre los diferentes modos del darse entre los individuos psicofísicos. Así, en comparativa con otros actos, encuentra que:

- La “empatía no tiene el carácter de percepción externa, pero desde luego tiene algo en común con ella, a saber: que para ella existe el objeto mismo aquí y ahora” (Stein, 2004, p. 23).
- La empatía es originaria como vivencia presente, pero no originaria según contenido, en contraste con las vivencias de recuerdo, espera o fantasía (Stein, 2004, p. 26).

- En ella no se da un vivenciar completo del yo ajeno (Stein, 2004, p. 28).
- No es tampoco un cosentir, pues un sentimiento, por ejemplo, la alegría “cosentida y empatizada no necesita ser en modo alguno la misma según contenido” (Stein, 2004, p. 31). Empatía implicaría penetrar en el mismo contenido del otro, cosentir podría implicar otros contenidos siempre que se sienta lo mismo que el otro (tomando un ejemplo similar al de Stein: un amigo aprueba unas oposiciones y empatizo la alegría que siente por aprobar las oposiciones, pero podría cosentir la alegría porque el hecho de que aprobara era condición para un beneficio común, por ejemplo, irnos de vacaciones).
- Empatía tampoco es sentir a una, pues en el sentir a una se entiende que “no hay ninguna distinción entre el yo propio y el ajeno” (Stein, 2004, p. 32) y en la empatía ambos sujetos permanecen como tales.
- Stein rechaza la teoría de la imitación que explica la empatía como “una vivencia propia que el gesto ajeno visto despierta en mí” (Stein, 2004, p. 39), ya que con ella no se llega al fenómeno de la vivencia ajena.
- La teoría de la inferencia por analogía tampoco parece ser satisfactoria. Esta teoría postula que “hay una evidencia de la percepción externa y una evidencia de la interna, y solo podemos exceder el dominio de los hechos que estas dos nos suministran mediante inferencias” (Stein, 2004, p. 43). Stein no niega que en el conocimiento del vivenciar ajeno haya algo de inferencias por analogía, pero entiende que no es realmente empatía, ya que “la inferencia por analogía se establece en el lugar de la empatía quizá fallida y no produce experiencia, sino un conocimiento más o menos verosímil de la vivencia ajena” (Stein, 2004, p. 44).
- Stein rechaza también que sea la correcta la teoría de la empatía asociativa, en la cual “la imagen óptica del gesto ajeno reproduce la imagen óptica del gesto propio, ésta lo cinestésico, y esto de nuevo el sentimiento al que antes estuvo trabado. Que ahora este sentimiento no es vivenciado como propio sino como ajeno” (Stein, 2004, pp. 40-41). El rechazo de Stein se debe a que “la asociación puede transmitir solo el saber que así aparece (...) pero no la comprensión de esta postura como expresión de un estado de ánimo interno” (Stein, 2004, p. 42), por tanto, no da razón del proceso real de la empatía.

Para Stein, de manera genérica, la empatía es la “aprehensión de las vivencias ajenas, el apereamiento del vivenciar del otro” (Stein, 2004, pp. 10, 19-20), pero para matizar y comprender realmente cómo se aprehenden las vivencias ajenas, le parece fundamental comprender la constitución del individuo psicofísico como sujeto-objeto de las relaciones de empatía.

La filósofa recalca que el mismo fenómeno de la existencia de cuerpos vivos con vivencias subjetivas que pertenecen a un yo nos lleva a elaborar una reflexión sobre el individuo psicofísico como unión cuerpo vivo-alma: “El alma, como la unidad sustancial que se manifiesta en las vivencias psíquicas singulares, está consolidada en el cuerpo vivo, constituye con él el individuo psicofísico” (Stein, 2004, p. 67).

En el proceso de empatía, este individuo psicofísico se manifiesta como un yo individual que entra en relación con otro yo individual. Si tomamos la referencia de que este yo es un individuo psicofísico, para Stein este yo individual, sería “un objeto unitario en el que la unidad de conciencia de un yo y un cuerpo físico se ayudan inseparablemente, por lo que cada uno de ellos adquiere un nuevo carácter” (Stein, 2004, p. 75). Esta corriente de conciencia, Stein la denomina alma.

La definición de alma es compleja. La filósofa en un primer momento la define como una unidad de corriente de conciencia cualitativamente diferenciada en virtud de su contenido vivencial. Esta se constituye a partir de elementos categoriales “y la serie de las categorías, de la que sus elementos aparecen como peculiaridades individuales, constituye un paralelo de la serie de categorías vivenciales” (Stein, 2004, p. 58). A estas categorías que manifiestan la singularidad de la corriente de conciencia le llama alma sustancial. Más tarde, cuando hable de las personas espirituales, determinará que este “alma sustancial” es la estructura personal.

Respecto al cuerpo vivo, Stein lo define como los componentes afectivos de la conciencia: sensaciones, percepciones, sentimientos, estados de ánimo (Stein, 2004, pp. 58-67). La diferenciación del cuerpo vivo frente al mero cuerpo físico es fundamental para la posterior comprensión de los fenómenos espirituales en los cuales se inserta el arte. Las características del cuerpo vivo serían:

- Es portador de campos de sensación.
- Es el punto cero de la orientación del mundo espacial.

- Es capaz de movimiento libre.
- Es campo de expresión de las vivencias del yo.
- Es instrumento de la voluntad del yo (Stein, 2004, pp. 58-75).

La empatía, por ser la aprehensión del vivenciar ajeno, precisaría de estas características tanto en el objeto como en el sujeto de la relación de empatía para poder desarrollarse. Estas características serían, por tanto, los presupuestos del objeto-sujeto de dicha relación.

Es interesante también analizar las consecuencias que trae la empatía sobre el sujeto que empatiza, ya que, de manera análoga, este proceso podría aplicarse al arte como objeto de empatía. Pero de esto hablaremos más adelante. Ahora nos interesa identificar y analizar las consecuencias sobre el sujeto empático para completar las piezas del rompecabezas de la relación de empatía:

- El yo que empatiza descubre otros centros de orientación espacial (el del sujeto empatizado): amplitud de horizontes.
- La imagen ajena del mundo modifica la propia.
- La constitución del individuo psicofísico y anímico empatizado ayuda a la constitución del propio individuo que empatiza.
- Proporciona una experiencia intersubjetiva en la constitución del mundo externo real, con el enriquecimiento que esto supone.
- Nos hace penetrar en la comprensión de los diversos fenómenos vitales (aun cuando no hayamos aún alcanzado dichos estadios)
- Se entiende el cuerpo ajeno como portador de fenómenos de expresión. (Stein, 2004, pp. 80-107).

Una vez delimitada la estructura de los individuos que entran en relación y definida la relación misma, debería ser clara la analogía con el arte. Sin embargo, hasta ahora, con la consideración de la empatía como una relación posible únicamente entre individuos psicofísicos, dotados de un alma y un cuerpo vivo, no podríamos pensar en una relación de empatía con las obras de arte, puesto que son meros cuerpos físicos. No obstante, Stein se da cuenta en la última parte de su disertación, que hablar de individuos psicofísicos no es suficiente para explicar fenomenológicamente la realidad de los sujetos de la relación de empatía. Stein constata que, al hablar de individuos

psicofísicos, se ha traslucido que hay algo que va más allá de una conciencia natural, que existe una realidad espiritual:

La conciencia se nos mostraba no solo como acontecer causalmente condicionado, sino a la vez como constituyendo un objeto, con lo que sale del entramado de la naturaleza y se coloca enfrente: la conciencia como correlato del mundo de objetos no es naturaleza, sino espíritu (Stein, 2004, p. 109).

En el proceso de empatía, por tanto, se aprehende una vivencia ajena que es manifestación de una corriente de conciencia que es correlato del mundo del espíritu. La empatía supondría penetrar en el reino del espíritu, pues cada sentimiento o acto de voluntad, tendría un correlato objetivo que significa “un hacerse visible el espíritu en el cuerpo vivo” (Stein, 2004, p. 110). La empatía, se definiría entonces como la comprensión del vivenciar ajeno a través de los correlatos objetivos, ejercida en, por y a través de actos espirituales.

En este momento es cuando Stein justifica la existencia del arte y la cultura humana como un acto de la voluntad como correlato objetivo que libera desde sí la acción confiriéndole realidad creativamente: “Todo nuestro “mundo cultural”, todo aquello que ha modelado la “mano del hombre”, todos los objetos de uso, todas las obras de la artesanía, de la técnica, del arte, son correlato hecho realidad del espíritu” (Stein, 2004, p. 110).

En la cultura y el arte, como correlato hecho realidad del espíritu, ahora sí, se podría dar una verdadera relación de empatía, por cuanto no se establece con un objeto meramente físico, sino con el correlato objetivo del espíritu al cual se ha dado una realidad física. Sobre la especificidad de la verdad artística hablaremos más adelante con un texto de la misma autora. Ahora nos interesa constatar que este correlato objetivo del espíritu es el que encontraría en el espíritu del sujeto que empatiza, la conexión empatizante con el mismo correlato objetivo contenido en su espíritu. Esta es la clave fundamental para entender que el mensaje de las obras de arte va mucho más allá de lo meramente visible y es capaz de comunicar (si no hay interferencias que se lo impidan) un mensaje en cierta manera universal pues accede al mundo de los valores. Stein misma plantea un ejemplo: el de que un sujeto increyente pueda empatizar el sentimiento, la acción y el sistema de valores de un sujeto religioso y por tanto empatizar con él:

Yo mismo puedo ser increyente y entender, sin embargo, que otro sacrifique por su fe todo lo que posee en bienes terrenos. Veo que él obra así y empatizo una captación de valor, cuyo

correlato no me es accesible, como motivo de su obrar, y le adscribo a él un estrato personal que yo mismo no poseo (Stein, 2004, p. 133).

Llegados a este punto, es necesario traer a la reflexión que nos compete lo que entiende Stein sobre sujeto espiritual y persona, pues difiere de aquello que postuló en un primer momento sobre el individuo psicofísico. Además, nos ayuda a entender que la cultura y el arte comprendidos como un acto de la voluntad como correlato objetivo que libera desde sí la acción confiriéndole realidad creativamente no proponen una especie de creatividad espiritual sin fronteras. Establece unos límites naturales que, como veremos, parecen coincidir con lo anteriormente expuesto en nuestra investigación.

Para explicar lo que entiende por sujeto espiritual, Stein parte de lo que hasta ahora ha reflexionado sobre la constitución del individuo psicofísico como “un yo en cuyos actos se constituye un mundo de objetos y que crea objetos él mismo en virtud de su voluntad” (Stein, 2004, p. 114). Dado que a cada sujeto le corresponde una visión del mundo como centro de orientación del mismo que es, esta diversidad podría considerarse la caracterización individual de los sujetos espirituales. Sin embargo, Stein inmediatamente apunta que “algo se opone en nosotros a reconocer este curioso sujeto espiritual sin sustrato como aquello que comúnmente se denomina persona” (Stein, 2004, p. 114).

El sustrato al que alude Edith sería el “entramado de sentido” de las vivencias que sería el responsable de la motivación en los actos de voluntad. Y el origen de este entramado de sentido sería el espíritu. “Justamente este provenir pleno de sentido distingue a la motivación de la causalidad psíquica, y a la comprensión empatizante de entramados espirituales de la aprehensión empatizante de los psíquicos” (Stein, 2004, p. 114). Para Stein, el sentido motivaría la expresión correspondiente y delimitaría un dominio de posibilidades de expresión. Así, “la motivación es la legalidad de la vida espiritual, el entramado de vivencias de los sujetos espirituales es una totalidad de sentido vivenciada y como tal comprensible” (Stein, 2004, p. 114). Existen, pues, unas leyes racionales generales que regulan los actos espirituales (pensar, sentir, querer, obrar).

Sin embargo, Stein constata que la vida anímica patológica muestra la posibilidad de contradicción de las leyes racionales. Así nos encontramos con una diferencia radical entre las anomalías espirituales y las psíquicas. Stein indica los siguientes supuestos:

- “Hay males psíquicos en los que las leyes racionales del espíritu permanecen perfectamente en vigor, vg., anestesia, afasia y semejantes” (Stein, 2004, p. 115). Stein no se detiene a analizar estos supuestos, sin embargo, si ahondamos en ellos, encontramos un núcleo de contenido de interés que justifica, además, el empleo de este concepto en algunos apartados de la presente investigación. La anestesia se entiende como una sustancia o acto que bloquea parcial o totalmente la sensibilidad y la percepción del dolor en el cuerpo humano y que puede implicar pérdida temporal de la conciencia; la afasia, se refiere a un trastorno del lenguaje debido a lesiones cerebrales que incapacita o dificulta la comunicación oral. En ambos casos, encontramos una disminución de la capacidad causal psicofísica del individuo, pero queda intacta la legalidad del entramado de sentido de sus vivencias. La persona no puede comunicarse o no puede sentir durante un tiempo, pero su entramado de sentido queda intacto. En estos casos, “no está del todo perturbada la comprensión de la vida anímica ajena, solo que se empatizarán relaciones causales modificadas” (Stein, 2004, p. 115).
- Sin embargo “en los males del espíritu la comprensión está suprimida, puesto que solo puede empatizarse todavía una sucesión causal, no el provenir pleno de sentido de unas vivencias desde otras” (Stein, 2004, p. 115). En estos males del espíritu, el entramado de valores de las vivencias sería el afectado por supresión, manipulación, enajenación de la conciencia...
- Existirían también algunos casos en que ni el mecanismo psíquico ni la legalidad racional parecen ser infringidos y sin embargo, por alguna patología, se dan “como modificaciones del vivenciar en el marco de las leyes racionales, vg., una depresión a consecuencia de un acontecimiento demoledor” (Stein, 2004, p. 115).

Más allá de los casos de patologías, este entramado de sentido, sería el responsable del desarrollo de la persona a través de las leyes racionales, que le proporcionan un sistema de valores. La personalidad se constituiría a través de las vivencias de sentimiento y de voluntad, por cuanto nos aparece o descubre un estrato del yo. Y sería este yo el que entablaría las relaciones empáticas con una serie de diferencias con el mero individuo psicofísico. Hemos identificado 3 claves de esta diferencia en la exposición textual:

1. Sobre las propiedades individuales y la empatía:

- a. “Las propiedades anímicas se constituyen para la percepción interna y para la empatía en cuanto que estas tienen por objeto las vivencias” (Stein, 2004, p. 127).
 - b. Las propiedades personales se descubren en el vivenciar original y correlativamente en el transferirse dentro de otro empatizando (Stein, 2004, p. 127).
2. Sobre el alma:
- a. “El alma en el individuo psicofísico depende de circunstancias, estados, la índole del cuerpo vivo (...)” (Stein, 2004, p. 127).
 - b. Pero esta variabilidad tiene unos límites en la estructura personal: “No solo es que la estructura categorial del alma como alma debe permanecer conservada; también dentro de su forma individual damos con un núcleo inmutable: la estructura personal” (Stein, 2004, p. 127).
3. La posibilidad de perfeccionamiento:
- a. “Las capacidades del alma pueden ser perfeccionadas y también enromadas por el uso” (Stein, 2004, p. 128).
 - b. “Los estratos de la persona no pueden “desarrollarse” o “deteriorarse”, sino solo llegar o no a descubrirse en el curso del desarrollo psíquico” (Stein, 2004, p. 128).

La personalidad sería la conjunción de los elementos constitutivos de lo que entiende como alma psicofísica y espíritu de la persona. Más que oposición, nos parece que Edith Stein concibe la persona como una unión sustancial de cuerpo vivo y alma, en la cual hay un estrato (el alma sustancial), en el que encontramos la estructura personal y una serie de correlatos objetivos fruto del espíritu del que toma ser la persona y la estructura de valores que motivan su perfección. Presentamos de forma gráfica la síntesis de la teoría de la constitución de la persona espiritual en Edith Stein, fundamental para conocer el funcionamiento de los sujetos de empatía.

Constitución de la persona espiritual



En Edith Stein (1916) "Sobre el problema de la empatía"
Infografía de realización propia

Figura 40. Estructura de la persona espiritual en E. Stein. Elaboración propia.

Quizás se podría equiparar lo que Stein concibe como alma psicofísica al moderno concepto de carácter, que singulariza a la persona y cuya procedencia es no solo genética, sino que es educable y perfeccionable. Se podría también relacionar lo que Stein denomina espíritu de la persona con el temperamento, cuya constitución heredada y dimensión biológica hace que no sea educable. Y la legalidad de la vida espiritual con la ley natural, que marca una serie de derechos humanos fundamentales fundados en la naturaleza humana.

En cualquier caso, para Stein la comprensión de la estructura de la persona es fundamental para la correcta relación de empatía con las consecuencias de apertura y conocimiento del mundo que esta relación trae consigo. Así lo expresa la filósofa, tomando como referencia a Dilthey, a punto de concluir su disertación:

Solo quien se vivencia a sí mismo como persona, como totalidad de sentido, puede entender a otras personas. (...) El sí mismo es la estructura vivencial individual; el gran maestro del comprender reconoce en ella la fuente de engaño cuyo peligro nos amenaza. Si la tomamos como medida, entonces nos encerramos en la prisión de nuestra singularidad; los demás se convierten en enigmas para nosotros o, lo que es todavía peor, los modelamos a nuestra imagen y falseamos así la verdad histórica (Stein, 2004, p. 133).

De estas frases se puede deducir la importancia capital de la teoría antropológica que hay detrás de cada cultura, pues ésta sería la clave de comprensión del legado del pasado y proyección cultural hacia el futuro. En ella, la relación de empatía con el legado cultural, con las obras de arte, con los correlatos objetivos del espíritu hechos realidad a través de estas obras humanas es fundamental.

Para Stein, por tanto, sí sería posible la empatía entre sujeto-obra de arte. Dos tipos de relaciones, a decir verdad, podrían establecerse: artista-obra y obra-espectador. Sobre la primera hablaremos en el siguiente apartado. Sobre la segunda, creemos que ha quedado ya aclarado que la relación de empatía se produciría entre el sujeto que empatiza y la obra de arte como visibilidad del espíritu. La persona, a través de la sensibilidad de su cuerpo vivo, se transferiría con el alma dentro de otro, del otro que constituye la obra como correlato objetivo en que se materializa y se hace visible el espíritu. Una vez captado el valor, se efectuaría la comprensión empatizante de los entramados del espíritu de la obra de arte por la estructura personal o correlatos objetivos del espíritu de la persona. Entonces, solo entonces, se produciría la verdadera relación de empatía que llevaría a la profunda comprensión del mensaje de la obra de arte, de su ser.

Este proceso solo es comprensible si admitimos el pensamiento de Stein: que existen unas estructuras categoriales que nos proporcionan un entramado de sentido y un mundo de valores que existen objetivamente independientemente de nuestra percepción frente a nosotros y dentro de nosotros, y que es esta realidad la que posibilita que el arte sea arte y que posea su peculiar potencia comunicativa.

Presentamos a continuación una infografía que ilustra de manera gráfica las relaciones que se establecen para que se produzca la empatía:



Figura 41. La relación de empatía entre la persona y la obra de arte según E. Stein. Elaboración propia.

El proceso de comunicación empática identificado en Stein podría asemejarse con el que se encuentra en la obra escrita de Ricardo de Orueta, pero para poder contrastar ambos pensamientos debemos ahondar un poco más, en lo que entiende la filósofa exactamente por obra de arte.

5. Comparativa entre el sistema de comunicación de la obra de arte según Edith Stein y Ricardo de Orueta.

La empatía, tal y como la hemos explicado hasta ahora, se habría centrado en el proceso por el cual un sujeto empatiza con la obra de arte, es decir, en la relación entre la obra y quien la contempla. Stein, sin embargo, en su obra “Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser”, reflexiona acerca de la “Verdad artística”, en un texto en el que define la relación empática entre el artista y la obra. Esta relación es fundamental para enlazar con el pensamiento de Ricardo de Orueta, como veremos brevemente.

En la línea de la teoría enunciada en “El problema de la empatía” Stein⁸⁵, reconoce que la actividad del artista, en el proceso de producción de una obra de arte, es la de concebir la obra, más que la de crear. Ya que su labor es la de captar las ideas, las estructuras categoriales o figuras de sentido y darles una materialidad. “El espíritu humano no hace que existan las “ideas”, como sí hace que existan las obras que configura conforme a tales ideas” (Stein, 2014, s/p). Esta concepción artística, se realizaría en dos fases:

1. “Como primera tarea, la labor puramente espiritual de esclarecer la idea”.
2. “La clarificación resulta progresivamente durante la realización y con ella, de modo que el nombre de ‘conocimiento práctico’ se cumple aquí” (Stein, 2014, s/p)

En este proceso Stein hace referencia de nuevo, a la existencia de unos límites, de esa legalidad del espíritu de que hemos hablado. Así establece que en “toda obra artística “auténtica” o “verdadera” que nada se da de modo arbitrario, que la regulación interna de la figura no puede trastocarse por ningún ingrediente (*Zutat*), descuido (*Fortlassung*) o cambio” (Stein, 2014, s/p). Estos cambios, serían fruto de la mala comprensión de la realidad de la idea, que se vería no como pura e independiente, tanto del sujeto creador como de la obra creada, sino como figura mental humana; y nos llevaría al error, al engaño y a la idea fallida.

El concepto de idea fallida nos lleva a la reflexión central de la autora, al concepto de verdad artística, o la cuestión sobre qué sería lo necesario para que una obra artística sea tal. Stein indica que “la verdad artística es la adecuación de la obra con la idea pura que le subyace” (Stein, 2014, s/p), y por ideas puras Stein entiende las identificadas en el mundo del espíritu en la teoría sobre la empatía: estructuras categoriales, arquetipos, valores y entramados de sentido. Por ello, define el proceso empático entre el artista y la obra que va a concebir como la comprensión de la idea pura materializada en la materia de la obra de arte. Cuanto más penetre en el arquetipo el artista, más lo transmitirá en su obra y ésta, más a los futuros espectadores, según el

⁸⁵ Para el presente trabajo de investigación, hemos contado con la traducción personal de la Dra. Miriam Ramos, especialista en Edith Stein, por cuyo consejo se ha optado por no emplear la traducción oficial y emplear en su lugar la que Dña. Miriam ha cedido gentilmente para esta investigación. Las citas serán las de la traducción. Para no causar confusión con el original se decide citar sin paginar. La traducción se incluye en los anexos del presente trabajo de investigación.

proceso de empatía. La adecuación a la verdad arquetípica sería la clave de la cualidad comunicativa y verdadera de la obra de arte:

El artista, en la medida que penetra en el arquetipo a través de lo externamente real u objetivo, puede ofrecer más sobre la verdad que el escritor de historia, que queda a merced de los acontecimientos externos. Si encuentra el verdadero arquetipo y se atiene a los límites de lo que se transmite, su obra es también en el sentido de la verdad histórica más verdadera (Stein, 2014, s/p).

Lo realmente interesante es que Stein no adscribe la realidad a lo meramente visible, sino a las esencias. Así, las obras de arte, como representaciones de lo real, se adecúan a las ideas puras “sin que esto dependa de que esta idea corresponda a algo en el mundo “real”, en el mundo de nuestra experiencia natural” (Stein, 2014, s/p). Este presupuesto, posibilitaría la diversificación de caminos entre la verdad histórica y la verdad artística, pues mientras que la verdad histórica debe atenerse al mostrarse de las esencias (Stein pone el ejemplo de Napoleón, la historia debe contar cómo ha sido o qué hizo Napoleón), la verdad artística se adscribe a cómo son las esencias (cómo podría haber sido Napoleón como idea auténtica si hubiera desarrollado todas sus posibilidades esenciales). Así “el distanciamiento del artista respecto de la verdad histórica puede ocurrir alguna vez porque inventa sucesos que nunca tuvieron lugar pero que son posibles y apropiados por esencia, para hacer visible la esencia de Napoleón”⁸⁶ (Stein, 2014, s/p).

Las reflexiones precedentes nos llevarían a elaborar el siguiente proceso en la transmisión del mensaje de las obras de arte:

1. Existencia del mundo espiritual: arquetipos. Existen independientemente de los sujetos, frente a ellos, en ellos y en las cosas como materialización del correlato objetivo del espíritu.
2. El artista empatizaría con un arquetipo o idea pura y concebiría una obra de arte en la que materializaría dicho arquetipo en formas tangibles.
3. La obra de arte sería entonces una materialización del espíritu.
4. Quien se acerca a la obra de arte empatizaría con ella, en la medida en que se transfiere dentro de ella y capta su valor, llegando a comprender los entramados del espíritu en una relación de empatía.

⁸⁶ Esta idea de Stein tiene su origen en “La Poética” de Aristóteles. La última versión que hemos encontrado editada es: García Yebra, V. (ed.) (2018). “La Poética de Aristóteles”. Madrid: Gredos.

La transmisión del mensaje de la obra de arte sería posible precisamente por la existencia de esos arquetipos comunes que existen independientemente de nosotros y que constituyen la estructura personal del individuo, por lo que marcarían un cauce para la transmisión del mensaje real de la obra de arte.

Una vez desgranada la filosofía de Stein, volvamos a lo enunciado en la primera parte de este trabajo de investigación sobre la teoría de la comunicación de las obras de arte identificada en los escritos de Orueta.

El pensamiento de Orueta posee gran afinidad con el de Stein, aunque es bastante improbable que conociera la obra de la filósofa alemana. Lo más probable es que ambos, influidos por el pensamiento e inquietudes de su época, llegaran por diversos caminos a un puerto más o menos común.

Orueta⁸⁷, como apuntamos en la primera parte, también entiende al hombre como una unidad de alma y cuerpo, y es el alma la que el artista vuelca en el arte, al mismo tiempo es el alma volcada en el arte la que perciben quienes se acercan a la obra y empáticamente se comunican con ella.

Orueta también entiende que existe un alma universal, que la mayoría de las veces llama emoción universal o la emoción, que no es mera sensación sino imagen de una idea, expresión de la verdad de la vida, esencia de realidad. Estas ideas que Orueta enuncia estarían en la línea de lo que Stein piensa como el mundo del espíritu, que complementa la estructura del individuo psicofísico, para llegar al concepto de persona.

El pensador español, en su descripción del proceso de producción artística, identifica también los dos pasos descritos por Stein: la comprensión de la idea pura y la clarificación progresiva de la misma en la realización artística.

Aunque Gregorio Fernández es muy artista, y muy buen artista, lo primero que aparece a través de su obra es el hombre de su tiempo: el devoto. Sus esculturas son bellas, producen emociones estéticas, deleitan: pero, más que para eso, parecen hechas para que les rece la gente. (...) Pero este mismo deseo de acusar, y causar una impresión aguda y clara, le hace observar profundamente en el mundo que le rodea hasta llegar a la esencia del tipo o del carácter, y compenetrarse de un modo íntimo con el alma de Castilla, con sus vicios y sus virtudes, y, sobre todo, con la nota primera de su sensibilidad, lo que primero aparece en su religión y en su arte, con el dolor (Orueta, 2013, p. 27).

⁸⁷ Para no repetir la exposición innecesaria de contenidos, remitimos al lector a la primera parte de esta investigación en la que se desarrolla el pensamiento de Ricardo de Orueta, en caso de que alguna cuestión no le quedara clara.

Para Orueta, como para Stein, la labor del artista sería la de la captación de la esencia de la realidad en su verdad y su transmisión a y a través de la obra de arte. Esto sería lo que permitiría la empatía entre artista-obra y obra-espectador, ya que lo que se capta es en palabras de Orueta *el alma, la expresión de vida o la emoción universal*, y en palabras de Stein los “arquetipos”, “valores”, “estructura de sentido”; que pertenecen al mismo tiempo al espíritu frente a nosotros y al espíritu en nosotros⁸⁸.

Esto es lo que lleva a Orueta a hablar de la sinceridad o insinceridad de la obra de arte: la falta de compenetración con la realidad. Lo que podría paragonarse con la verdad artística de Stein: la falta de compenetración con las esencias o arquetipos, le lleva a hablar de obras que manifiestan una idea fallida o que caen en el error.

Por la parte de quien contempla la obra de arte, Orueta enuncia a su manera el proceso de empatía, indicando que hay algo en la obra (los correlatos objetivos del espíritu hechos visibles en la obra de arte de Stein), que se familiariza con nuestro espíritu (la estructura personal o correlatos objetivos del espíritu contenidos en el alma de la persona, de la teoría de Stein) y lo cautiva (es el transferirse dentro de otro o la captación de valor de Stein). Es entonces cuando, para Orueta, la obra origina en nosotros la impresión de que la vivencia de la sociedad que generó la obra de arte nos es comprensible, se nos acerca de manera íntima y clara (aquí tendríamos la comprensión empaticante de los entramados del espíritu que provocaría el fenómeno de la empatía de Stein):

Y todo ello, lo principal y lo accesorio, está lleno de vida y aspira a ser bello, como lo es, en efecto, y nos atrae; se familiariza con nuestro espíritu y lo cautiva; nos causa emociones plácidas haciéndonos vivir aquellos siglos, pero íntimamente, originando en nosotros la ilusión de que aquella sociedad tan lejana se nos acerca y nos cuenta todos sus secretos, hasta los más escondidos, y que lo hace poniendo mucho calor en lo que dice, y dándonos una visión muy clara de todo lo bello y lo noble que hubiera entonces. Es el arte de todos: el que todos pagan y todos sienten (Orueta, 1924, pp. 89-90).

Aunando a Orueta y a Stein, habríamos llegado a la clave central de nuestra investigación: la obra de arte no es un objeto pasivo, tiene un mensaje. Un mensaje que es su ser, un ser que es la materialización de los arquetipos fundamentales o correlatos objetivos del espíritu. Un espíritu que existe independientemente de nosotros, pero que

⁸⁸ No se han encontrado referencias que puedan indicar que Orueta pudiera tener influencias alemanas. Estuvo ligado a la Institución Libre de enseñanza y sería posible dado su contacto con la Oficina Internacionalde Museos de la Sociedad de Naciones.

El caso es que sí emplea un lenguaje que en último término es neoplatónico y que suena a la filosofía alemana al referirse al alma de un pueblo, espíritu, etc. Aunque habría que dilucidar si lo emplea con el mismo sentido que el más común que es el alemán.

existe también en nosotros. Un espíritu del que el artista tiene una visión privilegiada, y una misión: la de captar los arquetipos fundamentales, las ideas, las claves del espíritu y darles materialidad a través de las obras de arte que genera. En la medida en que las obras manifiestan con veracidad estos arquetipos, la estructura personal de quien contemple contemporánea o con posterioridad la obra, captará esos arquetipos como reflejo de los que ella misma posee y empatizará con el mensaje de la obra de arte.

Tanto Stein como Orueta son claros defensores de que, aun cuando no se compartan las creencias de quienes generaron la obra, precisamente por transmitir esta los arquetipos esenciales del espíritu, la comunicación con el arte ha de hacerse desde la verdad religiosa y el respeto. Solo entonces seremos capaces de empatizar con ella:

Y, claro está, ¿cuál ha de ser el sentir primero y el más vigoroso de una sociedad cristiana como ha sido y es la nuestra? La religión. Pues al sentimiento religioso es donde hay que acudir cuando se quiere conocer el origen y las modificaciones que haya podido experimentar en el tiempo cualquier tema plástico, lo mismo que las variantes de expresión y las aportaciones claramente originales con que lo haya podido enriquecer el genio.

(Orueta, 1924, p. 86).

Yo mismo puedo ser increyente y entender, sin embargo, que otro sacrifique por su fe todo lo que posee en bienes terrenos. Veo que él obra así y empatizo una captación de valor, cuyo correlato no me es accesible, como motivo de su obrar, y le adscribo a él un estrato personal que yo mismo no poseo.

(Stein, 2004, p. 133).

La búsqueda de identidad contemporánea en la cultura y el arte, si atendemos a todo lo expuesto de la teoría de la empatía, sería realmente posible, pero para poder hacer esta afirmación, debemos detenernos todavía en la reformulación de la teoría de Dickie, para identificar de manera formal el sistema de comunicación de la obra de arte y comprobar su posibilidad comunicativa.

6. El arte, su mundo y su sistema de comunicación: propuesta de reformulación de la Teoría del Mundo del Arte de Dickie.

Cuando enunciamos la Teoría Institucional del Mundo del Arte de George Dickie, identificamos algunas posibles carencias y necesidades de reformulación.

Una vez que hemos desgranado la situación de la sociedad actual y sus necesidades frente al arte, la posibilidad de clasificación de los entes culturales y de los entes artísticos, de los posibles niveles de lectura del mensaje de la obra de arte en

virtud de sus diversas propiedades, de lo que da de sí la realidad significativa como presencia, presentación y representación, y finalmente de la relación empática en la comunicación del mensaje de las obras de arte en virtud de la teoría de E. Stein sobre la constitución del individuo psicofísico y de las personas espirituales así como la relación de empatía, hemos llegado al punto en que podemos matizar y reformular la teoría de Dickie para adaptarla a la sociedad actual, teniendo como base y sustento todo lo anteriormente enunciado y los presupuestos emanados de nuestras reflexiones.

El contexto en que nos movemos es un mundo cultural, que es correlato hecho realidad del espíritu, es el “Dominio cultural específico históricamente desarrollado” (Dickie, 2005, p. 57): “Todo nuestro “mundo cultural”, todo aquello que ha modelado la “mano del hombre”, todos los objetos de uso, todas las obras de la artesanía, de la técnica, del arte, son correlato hecho realidad del espíritu” (Stein, 2004, p. 110). En él se enmarcarían, dentro de los entes culturales, los entes artísticos. A la pregunta que nos formulábamos al tratar de Dickie sobre si toda cultura tiene arte, ahora podríamos responder según el curso de nuestras reflexiones afirmativamente, pero entendiendo por arte todo producto del hombre que manifiesta los signos identitarios más profundos de cada cultura, entendido dentro del amplio concepto de patrimonio cultural, de ese concepto que hemos venido llamando *Ars*. Como puerta a los arquetipos fundamentales del bien, la verdad y la belleza, el arte se convierte en espacio de reflexión y de comunicación. De su veracidad deriva su potencia comunicativa, que le lleva a ser expresivo históricamente, tendiendo puentes hacia el autoconocimiento, las relaciones entre civilizaciones y la relación entre lo humano y lo divino.

Aun cuando las formas sean diversas y bajo una mirada superficial incomprendibles, aun cuando no exista una palabra para definir el arte, siempre que se cumpliera este enunciado, habría arte en el sentido en que la hemos venido entendiendo. Este arte poseería características artísticas, físicas y técnicas, éticas y morales; tal y como se han enunciado en el presente trabajo. El arte poseería la capacidad de generar una presencia, una presentación y una representación, dado que es la materialidad del correlato objetivo del espíritu. Y este sería el núcleo desde el cual se establecerían las relaciones flexionales con los diversos agentes del mundo del arte.

Así, el artista sería un sujeto que como persona estructurada tal como Stein postula, sería capaz de penetrar en los arquetipos del mundo del espíritu con una visión

privilegiada, y de materializarlos en la obra de arte, haciendo de ella una materialización del espíritu o un correlato objetivo del espíritu materializada. En esta labor, serían comprensibles los presupuestos de Dickie sobre el papel del artista: que tenga experiencia previa de obras de arte, instrucción en las técnicas artísticas y la intención de hacer arte. Reformulando a Dickie y aunándolo con la teoría de Stein, el proceso de generación de la obra artística sería el de la empatía.

Sobre el sujeto que contempla la obra de arte, asumiríamos que también posee la estructura de persona enunciada por Stein. En virtud de esta estructura, la persona que contempla empatizaría con la obra de arte en la medida en que se transfiere dentro de ella, capta su valor, la estructura de sentido, y comprende los entramados del espíritu en una relación de empatía.

Pero sucede que, en la sociedad actual, las obras de arte se encuentran descontextualizadas, y los arquetipos fundamentales que presentan nos resultan de difícil comprensión dada la poca posibilidad que tenemos de establecer relaciones estables con las obras. Por estos motivos, se hace necesaria la labor de los presentadores o intérpretes. Ni Stein ni Orueta contemplan esta figura, aunque ambos presuponen que no se adquiere la cultura ni la capacidad de comprensión por ciencia infusa. La misión del intérprete es la más delicada. Debe establecer una triple relación de empatía: con la visión del artista del arquetipo esencial que se transmite, con la visión realmente transmitida en la obra de arte, con su estructura personal y con la del espectador. Para que la relación empática final espectador-materialidad artística del correlato objetivo del espíritu, sea limpia se requiere de la condición que tanto Orueta como Stein tenían: la de admitir el mensaje de las obras de arte tal y como es, aun cuando no compartamos ciertas visiones o maneras de vida.

Respecto del cuarto elemento que establecía Dickie, el de las reglas, no podemos hacer un paralelismo exacto. No obstante se tomará la estructura general del Mundo del Arte que postula este filósofo, pues es realmente interesante cómo en el caso del Museo Nacional de Escultura, es la institución la que determina qué se considera arte y cómo hay que contemplarlo dada la diversidad de lecturas que hace sobre las piezas que expone. Sin embargo, en el discurso original del MNE los presupuestos eran otros, los de Ricardo de Orueta, visión que estamos relacionando con la filosofía de Stein dado que nos proporciona una lectura más rica.

Estas reglas que Dickie apuntaba, salvando las distancias, podríamos equipararlas con la corriente de conciencia o la legalidad del espíritu de Stein. Una estructura que no es modificable. Serían equiparables también con los límites de esa verdad de la vida que las obras deberían transmitir según Orueta. Las reglas, por tanto, estarían enunciadas en el respeto por los entramados de sentido, la estructura de valores, la verdad de los arquetipos esenciales. Siendo el arte el producto humano que transmite los signos identitarios más profundos del hombre, la regla fundamental sería el respeto de la estructura humana, de la dignidad humana.

De la calidad y respeto del proceso de empatía entre los diversos elementos con los arquetipos esenciales, dependerá la potencia comunicativa del mensaje de las obras de arte.

7. Sobre el particular estatuto del arte religioso católico.

Una vez desgranado y reformulado el sistema del Mundo del Arte en sus diversos agentes, debemos detenernos en una característica de las obras de arte objeto de nuestro estudio: el hecho de haber sido generadas dentro de un contexto religioso y como imágenes artísticas dedicadas al culto o a la devoción religiosa dentro de la práctica cristiana católica.

Cuando hablamos del ser de la institución museística, aludimos en los últimos apartados de ese capítulo a la aceptación a nivel internacional del hecho de que el patrimonio de interés religioso posee unas características peculiares que lo singularizan del resto de objetos integrantes del patrimonio cultural. Diversas actuaciones del ICOFOM, el ICCROM, el ICOMOS y la UNESCO⁸⁹ justifican la inclusión de este estudio en la presente investigación.

⁸⁹ Se indican por orden cronológico los eventos reseñables al respecto (se citan en dicho orden y no como normativas con el fin de resaltar su carácter cercano y continuo en el tiempo):

- 2003 Foro del ICCROM, *Living Religious Heritage: conserving sacred*.
- 2004 28ª Sesión del Comité Mundial de Patrimonio.
- 2005 15ª Asamblea General del ICOMOS: *Monuments and sites in their setting-conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes*.
- 2008 16ª Asamblea General del ICOMOS.
- 2010 La ONU convoca un Seminario internacional sobre el papel de las comunidades religiosas en la gestión del patrimonio mundial.
- 2011 Carta Circular de la UNESCO.
- 2011 Resolución de la Asamblea General de la ONU: *protección y mejora de los sitios culturales sagrados, edificios y paisajes*.

Así, mientras que el Código de Deontología del ICOM (2017) propone una práctica museal basada en la primacía del ser original y el respeto identitario de las piezas, la dignidad humana como fundamento de la praxis expositiva y derivado de ello la función educativa y social de los museos, el ICCROM (2003) reconoce el valor del significado intangible de los objetos religiosos tangibles para comprender su significado; y el informe de la UNESCO de su seminario en Kiev (2011), “reconoce el papel de las comunidades religiosas en la creación, mantenimiento y la formación continua de los lugares sagrados (n.4), su papel vital en la expresión de la identidad espiritual (n.5), llama al diálogo entre las partes implicadas para preservar el significado del patrimonio cultural asociado a lugares sagrados, reconoció la necesidad de concienciar a todos los interesados sobre la importancia de la gestión de los lugares religiosos a fin de permitir el entendimiento mutuo y la aceptación de la importancia y especificidad del patrimonio mundial de cada lugar patrimonial, y sus valores espirituales y religiosos asociados (n,10)”.

Dado que la comunidad religiosa de origen de las piezas en estudio es una comunidad viva con una continuidad cultural histórica, cumpliendo con este corpus normativo, se tratará de esclarecer, a continuación, qué concepto tiene la Iglesia Católica actualmente sobre el arte, el artista, el museo y la interpretación del mensaje de la obra de arte. Una vez esclarecida la base, trataremos de delimitar las posibles particularidades del arte religioso, sacro o cultural respecto de la colección en estudio; y los matices de sus cualidades como obras de arte.

Una vez realizado este estudio, trataremos de relacionar la visión de la Iglesia Católica con el panorama internacional.

7.1 Delimitación conceptual: arte, artista y museos en la visión de la Iglesia Católica.

Para poder esclarecer estos conceptos de manera completa, se debería recurrir al magisterio de la Iglesia a lo largo del tiempo; sin embargo, por no ser el tema de la

-
- 2015 El ICCROM emite el documento: *People centred approaches to the conservation of cultural heritage: living heritage*.
 - 2017 El ICOM actualiza el *Código de Deontología para los museos*.

presente investigación, nos referiremos a los principales documentos de los últimos 50 años aproximadamente⁹⁰.

Respecto del concepto de arte, éste se refiere a una realidad material que presenta y representa la realidad de un mundo espiritual que trasciende al hombre:

(El arte) Debe hacer perceptible, más aún, fascinante en lo posible, el mundo del espíritu, de lo invisible, de Dios. Debe por tanto acuñar en fórmulas significativas lo que en sí mismo es inefable. Ahora bien, el arte posee esa capacidad peculiar de reflejar uno u otro aspecto del mensaje, traduciéndolo en colores, formas o sonidos que ayudan a la intuición de quien contempla o escucha. Todo esto, sin privar al mensaje mismo de su valor trascendente y de su halo de misterio (Juan Pablo II, 1999, 12).

“hacer accesible y comprensible, más aún, emotivo, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. (...) vuestro arte consiste precisamente en recoger del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabras, de colores, de formas, de accesibilidad” (Pablo VI, 1964)

Una realidad que, además de trascender y existir independiente del hombre, existe dentro del hombre y del mundo. Una realidad de la cual el arte ofrecería una vía de acceso hacia la comprensión de la realidad profunda del mundo y del autoconocimiento:

Toda forma auténtica de arte es, a su modo, una vía de acceso a la realidad más profunda del hombre y del mundo. Por ello, constituye un acercamiento muy válido al horizonte de la fe, donde la vicisitud humana encuentra su interpretación completa (Juan Pablo II, 1999, 6).

El artista busca siempre el sentido recóndito de las cosas y su ansia es conseguir expresar el mundo de lo inefable (Juan Pablo II, 1999, 13).

El artista se convertiría, por ello, en el intérprete de la realidad trascendente ante los hombres: “Vosotros habéis ayudado a traducir su divino mensaje en la lengua de las formas y las figuras, convirtiendo en visible el mundo invisible” (Pablo VI, 1965).
Recibiendo una especie de vocación divina a imagen del Dios Creador:

⁹⁰ Para tener una visión global del tema, el autor de referencia es Juan Plazaola Artola. Se citan las obras relevantes del autor como bibliografía complementaria pero no empleada en su totalidad para la tesis, por ello se colocan de manera cronológica:

- (1965). *El arte sacro actual: estudio, panorama, documentos*. Madrid: BAC.
- (1973). *Futuro del arte sacro*. Bilbao: Mensajero Bilbao.
- (1973). *Introducción a la Estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- (1998). *Razón y sentido del arte cristiano*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- (1999). *Estética y vida cristiana*. Mexico: Universidad Iberoamericana.
- (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: BAC.
- (2001). *La Iglesia y el arte*. Madrid: BAC.
- (2001). *Arte e iglesia: veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Hondarribia: Nerea.
- (2003). *Modelos y teorías de la historia del arte*. Madrid: Universidad de Deusto.
- (2006). *Arte sacro actual*. Madrid: BAC.
- (2007). *Introducción a la Estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.

El que crea da el ser mismo, saca alguna cosa de la nada (...) El artífice, por el contrario, utiliza algo ya existente, dándole forma y significado. Este modo de actuar es propio del hombre en cuanto imagen de Dios. (...)

En la “creación artística” el hombre se revela más que nunca “imagen de Dios”. (...) El Artista divino, con admirable condescendencia, transmite al artista humano un destello de su sabiduría trascendente, llamándolo a compartir su potencia creadora (Juan Pablo II, 1999, 1).

Y precisamente por esa analogía con el Dios Creador, y por esa capacidad del arte de revelar las profundidades del mundo, de uno mismo y de lo trascendente, la Iglesia ve, en el arte, una vocación al servicio de la humanidad, con el fin de aportarle un referente sólido que le devuelva la esperanza:

Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. (...) Recordad que sois los guardianes de la belleza del mundo, que esto baste para libertaros de placeres efímeros y sin verdadero valor (Pablo VI, 1965)

Vosotros sois los guardianes de la belleza; gracias a vuestro talento, tenéis la posibilidad de hablar al corazón de la humanidad, de tocar la sensibilidad individual y colectiva, de suscitar sueños y esperanzas, de ensanchar los horizontes del conocimiento y del compromiso humano (Benedicto XVI, 2009).

Quien percibe en sí mismo esta especie de destello divino que es la vocación artística —de poeta, escritor, pintor, escultor, arquitecto, músico, actor, etc.— advierte al mismo tiempo la obligación de no malgastar ese talento, sino de desarrollarlo para ponerlo al servicio del prójimo y de toda la humanidad (Juan Pablo II, 1999, p. 3).

En el arte encuentra una dimensión nueva y un canal extraordinario de expresión para su crecimiento espiritual. Por medio de las obras realizadas, el artista habla y se comunica con los otros. Las obras de arte hablan de sus autores, introducen en el conocimiento de su intimidad y revelan la original contribución que ofrecen a la historia de la cultura (Juan Pablo II, 1999, 2).

Pero, para que el arte cumpla su misión, el magisterio eclesial reconoce una serie de requisitos que hacen del arte mensajero de esas realidades profundas. Pablo VI reconoce tres en lo que se refiere al arte sacro: seguir unas pautas catequéticas, la técnica y la sinceridad.

El momento artístico (...) necesita dos cosas: una catequesis y un laboratorio. (...) una catequesis (...) acompañada de la instrucción religiosa. (...) Y luego se requiere el laboratorio, es decir, la técnica para hacer bien las cosas. (...) Es precisa la indispensable característica del momento religioso, es decir, la sinceridad. No se trata solo de arte, sino de espiritualidad (Pablo VI, 1964)

Lo realmente interesante, es que —aunque evidentemente hay que distinguir entre arte religioso y profano, y dentro del religioso, el arte sacro y el cultural- en el magisterio papal, cuando se habla de arte, y de su misión respecto de la humanidad, se refiere al arte universal y sin distinciones, como obras capaces de devolver a la humanidad la esperanza:

El arte, incluso más allá de sus expresiones más típicamente religiosas, cuando es auténtico, tiene una íntima afinidad con el mundo de la fe, de modo que, hasta en las condiciones de mayor desapego de la cultura respecto a la Iglesia, precisamente el arte continúa siendo una especie de

puente tendido hacia la experiencia religiosa (...) Incluso cuando escudriña las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más desconcertantes del mal, el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención (Juan Pablo II, 1999, pág. 10).

Es interesante constatar que la visión de la Iglesia parece acercarse a la que propone la UNESCO del arte como promotor de valores universales capaces de construir una sociedad mejor, pero esta visión va un paso adelante estableciendo como base un principio que aparentemente parece haberse perdido en la práctica artística: la belleza.

Precisamente porque obedecen a su inspiración en la realización de obras verdaderamente válidas y bellas, no sólo enriquecen el patrimonio cultural de cada nación y de toda la humanidad, sino que prestan un servicio social cualificado en beneficio del bien común (Juan Pablo II, 1999, 4).

Los hombres de hoy y de mañana tienen necesidad de este entusiasmo para afrontar y superar los desafíos cruciales que se avistan en el horizonte. Gracias a él la humanidad, después de cada momento de extravío, podrá ponerse en pie y reanudar su camino. Precisamente en este sentido se ha dicho, con profunda intuición, que «la belleza salvará al mundo». (Juan Pablo II, 1999, p. 16).

No debemos, sin embargo, confundir el concepto de belleza que emplean estos textos con el que ha perdido su fuerza en el arte desde la Ilustración. La belleza de que se habla “no consiste en una fuga hacia lo irracional o en el mero estetismo” (Benedicto XVI, 2009). Esta aclaración cobra mayor importancia precisamente en un mundo saturado de estética tal y como hemos visto con anterioridad, un mundo en el cual la belleza artística, por caer en el mero estetismo, ha quedado olvidada y denostada, un mundo en el cual, sin embargo, una redefinición de lo que se entiende por belleza artística y misión del arte, quizás se podría encontrar una vía de justificación a la demanda actual del arte como promotor de valores universales.

Así pues, el Papa Benedicto XVI, a la vez que denuncia los peligros de una belleza reducida al mero estetismo, enuncia los principios de la belleza auténtica: aquella que, más allá del placer estético, provoque deseos de amar, conocer, elevar la mirada hacia lo trascendente; es aquella, en resumen, que le muestra las profundidades del mundo, del ser humano y de lo trascendente:

Con demasiada frecuencia, sin embargo, la belleza que se promociona es ilusoria y falaz, superficial y deslumbrante hasta el aturdimiento y, en lugar de hacer que los hombres salgan de sí mismos y se abran a horizontes de verdadera libertad atrayéndolos hacia lo alto, los encierra en sí mismos y los hace todavía más esclavos, privados de esperanza y de alegría. Se trata de una belleza seductora pero hipócrita, que vuelve a despertar el afán, la voluntad de poder, de poseer, de dominar al otro, y que se transforma, muy pronto, en lo contrario, asumiendo los rostros de la obscenidad, de la trasgresión o de la provocación fin en sí misma. La belleza auténtica, en cambio, abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de ir hacia el Otro, hacia el más allá. Si aceptamos que la belleza nos toque íntimamente, nos hiera,

nos abra los ojos, redescubrimos la alegría de la visión, de la capacidad de captar el sentido profundo de nuestra existencia, el Misterio del que formamos parte y que nos puede dar la plenitud, la felicidad, la pasión del compromiso diario (Benedicto XVI, 2009).

En una sociedad en que se promueven las relaciones *cool and flow*, en que el arte se consume a gran velocidad, el Papa Francisco hace un llamamiento a la vuelta hacia este concepto de belleza:

En la *Encíclica Laudato sii*, he subrayado justamente la relación que hay entre una adecuada educación estética y el mantenimiento de un ambiente sano, afirmando que prestar atención a la belleza y amarla nos ayuda a salir del pragmatismo utilitario. Cuando no se aprende a pararse a admirar y apreciar lo bello, no es extraño que cualquier cosa se transforme en objeto de uso y abuso sin escrúpulos. (Papa Francisco, 2016, n. 215).

En este contexto, los museos asumen, desde la visión de la Iglesia, la misión práctica de custodiar los bienes culturales que ya no están en uso (Carta Circular sobre la función pastoral de los Museos Eclesiásticos, 2001, 1.2.), teniendo presente que “no ha sido constituido en función de los museos, sino para expresar el culto, la catequesis, la cultura, la caridad” (Carta pastoral... Museos Eclesiásticos, 2001, 2.1.1.). Por ello, los museos eclesiológicos, en este documento, se conciben como lugares de salvaguarda de la memoria y de pastoral a través de la memoria (Carta pastoral... Museos Eclesiásticos, 2001, 2.2.). Se aúnan por tanto las funciones de conservación y difusión y didáctica, teniendo presente que la belleza estética no es lo fundamental para apreciar este tipo de piezas culturales, sino que su valía radica en ser expresión de comunidades precedentes que han generado todo un tejido histórico, cultural, social y religioso, que nos han legado en los objetos en este caso musealizados (Carta pastoral... Museos Eclesiásticos, 2001, 2.1.). Evidentemente, el interés pastoral se enfoca hacia la religiosidad contextual en que los objetos fueron generados; no obstante, la idea de considerar el museo como lugar de memoria y como lugar en que aprender y encontrar nuestras raíces es precisamente la que promueve la UNESCO y sus organismos asociados, como hemos visto con anterioridad.

7.2. El particular estatuto del “arte religioso” y la comunicación de su mensaje.

La auténtica intuición artística va más allá de lo que perciben los sentidos y, penetrando la realidad, intenta interpretar su misterio escondido. Dicha intuición brota de lo más íntimo del alma humana, allí donde la aspiración a dar sentido a la propia vida se ve acompañada por la percepción fugaz de la belleza y de la unidad misteriosa de las cosas (Juan Pablo II, 1999, p. 6).

En las reflexiones precedentes se observa que el arte en general, desde la comunidad de la Iglesia católica, se considera como un puente entre la realidad tangible

y la realidad profunda, tanto del mundo, como del hombre, como de lo trascendente. Y que precisamente por su relación con la belleza entendida como la muestra de la realidad esencial o espiritual, es capaz de transmitir esos valores universales que reclama la comunidad internacional y da sentido a la existencia humana.

Sin embargo, esto se refiere al arte en general, y los organismos internacionales, como hemos apuntado al inicio de este apartado, han puesto un particular énfasis en la peculiaridad del patrimonio cultural de interés religioso. ¿Qué es lo que singulariza este tipo de piezas?

Para abordar el tema y poderlo aplicar a las piezas del museo en estudio, lo primero que debemos hacer es delimitar el ámbito conceptual de lo que se entiende por arte religioso, arte sagrado y arte cultural. Según Jean Hani (2008), por arte religioso, entendemos toda obra artística que manifiesta el sentimiento religioso del hombre, su espiritualidad. En este tipo de arte entran todas las piezas diseñadas desde y para la oración a través de la iconografía e iconología religiosas. Su función es la de la devoción, la oración, la enseñanza. El arte religioso es más libre; es de naturaleza sentimental o psicológica, a veces dominado por una concepción individualista y literaria (Hani, 2008, pp. 11-14).

El arte sacro sería aquél que va un paso más allá, porque nos introduce en el ámbito de lo sagrado, está destinado directa o indirectamente al culto de la divinidad, y estaría llamado a establecer un puente entre el hombre y Dios. A diferencia del arte meramente religioso, su naturaleza es ontológica y cosmológica, no estaría limitado a la expresión de los sentimientos personales de un artista o época, sino que es la traducción de una realidad que trasciende y rebasa los límites de lo humano (Hani, 2008, pp. 11-14).

Juan Plazaola (2001) advierte sin embargo, la ambigüedad del término “arte sacro”, que en la actualidad parece emplearse para todo tipo de arte religioso. Así, mientras que en otras religiones lo sacro significa “separación” y “tabú”, reserva al culto divino, lo que denomina “sacro entitativo (por participación de la santidad divina, en el cristianismo se habla de lo sagrado en un sentido relacional, por su relación con su origen divino” (Plazaola, 2001, p. 21). En el cristianismo debería distinguirse entonces entre arte religioso (referido a la temática y a la devoción), arte sacro o consagrado por pertenecer a un ámbito sacro y arte cultural o dedicado al culto.

Éste último, sería el más delicado, ya que “su verdad ontológica está en el valor de auténtica belleza que hace resplandecer sacramentalmente la *res* del culto. Como parte integrante de la liturgia tiene una dimensión espiritual esencial que se convierte en evocación, invocación y revelación” (Chenis, 1999-2000, p. 122).

Por lo que respecta a las piezas en estudio, está claro que por temática pertenecen al ámbito del arte religioso. Unas pertenecieron al ámbito de lo sagrado y por tanto sería arte sacro (imágenes de Iglesias, retablos, etc.) y otras pertenecían directamente al ámbito cultural (retablos de altar, relicarios, etc.), otras simplemente fueron arte devocional como los pasos procesionales.

¿Qué sucede cuando estas piezas entran en el museo según la Iglesia? La Iglesia contempla la posibilidad de conservar las obras que no están destinadas al uso en los museos. No obstante apunta que, “a pesar de que numerosas piezas hayan perdido su específica función eclesial, continúan, no obstante, transmitiendo un mensaje que las comunidades cristianas de épocas pretéritas han querido entregar a las generaciones sucesivas” (Carta Pastoral... Museos Eclesiásticos, 2001, 1.2.). Un mensaje que es memoria cultural, y que, si atendemos al Código de Deontología del ICOM y las últimas líneas de actuación de la UNESCO, deberíamos explorar, comprender y conservar, atendiendo a lo que dice la comunidad viva heredera de esta religiosidad.

La Iglesia apunta además la solución al peligro de la resignificación de estas piezas:

Por ello, es oportuno que las Iglesias confirmen, por medio de convenientes estrategias, la importancia contextual de los bienes histórico-artísticos, de modo que la pieza considerada desde su valor estético no sea totalmente separada de su función pastoral, así como del contexto histórico, social, ambiental y devocional, de los que constituye una peculiar expresión y un testimonio (Carta Pastoral... Museos Eclesiásticos, 2001, 1.2.).

Las razones sobre la valía cultural de la conservación del mensaje íntegro de estas piezas hay que buscarlas en otro documento de la Iglesia que reflexiona sobre la cultura, en el que se alude a su relevancia como fundamento del sentido de la vida del hombre y el peligro de la pérdida de memoria cultural que lleva al desarraigo de una referencia sólida que le permita desarrollarse humanamente:

La cultura es un esfuerzo de reflexión sobre el misterio del mundo y en particular del hombre: es un modo de expresar la dimensión trascendente de la vida humana (...) El desarraigo cultural, cuyas causas son múltiples, hace aparecer por contraste el papel fundamental de las raíces culturales. El hombre desestructurado por la herida o la pérdida de su identidad cultural se

convierte en terreno privilegiado para prácticas deshumanizadoras (Pontificio Consejo de la Cultura, 1999).

En el caso del arte cultural, Carlo Chenis subraya el peligro de la “inadecuación a la comprensión del arte cultural” como un muro para la correcta transmisión del mensaje de estas obras de arte:

Condición previa para ser sujetos capaces de conformarse al *habitat* del culto es la de superar la ignorancia. Por ignorancia se entiende el estado de la mente en el cual el individuo es incapaz de adecuarse al objeto que presencializa (...) en el contexto eminentemente religioso la ignorancia estética no impide el culto, mientras que en el contexto estético la ignorancia religiosa podría anular el fruto de la adecuación del objeto en la medida en que hay menos evidencia del contenido que ha asumido en formas espléndidas la sustancia religiosa (Chenis, 1998, p. 48).

Emerge, por tanto, la necesidad de considerar la obra en su contexto religioso, precisamente tal y como apuntaba Orueta al referir que debíamos acudir a la religión para estudiar estas piezas. Una “necesidad”, que queda justificada por el llamamiento internacional a respetar en el patrimonio cultural de interés religioso, el ideario de las comunidades vivas, un ideario que hemos explorado al menos de manera global y que apunta unas claves que parecen estar en consonancia con la teoría artística desarrollada.

Según lo que se ha apuntado en este apartado, dado que las obras de arte contienen en sí entramados de sentido, estructura de valores y la verdad de los arquetipos esenciales, la labor de la institución museística como contenedor del pasado y difusor del legado cultural al presente, se debería orientar al descubrimiento y comprensión empática de los mismos, aun cuando procedan de una cultura o una realidad que les sea ajena.

Lo que cabe ahora es concluir nuestro trabajo aplicando dicha teoría artística a las obras de la colección en estudio para después poder presentar a la consideración en qué manera la museografía didáctica las permite “ser”.

CONCLUSIONES

Es momento de recapitular todo lo estudiado hasta el momento. Dada la complejidad del tema, dividiremos en varias partes las conclusiones. En primer lugar abordaremos una serie de aspectos teóricos derivados de la metodología y ritmos seguidos para la reflexión a lo largo del trabajo. En segundo lugar concretaremos una serie de conclusiones específicas de la cuestión central de nuestro trabajo: el mensaje de las obras de arte en los museos. En tercer lugar efectuaremos una reflexión general sobre el tema y conclusiones obtenidas.

Como colofón a la fase conclusiva daremos espacio a los posibles temas no resueltos en nuestra investigación así como la visión de futuro sobre el tema tratado.

1. Conclusiones teórico-metodológicas.

Reflexionar sobre el análisis de la práctica museal desde la perspectiva de la investigación teórica del presente trabajo de investigación nos lleva, en primer lugar, a identificar las particularidades de las obras de arte, para pasar posteriormente a la identificación de la manera en que la transmisión del mensaje de la obra de arte se potencia o se oculta en la institución seleccionada⁹¹. Así pues, comenzaremos con las relaciones entre la obra en sí, la institución del museo o el presentador dentro del Mundo del Arte.

1.1. Cuestiones en torno a la obra en sí: cualidades y propiedades de la Colección en estudio.

En nuestro trabajo, hemos identificado tres tipos de propiedades de las obras de arte: propiedades artísticas, físicas y técnicas, éticas y morales.

Como obras artísticas, las piezas pertenecientes a la Colección principal del Colegio de San Gregorio se diferencian de los objetos naturales por su artificialidad.

⁹¹ Aunque en algunos apartados sí se ha tratado de estudiar paralelamente la colección central del Colegio de San Gregorio y la de la Casa del Sol, se ha apuntado que esto se efectuaba únicamente como comparativa con la colección central, por tanto, dejando de lado el estatuto artístico de la colección de reproducciones artísticas y las cuestiones derivadas del mismo, nos centraremos en la colección de escultura y pintura religiosa de la colección central del Colegio de San Gregorio.

Poseen además la intención de comunicar un mensaje visualmente y de ser su vehículo o signo, y todo el conjunto está constituido por obras auténticas.

La artísticidad de estas piezas, no obstante, es más compleja. Cualidades formales, emocionales, de comportamiento, de gusto, representacionales, etc., precisan de un conocimiento previo de ciertos contenidos o bien de una mediación que nos introduzca en el mensaje original de la obra. Reconocer las formas, aprender a comportarse ante las piezas o a descifrar comportamientos ocultos de la misma obra, evocación de recuerdos, reconocimiento de los símbolos que representan o la referencia al carácter histórico de la obra; todas estas propiedades implican una lectura más profunda y una mayor penetración en el ser del arte.

Poseen además propiedades físicas y técnicas. Concebidas para un espacio y tiempo concretos, su perdurabilidad y la fortuna de ser conservadas por su valía a lo largo de la historia, ha provocado que las propiedades físicas deban relacionarse con contextos espacio- temporales diversos, sea por el paso del tiempo, sea por el cambio de lugar para su conservación. La forma en que la obra se relaciona físicamente con el entorno ha variado, lo cual podría generar un primer obstáculo en la comunicación de su mensaje. Las propiedades físicas y técnicas varían de unas piezas a otras, pues provienen de contextos y hechura diversa. Es indispensable para entrar en relación con la obra de arte introducirse o al menos conocer las claves epocales de lectura. Interpretar o juzgar la pieza desde una visión actual podría no establecer una comunicación real.

El hecho de que la cultura contemporánea requiera al arte su potencial generador de valores éticos resalta precisamente las últimas propiedades de las piezas: las morales y éticas. El arte, como producto del hombre en el cual refleja y busca sus señas de identidad. Esta idea, en consonancia con la teoría hegeliana en que el espíritu se da a conocer a través del arte, la religión y la filosofía, establece una puerta a los arquetipos fundamentales de los cuales en la línea platónica, el del bien, la verdad y la belleza, serían interesantes. Justamente este acceso que proporciona el arte hacia estos arquetipos fundamentales lo convierte en espacio de reflexión y comunicación de dichos arquetipos. Del respeto de la manera concreta en que el arte manifiesta estas realidades espirituales en su estadio originario (en el sentido de Stein), dependería la potencia comunicativa de los mismos. Por ello, hasta donde hemos podido llegar con nuestra investigación, la comprensión completa de la realidad espiritual de la época en que la

obra nace y el respeto de los correlatos objetivos del espíritu que muestra, aun cuando no compartamos parte de su expresión, sería fundamental para que la obra de arte cumpliera la misión que se le pide desde la sociedad estética, para que pueda ser lo que es.

Sin embargo, este tipo de propiedades no parece que se muestren claramente en el Museo Nacional de Escultura. Aquí podríamos encontrar el primer gran obstáculo de lectura: precisamente las propiedades morales y éticas de las obras de arte de la colección central del Colegio de San Gregorio no se transmiten claramente dado que las obras poseen un particular estatuto religioso, con todas las connotaciones que a lo largo de nuestra reflexión hemos observado que estas piezas tienen; y sin embargo se manifiesta una visión negativa del hecho religioso y por la sugerencia, en ocasiones, de una visión diferente a la de la época de origen.

1.2. Cuestiones en torno a la relación que parte de la obra: las particularidades de la presencia, presentación y representación.

Lo más delicado de las obras de arte en estudio es precisamente, que son piezas de arte religioso que en su día tuvieron un carácter sacro dentro del culto católico. Estas piezas, desacralizadas del culto antiguo, han adquirido en el museo una nueva especie de sacralidad dado el paralelismo que se ha apuntado con anterioridad entre la iglesia y el museo, y la paulatina transformación de los museos en los nuevos templos de la nueva religión del arte.

En virtud de las reflexiones precedentes, podríamos apuntar que las obras de arte del Museo, aun cuando hubieran perdido su sacralidad antigua al entrar en el museo, no por ello pierden su sacralidad comunicativa. Las obras de arte de la colección en estudio son presencia artística, presentación visual de sí y representación de una realidad que atiende a la naturaleza religiosa. Las tres dimensiones han de darse cuando tratamos con una obra de arte, más todavía cuando el mensaje que ésta tiene que decirnos posee una dimensión representacional importante como es nuestro caso.

Aquí encontramos la segunda dificultad en la transmisión del mensaje de las obras de arte: el hecho de que se oculte o se reinterprete en cierta manera su identidad religiosa.

Por contraste nos encontramos con que las posibilidades de lectura de las obras de arte de San Gregorio son aprovechadas en su totalidad. Así, se prima la lectura del arte como tarjeta de presentación del artista en aquellas figuras especialmente relevantes como Pedro de Mena, Berruguete o Gregorio Fernández. La obra se emplea como documento histórico para ejemplificar los cambios de mentalidad en la época de la Reforma católica o en el paso al clasicismo. En estos casos, se convierte en ocasiones en imagen del medio en el que surge, mostrando lo propio del contexto español. La obra se trata además como forma del espíritu humano que manifiesta con el estilo la ideología de un grupo de personas (véase por ejemplo, la interpretación barroca).

Otras lecturas son las que la emplean como espejo de la cultura en sus tres niveles: preiconográfico, iconográfico e iconológico. En este tipo de interpretación surgen en ocasiones los problemas derivados de la falta de comprensión de la mentalidad cultural de la época de nacimiento de la obra o de los temas mismos representados. Las relaciones temáticas forzosas mostrarían una visión de la obra como forma del espíritu humano distorsionada.

Por último, la visión sociológica de las piezas se observa sobre todo en las contenidas en la sala XII, explicadas por la temática “Figuras de la exclusión”, o en el taller dedicado a los Derechos Humanos. La cuestión problemática no está en la forma de lectura, sino en que las piezas, realmente, no transmiten ese mensaje concreto que se les quiere aplicar.

No obstante, la lectura del arte como lenguaje simbólico, que es quizás la más relevante en este tipo de piezas religiosas si queremos profundizar en lo que tienen que decirnos, no parece estar bien abordada. Este aspecto adquiere particular relevancia si atendemos a los textos que hemos analizado sobre el patrimonio cultural de interés religioso. La cuestión que se plantea en el caso de estudio es si esas obras de arte pueden soportar la variedad de simbolismos y significados que se les aplica con la museografía didáctica en la actualidad.

1.3. Cuestiones en torno a la relación que recibimos de la obra: la particularidad del patrimonio cultural de interés religioso perteneciente a una comunidad viva.

Las investigaciones efectuadas sobre el patrimonio cultural nos llevaban a advertir el peligro que entraña que la obra de arte se convierta en mero objeto cultural sujeto a las leyes de la rentabilidad y el marketing.

La obra de arte, como obra humana que materializa los correlatos objetivos del espíritu posee cierta estructura sujeta a las leyes que configuran el mundo de valores, las estructuras categoriales y el entramado de sentido; lo que provoca que la labor de resemantización del museo no signifique la pérdida de su ser.

Precisamente esto, es lo que lleva al ICOM a afirmar que el patrimonio cultural “no es un mero recuerdo del pasado, sino un instrumento esencial para entender el presente y planificar el futuro” (ICOM, 2013, p. 1).

Parece por tanto, que para que cumpla su misión de generador de valores sociales, la práctica museal debería basarse en los tres puntos identificados con anterioridad en este trabajo: la primacía del ser y el respeto identitario, respeto de la dignidad humana como fundamento de la práctica museal y su función interpretativa, y respeto del estatuto de lo sagrado.

Cabe preguntarse por qué si el ICOM, organismo al que se adscribe el MNE, advierte que para exponer el patrimonio de interés religioso hay que tener en cuenta los criterios y presupuestos intangibles de la comunidad viva que los ha generado, es precisamente el sustrato religioso lo que más parece descuidar la museografía y la didáctica del Museo Nacional de Escultura.

Lo que este peligro entraña lo supieron ver Stein y Orueta, al afirmar la importancia de la lectura religiosa de la pieza aun cuando ésta no se comparta por quien la contempla o interpreta.

1.4. La institución del museo: mensaje original versus mensaje propuesto por la museografía.

La aprehensión del mensaje de la obra de arte en el proceso de empatía pasa por la aprehensión de una vivencia ajena que es manifestación de una corriente de conciencia que es correlato del mundo del espíritu. Esta aprehensión es posible dada la existencia de leyes racionales generales que regulan los actos espirituales y que encauzan la verdadera comunicación empática.

Sin embargo, ya hablamos de que la misma Stein identificaba la existencia de patologías en la vida anímica de los individuos psicofísicos y personas espirituales que posibilitan la existencia de contradicciones de las leyes racionales.

En el caso de la patología psíquica en que las leyes racionales del espíritu permanecen en vigor, nos encontramos con una disminución o trastorno en la captación o comunicación empática, pero no se perturba del todo la comprensión de la vida anímica ajena. Tal es el caso de la anestesia, y en este sentido empleábamos dicho término al hablar del hedonismo como anestesia de la búsqueda de belleza, del turismo como anestesia de la necesidad volitiva de encuentro y del bien del otro, y del darwinismo como anestesia de la inteligencia en la búsqueda de la verdad. Hedonismo, turismo y darwinismo no dañan del todo la comprensión de la vida anímica ajena comprendida en las obras de arte, sino que abocan a una relación superficial que no colma la necesidad empática de captación de los entramados del espíritu que se encuentran a un nivel más profundo. Queda por tanto disminuida la capacidad causal psicofísica del individuo, pero quedaría intacta la legalidad del entramado de sentido de sus vivencias. Hasta aquí, podríamos incluir los peligros de las relaciones *cool and flow* que promueve la sociedad estética.

Sin embargo, en el otro caso que Stein identifica, los males del espíritu, la comprensión de los entramados de sentido quedaría suprimida al verse afectada por la supresión, manipulación, etc. La comprensión, por tanto, no se efectuaría. “Solo puede empatizarse todavía una sucesión causal, no el provenir pleno de sentido de unas vivencias desde otras” (Stein, 2004, p. 115).

El hecho de que el mensaje originario de la obra de arte no concuerde con el que el intermediario muestra al receptor provoca un mal espiritual que afecta al ser de la obra de arte y rompe completamente el proceso de comunicación empático-identitario de la estructura de valores, del entramado de sentido y las categorías esenciales.

Cuando esto sucede, la obra de arte, sigue siendo lo que es en presencia, pero se corta completamente su capacidad presentacional y mucho más la representacional. El reduccionismo de la persona a lo psicofísico y de la obra de arte a lecturas secundarias provoca un “no ser” de la pieza que le impide llegar a ser en plenitud como presentación y representación ante el público. Esta ruptura la coloca entre el ser y el no ser.

2. Conclusiones específicas del tema: el mensaje de la obra de arte en los museos.

La cuestión de la interpretación de la obra de arte es compleja porque en ella entran en juego sujetos individuales y sociales que poseen una libertad volitiva, racionalidad y afectividad propias, distintamente desarrolladas en unos y otros, por lo que la aceptación del otro o lo otro será diversa. Sí podemos, sin embargo, extraer una serie de conclusiones de las reflexiones precedentes de esta investigación.

2.1. Sobre el ser de la obra de arte y su estancia en el museo. La clave de la empatía identitaria.

El primer capítulo de la segunda parte da buena cuenta de la fundamentación del nacimiento de los museos como contenedores y generadores de cultura dentro de la sociedad. En él hemos visto cómo dentro de cada cultura se genera un patrimonio que singulariza su forma de vivir y de ver la vida, sus valores, formas de relacionarse con el medio y con los demás, sus miedos, sus anhelos fundamentales... La experiencia vital es la clave de la relevancia de la memoria y de la necesidad de transmisión de la misma de generación en generación.

Para reforzar estas ideas, hemos tratado de realizar el análisis legislativo a nivel histórico de manera general. Las leyes, las cartas internacionales, los tratados, etc., reconocen que el patrimonio cultural es un “elemento de identidad cultural” (LPHE, 1985) que cumple una función social.

Cuando en 1462 el Papa Pío II promulga la Bula *Cum aliam nostram urbem*, materializa legalmente la conciencia de la valía socio-identitaria del patrimonio cultural, mostrando una mente abierta que sabe estar por encima de creencias concretas para reconocer los correlatos objetivos del espíritu materializados en el legado antiguo. Así, en el nacimiento del primer museo del mundo, se encontraban los presupuestos deontológicos postulados por el ICOM en la actualidad.

Algo bien distinto parece estar en la base del nacimiento revolucionario de los museos. Nacidos aparentemente para afianzar las raíces propias de cada pueblo, y destinados a ser lugar de pública instrucción, pronto se propusieron como nuevos templos en sustitución de la religión que se trataba de cancelar. El intento de “socialización” de las colecciones se convirtió en la práctica en des-socialización y

reconstrucción social. No es casualidad que se considere a los museos como los templos de la nueva religión laica, una religión de la cultura humana, en los que se desinfecta a las piezas de toda idea religiosa precedente para adscribirlas a la nueva religión de la cultura (Bolaños, 2008a, p.154).

No fue esta una visión que satisfizo la búsqueda de identidad del hombre. Así, a principios del siglo XX, el culto a la historia que se da en los museos se observa como algo muerto y se comienza a cuestionar la existencia de dichas entidades. Es entonces cuando surgen con fuerza los museos con una misión pedagógica en la búsqueda de la identidad nacional, pero desde el respeto de la esencia originaria de las piezas. Entonces, surgen pensadores como Ricardo de Orueta y Edith Stein, que, aunque provenientes de contextos socio-culturales diversos, parecen apuntar hacia una misma solución dentro del campo que compete al tema de nuestra reflexión.

Por ello precisamente y porque las respuestas teóricas que se han tratado de dar a la crisis de los museos no parecen funcionar, es por lo que es aún más relevante la toma en consideración del valor originario del patrimonio cultural en general y el arte en particular, desde la teoría de la empatía y de los presupuestos desgranados en la presente investigación.

Si comprendemos el arte desde la definición de cultura de la UNESCO (1982) y tratamos de establecer una verdadera relación de empatía desde el respeto de la identidad de la persona humana y de la obra artística como correlato objetivo en que se materializa y hace visible el espíritu, entonces, siguiendo las reflexiones presentadas en este trabajo de investigación, estaríamos en condiciones de requerir al arte como producto cultural su labor como creador “de los vínculos y la cohesión de la sociedad, construcción de la ciudadanía y la reflexión sobre las identidades colectivas” (UNESCO, 2015, p. 17).

Para ello, el respeto de la dignidad humana, la tradición y la cultura de quien ha generado las obras de arte, de los sentimientos de la comunidad de origen, debería ser un presupuesto inscrito no solo en un código de deontología para la praxis museal, sino una realidad que permita, así, una verdadera relación entre el alma espiritual de la persona con el correlato objetivo del espíritu materializado en el arte. Solo desde la verdad, la persona podrá transferirse dentro de la obra y captar su valor por encima de

las diferencias de ideas o creencias y entonces sería posible la comprensión empatizante de los entramados del espíritu entre la estructura personal y la materialización de estructuras categoriales en la obra de arte.

Por ello, una vez asumida la realidad de la desnaturalización de la obra de arte de su contexto originario y su inclusión en una nueva realidad llamada museo, es deseable, para que la obra pueda presentar y representar su ser, el respeto del mensaje originario que transluce su ser.

Adaptar el mensaje de la obra de arte a lo políticamente correcto o a los nuevos paradigmas culturales que se pretenden mostrar, no parece ser la vía correcta de interpretación, parece más bien una manera de violentar el ser de la pieza.

2.2. Sobre el papel de los intermediarios en la transmisión de la obra de arte.

No obstante lo dicho anteriormente, debemos contar con el hecho de que la sociedad actual, forjada durante años desde la licuefacción de los valores que daban sentido a la cultura y al arte como obras del espíritu de las civilizaciones que nos han precedido, es aún más difícil empatizar con los entramados de sentido de las obras de arte.

En este caso la labor de la mediación, de la interpretación como puente entre artista/obra y espectador, es fundamental. Su misión es tremendamente delicada, porque supone establecer una triple relación de empatía: con la visión del artista y del arquetipo esencial que se transmite, con la visión realmente transmitida en la obra de arte, con su estructura personal y con la del espectador.

En el caso de la mediación del Museo Nacional de Escultura, la ocultación de la historicidad y religiosidad de las piezas dificulta en muchos casos la correcta relación empática final espectador- materialidad artística del correlato objetivo del espíritu originario. Algo que por otra parte, dista mucho de la condición que tanto Orueta como Stein tenían: la de admitir el mensaje de las obras de arte tal y como es, aun cuando no compartamos ciertas visiones o maneras de vida.

La respuesta que está en juego al plantearnos la licitud del uso del museo como baluarte de nuevas visiones culturales sobre el patrimonio cultural heredado versa realmente sobre la posibilidad de trastocar los fundamentos de la misma idea de

humanidad. “No se trata solo del pasado de la humanidad, sino que la humanidad nace justamente de ese pasado” (Rojas, 2017, p. 233).

Esta es la clave para que el programa “Museos+sociales” enfoque a los museos para que sean “instituciones culturales de primer orden que trabajan con el poder de la memoria, responsables de la construcción y transmisión del conocimiento a partir del patrimonio cultural que conservan” (Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, 2015).

La llamada internacional a que éstos proporcionen a la sociedad la base de unos valores universales que nos permitan construir la civilización del futuro pide que los museos vuelvan a plantearse tal y como se pensaron en su origen remoto cuando realmente cristalizaron como tales en los Museos Vaticanos: lugares en que la sociedad actual se reconoce en la positividad de la cultura heredada de los antiguos, lugares en que la comprensión empatizante de los entramados del espíritu es posible dado el respeto del mensaje de las obras de arte que hablan de unas estructuras categoriales y un mundo de valores que va más allá de modos de vida concretos.

La ‘Teoría del Genio de la lámpara de la cultura: Ars’, que busca en el arte como amplitud conceptual la identidad perdida, no es capaz de responder de manera completa a la necesidad del hombre porque los entramados de sentido que dieron vida a las piezas se han olvidado consciente o inconscientemente. Sin embargo, tal y como ya en 1990 constataba Tàpies, el hombre está cada vez más ávido de experiencias que de alguna manera le muestren esa identidad. Por ello, la sociedad actual precisa cada vez más de intérpretes que, en la línea de Orueta y Stein, sean capaces de ver la positividad de la integridad de la obra, para que sean capaces de captar el valor del correlato del espíritu aun cuando no compartamos su sentir, como es el caso de la creencia religiosa.

Pero para reivindicar el ser museal, quizás lo primero que debemos plantearnos es la restauración del ser del hombre y del arte como producto que le muestra lo que es como en un espejo. Para que las obras de arte comuniquen su mensaje es preciso, por tanto, el paso del *Homo Aestheticus* al *Homo Eticus*.

Por tanto, el camino que lleva del paso del *Homo Aestheticus* al *Homo Eticus*, que nos permita a los hombres comprender en toda su profundidad la realidad del mensaje de las obras de arte, la realidad de lo que somos, ha de realizarse desde la correcta comprensión del ser del hombre, del ser del arte y del ser de los museos.

En este camino, la labor de la estética museográfica como herramienta didáctica para la interpretación del mensaje de la obra de arte, es crucial. Su actuar fundamentado en el bien, la verdad y la belleza es la clave para la edificación de un mundo mejor desde el arte, tal y como se viene reivindicando desde hace siglos y como ha declarado la comunidad internacional a través de la UNESCO y del ICOM.

3. Reflexión general sobre las conclusiones obtenidas.

En una sociedad como la nuestra, en la que las antiguas estructuras de valores y los entramados de sentido que edificaron las civilizaciones que nos han precedido se han diluido, es completamente natural la consecuencia de la incapacidad de dar una definición sobre el ser del arte y sobre el ser de los museos, por lo que la crisis museal de inicio de siglo es perfectamente comprensible.

Sin embargo, a pesar de esta licuefacción, el hombre posmoderno no ha dejado de preguntarse acerca del significado y del ser del arte y los museos. Por ello se ha potenciado pretendidamente el papel socio-identitario del llamado patrimonio cultural, y sin conseguir encontrar una definición sobre el arte, se apunta hacia ella otorgándole un papel didáctico-social en busca de la identidad perdida. A su vez, la crisis museal se trata de solventar resignificando estas entidades a través de nuevas teorías.

No obstante, las relaciones *cool and flow* de acceso a la cultura que promueve la sociedad posmoderna no parecen alcanzar la meta deseada de la definición.

Por ello, la profundización en la cuestión a través del acercamiento de los métodos y conclusiones de los estudios museográficos, de la historia del arte y de la filosofía, tal y como se ha tratado de efectuar en la presente investigación, creemos que es la puerta de acceso a las respuestas que la indefinición contemporánea deja abiertas.

El estudio histórico del nacimiento y evolución conceptual del arte, los museos y el patrimonio cultural, la materialización estética de la evolución histórica de la concepción del arte y el patrimonio cultural en los museos, y el proceso de búsqueda de una definición de cultura, arte y museos en la filosofía, nos ha permitido constatar que a la base de todo hay un problema antropológico.

Si los hombres antiguos no se planteaban como problema el concepto del ser del arte en los términos en que se plantea actualmente, es porque simplemente respondía a

una materialización de la conciencia. A medida que el hombre ha desligado el arte de la materialización de esta corriente de conciencia o correlatos objetivos del espíritu, le ha otorgado un papel social de devolución de la identidad perdida. Este proceso de desligamiento del arte de sus valores eternos, de vaciamiento, estetización e inhabilitación y su posterior conversión en el modo privilegiado de encarnar la espiritualidad humana, proponiéndose como una nueva religión secular, es análogo al que la filosofía efectúa tratando de minar los fundamentos de la religión. El problema está en que el arte mismo, deshumanizado y privado de los valores que le han dado vida, se propone como religión anestésica de los verdaderos anhelos humanos. Un arte privado de la referencia a lo real, que le trasciende y le precede, y al cual dotamos de un significado artificial construido por los paradigmas sociales cambiantes, ¿qué mensaje puede transmitir?

Queremos mirarnos en el arte como en un espejo en busca de la identidad perdida, pero hemos permitido conscientemente que ese espejo se vuelva opaco. ¿Qué encontrará el hombre que se busca a sí mismo mirándose en un espejo opaco? Nada. Por ello, hemos buscado una respuesta al ser del hombre en la filosofía de Edith Stein y la teoría del arte de Ricardo de Orueta.

El estudio de ambos pensadores, nos permite en primer identificar las bases para la elaboración de una teoría del arte que resuelva el problema del hombre, del arte y de los museos. El presupuesto al que llegan ambos y del cual partimos nosotros es considerar antropológicamente a la persona desde la fenomenología como un ser personal constituido por un cuerpo físico y un alma que es una unidad de corriente de conciencia y que posee una estructura personal con unos elementos categoriales o correlatos objetivos del espíritu. Esta estructura personal enlaza con la existencia de un mundo del espíritu que engloba las estructuras categoriales, mundo de valores y entramados de sentido comunes a la humanidad a lo largo de la historia, y materializada en la obra de arte que es correlato objetivo en que se materializa y hace visible el espíritu. La relación de empatía sería entonces el fundamento de la teoría de la comunicación del mensaje de la obra de arte y esta a su vez, justificaría el anhelo de las instituciones internacionales como la UNESCO o el ICOM, de buscar en el arte la promoción de valores universales y la construcción de una sociedad humanamente mejor.

Los presupuestos de Stein y Orueta nos permiten entonces definir el arte y el papel de los museos desde la perspectiva socio-identitaria, reconociendo que es necesaria la vuelta al concepto de *Ars* antigua y de museo en su nacimiento pontificio original. Es necesaria, sin embargo, la actitud de ambos pensadores, que fueron capaces de buscar la verdad por encima de creencias personales; la clave de ambos es la aceptación de que existe una realidad objetiva que nos trasciende y que el arte manifiesta.

Las reflexiones anteriores nos llevan a la siguiente conclusión: la necesidad de evolución del *homo aestheticus* al *homo eticus*, un hombre que sea capaz de reflexión y búsqueda de los valores eternos, reconociendo la positividad de la herencia anterior, para poder relacionarse con el arte con criterios sólidos, atendiendo a la tipología artística en cuestión, respetando la totalidad de sus propiedades y sus capacidades de significación.

Solo con el conocimiento verídico y completo de nuestro pasado seremos capaces de encontrarnos con nosotros mismos a través de la obra de arte, regenerarnos en nuestra intimidad y arrebatarnos en una experiencia estética real. En esta tarea, el mundo del arte con su estructura completa de interrelaciones empáticas, es la clave, tal y como se apunta desde las instituciones internacionales, ya que nos muestra los modelos para edificar una sociedad que desarrolla las potencialidades humanas en la búsqueda de la verdad en la apertura a lo que le trasciende, del bien en la apertura a los otros y de la belleza en la apertura a lo otro.

La vía para la edificación de la sociedad del futuro pasa por tanto por reconocer que el mensaje “salvador” de la obra de arte se fundamente en una premisa: dejar al arte ser, transmitir su mensaje.

4. Discusión sobre los objetivos del trabajo de investigación.

Los objetivos planteados al inicio de nuestra investigación nos llevaban a tratar de encontrar una posible definición del arte en la actualidad. Hasta donde hemos podido llegar con nuestras reflexiones, hemos ofrecido a la consideración cómo podría abrirse una vía a partir de la teoría Institucional de Dickie, en la cual hemos observado que no puede ser un único factor lo que defina al arte sino una serie de actores del Mundo del arte que actúan de manera flexional en su configuración. Ésta teoría, unida a las

consideraciones sobre la materialización de la conciencia en la legislación sobre el Patrimonio Cultural así como el estudio de los documentos de organismos internacionales, nos ha llevado a tratar de ofrecer una posible definición de la cual partir para futuras reflexiones.

Por lo que respecta al objetivo planteado sobre el proceso de comunicación del mensaje de las obras de arte, hemos observado cómo tanto el alma máter del museo en estudio, Ricardo de Orueta, como la filósofa que hemos seleccionado para nuestro estudio, Edith Stein; salvando las distancias entre ambos, junto con el Código de Deontología del ICOM, podrían ofrecer el corpus teórico necesario para que la práctica museal tome el camino que le lleva a la consecución del objetivo que le marca la UNESCO de ser transmisor de valores universales. En este sentido, la teoría sobre la verdad artística y el problema de la empatía de la filósofa alemana han sido el centro de la teoría artística que hemos tratado de elaborar para presentar a la pública consideración.

Todo el corpus teórico ha tenido como fondo un ejemplo concreto: el Museo Nacional de Escultura, al cual se ha aplicado un minucioso análisis para identificar en qué estado se encuentra la estética museográfica como herramienta didáctica para la interpretación del mensaje de las obras de arte.

5. Posibles temas no resueltos y visión de futuro sobre el tema tratado.

Somos conscientes de que la presente investigación es solo el inicio de un camino, que posee sus límites y que algunas cuestiones quedan abiertas y hay problemas no resueltos.

El primer límite es temático. Actualmente hay diversos debates abiertos en torno a la ontología de la obra de arte, la intención e interpretación de la obra de arte, la experiencia estética, las relaciones entre arte y moral o arte y emoción, el problema de los indiscernibles, etc. Algunas cuestiones se han tratado de manera global a medida que el discurso avanzaba y hemos tomado una posición dentro de una de las posturas del debate. Otras cuestiones han sido dejadas a un lado pretendidamente, dadas las características de esta tesis doctoral. Lo que es un límite se convierte de nuevo en un camino de investigación futuro, no solo desde la reflexión de las posturas ya postuladas,

sino desde la posible aportación a estas cuestiones que podrían extraerse de las teorías de Stein y Orueta, figuras clave de nuestro trabajo.

El segundo límite es el de la acotación temática dentro de la praxis museal, reduciendo nuestra investigación a una única entidad en un contexto muy concreto y además centrándonos en uno de sus núcleos de colección. Sería deseable en el futuro, completar, en primer lugar, el estudio de dicho museo con el análisis del mensaje que se transmite del resto de colecciones y sus cuestiones derivadas, como las que ya hemos podido enunciar en la presente investigación sobre la Colección de Reproducciones artísticas. En segundo lugar, sería muy interesante efectuar un estudio similar en los diversos museos estatales que se acogen al plan “Museos+sociales” para hacer una comparativa dentro del panorama español. Esto último, nos abre la puerta a la comparativa con la praxis museal a nivel continental y mundial.

El último de los límites, es el de la propia visión occidental del estudio. Aunque la aproximación de Stein nos permite admitir la existencia de un mundo espiritual objetivo y la elaboración de una teoría aplicable a las distintas culturas humanas, sería muy interesante efectuar un estudio de campo sobre la percepción cultural de diversos colectivos humanos. Se piensa, por ejemplo, en la diversidad perceptiva según continentes o religiones.

Una de las posibles líneas de investigación se encontraría en la titularidad de los derechos del arte contenido en los museos. Es realmente curioso que en los foros de museología frecuentemente se hable de la descolonización del antiguo significado religioso de las piezas o de la resemantización de su significado como un síntoma de progreso cuyo derecho recae en manos del intérprete.

Y así, mientras la UNESCO y el ICOM crean grupos de trabajo para investigar acerca del tratamiento del patrimonio de interés religioso y concluyen observando la relevancia de la dimensión inmaterial de dichos bienes y del respeto de la sensibilidad de las comunidades vivas desde algunas instituciones públicas y muchos museos europeos, se lanza la voz contraria.

Una hipótesis de trabajo que surge a raíz de las investigaciones realizadas con la presente investigación sería reflexionar sobre la realidad de que la mayoría de museos estatales, entre los cuales se encuentra el de Escultura, que han nacido de una

expropiación al pueblo de lo que realmente era suyo a través del culto, quizás deberían devolver lo expropiado. No es necesario repetir los efectos negativos que sobre el patrimonio cultural tuvieron las desamortizaciones, pero sí nos gustaría traer a colación el hecho de que, tal y como constata M^a José Redondo, a principios del siglo XX, ante la incapacidad del Museo de albergar la gran cantidad de piezas recogidas de los conventos desamortizados, algunas de ellas fueron reubicadas en diferentes iglesias como depósito (Redondo, 2011, p. 212). Este hecho demuestra lo que sucede en los expolios internacionales: la apropiación de los bienes de otra comunidad tiene parte de apropiación de su identidad y de control o dominio sobre la comunidad expropiada a la cual, en ocasiones se devuelven en préstamo los mismos bienes expropiados, pero en condiciones de sometimiento, no de verdadera posesión.

Pero una vez acaecida la expropiación y la conformación de lugares en que se conserve y divulgue la cultura, el punto de encuentro, hasta que se determine a nivel internacional qué hacer con los bienes expropiados o robados, es el del respeto íntegro del ser del arte. ¿De quién serían las obras de la Colección del Colegio de San Gregorio? ¿Habría que devolver, por ejemplo las piezas del Convento de San Benito a su Iglesia que alberga aún una comunidad viva?

La titularidad legal de los bienes expropiados, no es materia de esta investigación, pero sí lo es el hecho de que una vez asumida la situación actual de estos bienes, la propiedad y por tanto el derecho de interpretación de las piezas, en virtud de las reflexiones realizadas, debería respetar el mensaje originario de la pieza. Podríamos decir que el mensaje de la obra de arte se pertenece a sí misma (en su origen) por ser elemento activo dentro del Mundo del Arte y a la comunidad y forma de vida que la ha generado. El derecho de interpretación pasa por tanto por el reconocimiento del ser de la obra y de su mensaje esencial en toda su integridad. La cultura como producto humano que nos hace específicamente humanos solo puede generar los valores universales que la sociedad estética le pide desde la lectura íntegra de su mensaje.

La visión de futuro más directa, sin embargo, está prácticamente definida: la del estudio de una muestra de población que nos permita analizar la experiencia estética de los visitantes en el Museo Nacional de Escultura. Este estudio fue iniciado como parte integrante del presente trabajo, arrojando algunas conclusiones interesantes. Sin

embargo, no se ha juzgado oportuna su inclusión en el texto dadas las pequeñas dimensiones de la muestra de población encuestada.

Es en suma, un tema que está entre el ser y el no ser, pero que esperamos que con la presente aportación, comience a ser.

Bibliografía

- AAVV. (1935). *Adquisiciones en los años 1930-1931: siendo directores generales de Bellas Artes D. Manuel Gómez-Moreno y D. Ricardo Orueta y director del museo Don Francisco Alvarez-Ossorio*. Madrid: Blass.
- AAVV. (2009). *Museo Nacional Colegio de San Gregorio*. Madrid: Ministerio de educación, cultura y deporte.
- AAVV. (2013). *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Ministerio de educación, cultura y deporte.
- Alonso, L. (2011). *Nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Alonso, N.E. (2015). *Un museo para todos: el diseño museográfico en función de los visitantes*. Colonia San Rafael (México): Plaza y Valdés.
- Alsina, E. y Beltrán, C. (Eds.). (2015). *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*. Madrid: Trea.
- Álvarez, A. (Trad). (1791). *Martirologio Romano*. Madrid: Imprenta Real. Recuperado el 20 de agosto de 2017 de <https://play.google.com/store/books/details?id=mEkEMXhc1scC&rdid=book-mEkEMXhc1scC&rdot=1>
- Álvarez, J. L. (1992). *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe.
- Ammannati, B. (1687). *Lettera di messer B. Ammannati agli honoratissimi accademici del disegno*. Florencia: Stamperia di Piero Matini. Recuperado el 14 de agosto de 2017 de https://archive.org/details/bub_gb_hYivc0AGz0kC
- Aramburu, N. (2013). Procesos de hibridación: la evolución de las infraestructuras museísticas, gestión independiente y autogestión como reinención del sistema el arte. En I. Arrieta, *Reinventando los museos* (págs. 65-82). Bilbao: Universidad del País Vasco.

- Arias, M. y Luna, L. (1995). *Museo Nacional de Escultura*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ávila, J. M. (1994). *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Arrieta, I. (Coord.). (2013). *Reinventando los museos*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Balthasar, H.U. Von. (1992). *Gloria. Una estética teológica. 1. Percepción de la forma*. Madrid: Encuentro.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur.
- (2011). *44 cartas desde el mundo líquido*. Barcelona: Paidós.
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art?* (ed. ingl.). Chicago: University of Chicago Press.
- (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz editores.
- (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Benito, V. L. (2013). La museografía de los museos de arte: Un modelo en proceso de Cambio/The curating of art museums: A model in shifting process. *Anales De Historia Del Arte*, 23, 461-470. Recuperado el 15 de marzo de 2018 de <https://search-proquest-com.ponton.uva.es/docview/1492863995?accountid=14778>
- Benjamin, W. (1980). *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*. Venezia: Cluva Librería Editrice.
- (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Obras, libro I, Vol. 2. Madrid: Abada.
- Blumengerg, H. (2008). *La legitimidad de la Edad Moderna*. Valencia: Pre-textos.
- Bolaños, M. (2008a). *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.

(2008b). Crónica de un museo. En AAVV, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio* (pp. 15-39). Valladolid: Ministerio de Cultura.

(2011) La Edad de Plata de Ricardo de Orueta. En Orueta, Ricardo de: *Alonso Berruguete y su obra* (pp. 13-21). Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

(2013). Elogio de la Imitación. En AAVV, *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura* (pp. 13-27). Madrid: Ministerio de educación, cultura y deporte.

(2013-2014) Crónica de un olvido. En *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (9-10), 180-189. Recuperado el 10 de junio de 2019 de https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=15345C

(2017). El cambio en la óptica museística. *Jornadas de Museología. Museos: ¿almacén de coloniales? Lecturas de lo ajeno en museos propios*. Valladolid: s/e.

Bometón, M. J. N. (2011). Los bienes de las parroquias altoaragonesas en el museo de Lérida: De sentencias e intenciones/The artistic heritage from the high aragon district in the museum of Lérida: Rulings and intentions. *Espacio, Tiempo y Forma*, (24), 445-480. Recuperado el 3 de enero de 2018 de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1418>

Borrás, G. M. (2012). *Historia del arte y del patrimonio cultural: una revisión crítica*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza.

Cabañas, M. (2009a) La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936). En *Archivo Español de Arte*, nº 326, 169-193. Recuperado el 30 de noviembre de 2017 de archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/149/150

(2009b) Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes durante la II República y la Guerra civil. En: Cabañas, M.; López-Yarto, A. y Rincón, W. (Coords.): *Arte en tiempos de guerra*, 481-498. Madrid: CSIC. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 de <http://digital.csic.es/handle/10261/23470>

(2010) La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los directores generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau. En: Colorado Castellary, A. (Ed.) *Patrimonio, guerra civil y posguerra. Congreso Internacional*, 31-49. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 20 de noviembre de 2017 de <http://digital.csic.es/handle/10261/32155>

(2011). “La Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos y el caso de Ricardo de Orueta”. En: *El centro de Estudios Históricos de la JAE: 100 años después Centro de Ciencias Humanas y Sociales-CSIC*. Recuperado el 30-11-2017 de: digital.csic.es/bitstream/10261/33426/1/Orueta_Coloquio_Centenario_CEH.pdf

(2014) “Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico”. En: Bolaños, M. y Cabañas, M. (Dir.): *En el frente del arte. Ricardo de Orueta (1886-1939)*, 20-77, 218-239 y 244-255. Madrid, Acción Cultural Española (AC/E). Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://hdl.handle.net/10261/103059>

(2015a) El tortuoso trayecto de un manuscrito de Ricardo de Orueta dedicado a la escultura española de los siglos XI y XII. En: Bolaños, M. y Cabañas, M. (Eds.) *Ricardo de Orueta: La escultura española de los siglos XI y XII*, 13-28. Valladolid: Museo Nacional de Escultura. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://hdl.handle.net/10261/116459>

(2015b) El Fichero de Arte Antiguo de 1931, fondo fotográfico e instrumento administrativo para el estudio y protección del arte. En: Cabañas, M. y Rincón, W. (Eds.): *El arte y la recuperación del pasado reciente*, pp. 229-250. Madrid: CSIC. Recuperado el 30 de noviembre de 2017 de <http://hdl.handle.net/10261/129367>

Calaf, R., Suárez, M.A. y Gutiérrez, S. (2014). *La evaluación de la acción cultural en los museos*. Gijón: Trea.

Candeira y Pérez, C. (1945). *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Imprentas gráficas Perdiguero: Valladolid.

Carcel, V. (2008). *Pío XI entre la República y Franco*. Madrid: BAC.

- Castellanos, P. (2008). *Los museos de ciencias y el consumo cultural: una mirada desde la comunicación*, Barcelona: OUC.
- Castro, S. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Madrid: Edibesa.
- (2012). Literatura y existencia. *Thémata. Revista de Filosofía* (45), 437-450.
- (2017). *Filosofía del arte. El arte pensado*. México: Herder.
- (2018). *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Salamanca: San Esteban.
- Chenis, C. (1998). L'arte per il culto nel contesto postconciliare. I. Lo spazio. San Gabriele: Staurós.
- (1999-2000). Autonomia e funzionalità dell'arte sacra. *Corso di specializzazione per Architetti e Artisti, diocesi di Trento*. Trento: s/e.
- Clair, J. (2011). *Malestar en los museos*. Gijón: Trea.
- Court, S., Wijesuriya, G. (2015). People-Centred Approaches to the Conservation of Cultural Heritage: living Heritage. *ICCROM Guidance note International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property*. Recuperado el 14 de agosto de 2018 de https://www.iccrom.org/sites/default/files/PCA_Annexe-2.pdf
- Cuenca, J. M. (2002). *El patrimonio en la didáctica de las Ciencias Sociales. Análisis de concepciones, dificultades y obstáculos para su integración en la enseñanza obligatoria*. (Tesis doctoral). Huelva: Universidad de Huelva. Recuperado el 25 de noviembre de 2017 de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2648>
- Damasceno, J. (2003). *Exposición de la fe*, Madrid: Ciudad Nueva.
- Danto, A. (15 de Octubre de 1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61, 571-584. Recuperado el 10 de junio de 2019 de https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf
- (1974). The Transfiguration of the Commonplace. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2), 139-148. doi:10.2307/429082

- (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- (2003). *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal.
- (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós estética.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. (Urrutía, B. trad.). Ebook: Taurus-Pensamiento.
- Efland, A., Freedman, K. y Stuhr, P. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Fernández, J. (1982). *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre.
- Fernández, A. (2015). *¿De quién es ese Rembrandt? Reflexiones en torno a la singularidad del procomún y los museos*. Gijón: Trea.
- Flórez, M. d. (2006). La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC. *Revista digital nueva museología*, 231-243. Recuperado el 20 de agosto de 2018 de <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/Museologiacritica.pdf>
- García de Wattenberg, E. (1969). *Museo de pintura en la antigua iglesia penitencial de La Pasión*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- (1978). *Museo Nacional de Escultura. Valladolid. Guía del visitante*. Valladolid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
- (1984). *Museo Nacional de Escultura. Guía del visitante*. Valladolid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Bellas Artes.
- (1985). *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, hasta la Instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*. Madrid: Server-Cuesta.

- García, J. (2007). La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939). *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 105-164. Recuperado el 30 de abril de 2017 de <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/legislacion/estudios/articulo2.php>.
- García, M., y de la Calle, M. (2008). El comportamiento del visitante. ¿Qué está pasando? Reflexiones sobre los modos de consumo turístico del patrimonio urbano. Una aproximación desde la geografía. En J. C. Rico, *Cómo enseñar el objeto cultural* (págs. 35-98). Sílex: Madrid.
- García, M. (2 de Diciembre de 2017). *¿De quién es el arte? Los museos más importantes del mundo se niegan a devolver obras maestras reclamadas por países víctimas de expolios históricos*. Recuperado el 30 de diciembre de 2017 de https://elpais.com/cultura/2017/12/02/actualidad/1512237457_760260.html
- Gómez, M. (2018). *Eficacia simbólica de los museos: públicos y significados en el consumo de servicios culturales*. Gijón: Trea.
- González, M. (2003), Herity o la calidad en la gestión de bienes culturales. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año nº 11, nº 43, 102-104. Recuperado el 30 de diciembre de 2017 de <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1523/1523#.W27FQugzbiU>
- Guillén, E. M. (2013). Real museum, imaginary museum: reflections on the concept of the museum as a stage for metamorphosis/ Museo real, museo imaginario: reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis. *Espacio, Tiempo y Forma*, (1), 129-145, 473-488. Recuperado el 20 de febrero de 2018 de <https://search-proquest-com.ponton.uva.es/docview/1672105678?accountid=14778>
- Gutiérrez, A. (2010). *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos*, Gijón: Trea.
- Hani, J. (1978). *El simbolismo del templo cristiano*, Barcelona: Sophia Perennis, ed. española 2008.

- Haifeng, H., Shaowe, J., Shu, H., Rong, F., Wen, S., Taotao, S., y Hong, Z. (2012). Reduced Striatal Dopamine Transporters in People with Internet Addiction Disorder. *Journal of Biomedicine and Biotechnology*. Volume 2012, Article ID 854524, 5 pages. doi:10.1155/2012/854524
- Hartog, F. (2007). *Regimi di storicità*. Palermo: Sallerio.
- Hegel, G. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Herodoto. (1884). *Los nueve libros de la historia de Herodoto de Halicarnaso / traducida del griego al castellano por Bartolomé Pou*. Madrid: Luis Navarro.
- Ibáñez, R., Sánchez, M., Villarón, R.M. (2011). Ricardo Orueta y su legado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. En *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria: Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*, 1-14. Madrid: CSIC. Recuperado el 30 de noviembre de 2017 de http://digital.csic.es/bitstream/10261/48630/1/Orueta_Legado_CCHS.pdf
- Inciarte, F. (2004). *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*. Pamplona: EUNSA.
- Jiménez, M. R. (2008). La educación. Nuevas formas de acercamiento a los museos. Los museos y su tarea de crear ciudadanos alfabetizados culturalmente. En J. C. Rico, *Cómo enseñar el objeto cultural* (pp. 126-140). Madrid: Sílex.
- Lamas, V. E. (2013). La fe expresada en el arte o el arte como expresión de la fe. El edificio sacro. En Fundación Universitaria Española, *Cuadernos de Pensamiento. Revista del seminario Ángel González Álvarez* (pp. 270-287). Madrid: FUE.
- (2018). *Ciencias Sociales y su didáctica I*. Ávila: UCAv.
- LEE-CHEN, C. (2010). *El diálogo entre los niños y las obras artísticas en los museos de arte en Valladolid: Estudio de los programas educativos de la visita guiada destinados a los grupos de Educación Primaria e Infantil*. (Tesis doctoral). Valladolid: Universidad de Valladolid. Recuperado el 17 de septiembre de 2017 de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/143>

- Lorente, J. P. (2012). *Manual de historia de la museología*. Gijón: Trea.
- Lorente, J. P. y Almazán, D. (Coord.). (2003) *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- López, R. (2001). Enseñanza de la historia y formación de la identidad. En F. F. J. Estepa, *Identidades y territorios. Un reto para la didáctica de las Ciencias Sociales* (pp. 145-169). Oviedo: KRK.
- Loyola, I. d. (2010). *Ejercicios Espirituales*. Vizcaya: Sal Terrae.
- Llul, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol.17, 157-204. Recuperado del 05 de abril de 2019 de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/download/ARIS0505110177A/5813>
- Maier, J. (2003). II Centenario de la Real Cédula de 1803. La Real Academia de la Historia y el inicio de la legislación sobre el Patrimonio Arqueológico y Monumental en España. *Boletín de la Real Academia de la Historia* (3), 439-473. Recuperado el 16 de julio de 2018 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=215>
- Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Madrid: Cátedra.
- Manetti, G. (1532). *De dignitate et excellentia hominis libri IV*. Basilea. En Plazaola, J. (2010). *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: BAC.
- Marcén, E. (2013). Museo real, museo imaginario: reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis. *Espacio, tiempo y forma., Serie VII. Historia del Arte* (1), 129-145. <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8469>
- Marinetti, F. (1978). Primer manifiesto futurista (1909). En *Manifiestos y textos futuristas*. (págs. 125-135). Barcelona: Cotal.
- Martín, J. J. (1977). *El Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Valladolid: Everest.

- Martínez, E. (2015). *La desamortización y la génesis de la red de Museos Provinciales*. (Tesis doctoral). León: Universidad de León. Recuperado del 17 de septiembre de 2017 de <http://hdl.handle.net/10612/5272>.
- Martínez, J. (2012). La gestión del patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación. *ANABAD MURCIA*, 10-21.
- Michaud, I. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Nancy, J.L. (2007). *Tre saggi sull'immagine*. Napoli: Cronopio.
- Navarro, M. J. (2011). Los bienes de las parroquias altoaragonesas en el Museo de Lérida: de sentencias e intenciones. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte.*, 24, 445-480. <https://doi.org/10.5944/etfvii.24.2011.1418>
- Ortega y Gasset. (1987). *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Orueta, Ricardo de (1917). *Berruguete y su obra*. Madrid: Saturnino Calleja. Reedición: (2011) Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- (1920). *Gregorio Fernández*. Madrid: Saturnino Calleja. Reedición: (2013) Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- (1924). *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones históricas. Junta de estudios históricos.
- (1924). *La expresión de dolor en la escultura castellana. Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Contestación del Excmo. Sr. D. Elías Tormo*. Madrid. Reedición: (2013) Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- (1928). *Pedro de Mena*. Málaga: Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga.
- (2015). *La escultura española de los siglos XI y XII*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Overejo, A. (1934). *Concepto actual de museo artístico*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

- Papa, R. (2012). *Discorsi sull'arte sacra*. Siena: Cantagalli.
- Pérez, F. (Diciembre de 2006). El valor moral del arte y la emoción. *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 38 (114), 69-92. Recuperado el 20 de agosto de 2018 de <http://www.scielo.org.mx/pdf/rhfi/v38n114/v38n114a4.pdf>
- Pieper, J. (2000) *La fe ante el reto de la cultura contemporánea*. Madrid: Rialp.
- (2015). *Solo quien ama canta. El arte y la contemplación*. Madrid: Encuentro.
- Piñero, R. (2005). *Las bestias del infierno*, Salamanca: Luso-Española Ediciones.
- Plazaola, J. (2001). *La Iglesia y el arte*. Madrid: BAC.
- Pomian, K. (2007). *Collezionisti, amatori e curiosi*. Milano: Il saggiatore.
- Prieto de Pedro, J.J. (2014). Ricardo de Orueta, un ilustrado patriota del Patrimonio. *Patrimonio cultural y derecho*, ISSN 1138-3704, Nº 18, 289-294.
- Querol, M. Á. (2010). *Manual de gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal.
- Quirosa, M.V., (2005). *Historia de la protección de los bienes culturales muebles: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Recuperado de <https://hera.ugr.es/tesisugr/15504219.pdf>
- (2006) Historia de la protección de los bienes culturales muebles: preceptos generales. La movilidad como principio constitutivo frente a la inmovilidad como aspiración patrimonial. *Artigrama*, nº21, 697-709. Recuperado de <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/21/3varia/16.pdf>
- (2008, junio, nº2). El nacimiento de la conciencia tutelar. Origen y desarrollo durante el siglo XVIII. *Revista electrónica de Patrimonio Histórico*. Recuperado de http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/legislacion/estudios/_pdf/legislacion-estudios.pdf
- Ramos, M. (2016). *Edith Stein y el "De veritate" de Tomás de Aquino: 'Primera' y 'segunda' lectura*. (Tesis doctoral). Salamanca: USAL. Recuperado el 16 de julio de 2018 de

https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133217/1/REDUCIDA_EdithStein.pdf.

Raposo, L., Berei-Nagy, F. (Coords.). (2014) *Public policies toward museums in time of crisis*. Lisboa: ICOM. Recuperado el 10 de junio de 2019 de http://www.icomce.org/recursos/2013LisboaConference/Lisboa2013_Ponencia_RafaelAzuar.pdf

Ratzinger, J. (2005). *Introducción al Espíritu de la Liturgia*. Madrid: Cristiandad.

(2006). *Fe, verdad y tolerancia*. Salamanca: Sígueme.

(2007). *Introducción al cristianismo*. Salamanca: Sígueme.

(2009). *Audiencia 6 de mayo*. Recuperado el 20 de agosto de 2018 de http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20090506.html

Redondo, M. J. (2011). Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850). *BSAA arte LXXVII*, 199-226. Recuperado el 10 de junio de 2019 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796372>

Rico, J. C. (2002). *¿Por qué no vienen a los museos? historia de un fracaso*. Madrid: Sílex.

(2003). *La difícil supervivencia de los museos*. Gijón: Trea.

(Ed.) (2006). *Manual práctico de museografía, museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Sílex.

(2008). *Cómo enseñar el objeto cultural*. Madrid: Sílex.

(Ed.) (2011). *Museos, del templo al laboratorio. La investigación teórica*. Madrid: Sílex.

(Ed.) (2012). *La enseñanza de la museografía. Teorías, métodos y programas*. Madrid: Sílex.

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor. (Ed. Original 1903).

- Rogel, C., y Domínguez, A. (Dirs.) (2012). *Museos y propiedad intelectual*. Madrid: Reus.
- Rojas, S. (2017). *Las obras y sus relatos III*. Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales. Facultad de artes Universidad de Chile.
- Sánchez, F. J. (1933). *El Museo Nacional de Escultura*. Valladolid: Centro de Estudios Históricos, fichero de arte antiguo.
- Sánchez, J. (13 de Octubre de 1842). Discurso de inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. *Suplemento al Boletín Oficial de Valladolid, Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid (20 (1930))*, 89. Valladolid.
- Santacana, J., y Llonch, N. (2012). *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón: Trea.
- Schopenhauer, A. (s.f.) *El mundo como voluntad y representación* (López, P. Trad.). Recuperado el 15 de julio de 2018 de <http://Rebeliones.4shared.com>.
- Sedlmayr, H. (1959). *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Madrid: Labor.
- (1960) *El arte en la era técnica*, Madrid: Editorial Nacional.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sibley, F. (J. Benson, B. Redfern, J. Roxbee Cox (eds.)) (2001). *Approach to Aesthetics. Collected papers on philosophical aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. doi:10.1093/0198238991.001.0001
- Silvestre, M., (1778) (Ed.) *Librería de jueces, utilísima, y universal, para todos los que desean imponerse en la Jurisprudencia Práctica, Derecho Real de España, y Reales resoluciones mas modernas de rigorosa observancia; y en eespecial para Abogados, Alcaldes, Corregidores, Intendentes, Prelados, Regulares, y Jueces Eclesiasticos, Parrocos, Regidores, Escribanos, Diputados, Syndicos, y Personeros*. Tomo VII. Madrid: Imprenta Blas Román. Recuperado el 13 de agosto de 2018 de https://play.google.com/books/reader?id=8g_Oax4HTT0C&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PP7

Spesso, M. (1999). “Papa Pio II, dall’esperienza letteraria alla conservazione dei monumenti”, *Commentari d’arte*, anno V, 12, 20-25, 24. Recuperado el 25 de marzo de 2017 de <http://online.scuola.zanichelli.it/ilcriccoditeodoro/2010/03/26/legislazione/>.

Stein, E. (2004). *Sobre el problema de la empatía*. Madrid: Trotta.

Stein, E. Trad. Ramos, M. (11 de Octubre de 2014). *Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser*. Recuperado el 16 de julio de 2018 de http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/10/11_12_EdithSteinGesamtausgabe_EndlichesUndEwigesSein.pdf.

Stoichita, V. (2004). *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*. Milán: Il saggiatore.

Stovel, H., Stanley-Price, N., y Killick, R. (Eds.). (2005). *Conservation of Living Religious Heritage. Papers from the ICCROM 2003 Forum on Living Religious Heritage: conserving sacred. ICCROM Conservation Studies*. Recuperado el 3 de enero de 2018 de https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICCS03_ReligiousHeritage_en.pdf

Suspichiatti, C. (2010). *San Juan de Damasceno, teólogo de las imágenes*. Santiago de Chile.

Tàpies, A. (2 de Diciembre de 1990). *Arte y contemplación interior. Discurso del académico honorario Excmo. S. D. Antoni Tàpies. Leído en el acto de su Recepción Pública el día 2 de diciembre de 1990*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Tormo y Monzó, E. (1918a). Ricardo de Orueta y Duarte: La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, 141-144.

(1918b) Ricardo de Orueta: Berruguete y sus obras. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, t. XXVI, 61-64.

Urgell, F. (2014). *Manual de estudios de público de museos*. Gijón: Trea.

Urrea, J. (2001). Pintura del Museo Nacional de Escultura. *Pintura del Museo Nacional de Escultura*. Valladolid: Fundación BBVA.

Vaquer, M. (1998). *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la constitución española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces-Universidad Carlos III.

Vitruvio, M. (2008). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Akal.

Wartengerg, T. (2002). *The nature of Art*. Belmont: Thomson Wadsworth.

Yunqui, Z., Hong, Z. y Mei, T. (2015). Molecular and Functional Imaging of Internet Addiction. *BioMed Research International*. Volume 2015, Article ID 378675. doi: <http://dx.doi.org/10.1155/2015/378675>

Zunzunegui, S. (1990). *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla: Alfar.

Documentos Legales⁹²

35th Session of the Committee, (UNESCO). París, 19-29 de junio de 2011. En: <<http://whc.unesco.org/archive/2011/whc11-35com-20e.pdf>>. [Fecha de consulta: 15/08/2018]

Alfonso X, “El sabio”. Las siete partidas, 1265. En: <<http://www.pensamientopenal.com.ar/legislacion/33312-vii-partidas-alfonso-sabio>>. [Fecha de consulta: 16/04/2017]

Carta Circular sobre la función pastoral de los Museos Eclesiásticos, de la Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia. Roma, 15 de agosto de 2001. En: <<http://www.museosdelaiglesia.es/documentos/lafuncionpastoraldelosmuseos.pdf>>. [Fecha de consulta 04/02/2019]

Carta de 1987 de la conservación y restauración de los objetos de arte y de cultura, de la Conferencia Internacional de Bienes sobre el Patrimonio Cultural y Ambiental, Siena, agosto 1987. En: <https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2008/10/1987_de_la_conservacion_y_restauracion_de_los_objetos_de_arte_y_cultura.pdf>. [Fecha de consulta 15/08/2018]

Carta de Atenas, del IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). Travesía Marsella-Atenas, 1933. En: <<http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/CartaAtenas.htm>>. [Fecha de consulta 13/02/2018]

Carta de Florencia, del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS). Florencia, 1982. En: <www.icomos.org/charters/gardens_sp.pdf>. [Fecha de consulta 14/08/2018]

Carta de Quito. Conclusiones del coloquio sobre la preservación de los centros históricos ante el crecimiento de las ciudades contemporáneas, (UNESCO).

⁹² Para las referencias a documentos legales se ha empleado un método de citación específico, diferente al general de la tesis (APA 6ª ed.), dado que éste último no tiene un criterio sobre este tipo de documentos. La referencia es: Fontbotè, H.; Ymbert, M. Tema 7: Localizació i gestió de fonts d'informació. Apartat 5: La citació de les fonts jurídiques d'ambit autonòmic, estatal i internacional. En Turull i Rubinat, M. (dir.). (2011). *Tècniques de treball i de comunicació : instrumentarium per a les ciències jurídiques i socials*. Barcelona: Huygens, pp. 241-254.

Paris, 1997. En:

<<http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/viewFile/1473/1639>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]

Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia 1945. Adoptada por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) en 1965. En: <https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf>. [Fecha de consulta 14/08/2018]

Castilla y León. Decreto 26/2016, de 21 de julio, por el que se establece el currículo y se regula la implantación, evaluación y desarrollo de la Educación Primaria en la Comunidad de Castilla y León. BOCyL [en línea], núm. 142, 25-07-2016, pp. 34184-34746).

<<http://www.educa.jcyl.es/es/resumenbocyl/decreto-26-2016-21-julio-establece-curriculo-regula-implant>>. [Fecha de consulta: 15/08/2018]

Código de deontología para los museos (CDM), del International Council of Museums (ICOM). París, 2017. En: <<http://icom.museum/la-vision/codigo-de-deontologia/L/1/>>. [Fecha de consulta: 14/04/2018]

Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, (UNESCO). París, 1982. En: <<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]

Convención de Granada para la salvaguardia del patrimonio arquitectónico de Europa, del Consejo de Europa. Granada, 1985. En: <ipce.mcu.es/pdfs/1985_Convencion_Granada.pdf>. [Fecha de consulta;15/08/2018]

Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (UNESCO). París, 17 de octubre de 2003. En: <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. [Fecha de consulta: 23/02/2017]

Convención de la Haya para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención, (UNESCO). La

Haya, 1954. En: <http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. [Fecha de consulta: 16/02/2017]

Declaración de Amsterdam. Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, del Consejo de Europa. Ámsterdam, 1975. En: <<http://www.icomoscr.org/doc/teoria/VARIOS.1975.declaracion.amsterdam.patrimonio.arquitectonico.europeo.pdf>>. [Fecha de consulta 15/08/2018]

Declaración de Funchal en el año Europeo del Patrimonio Cultural. Los Museos, Lugares Sociales Emblemáticos, del International Council of Museums (ICOM). Funchal, 11-05-2018. En: <<http://network.icom.museum/europe>>. [Fecha de consulta 14/05/2018]

Declaración de Lisboa. Llamado al Parlamento Europeo y la Comisión europea, a los parlamentos y gobiernos de los países europeos y a los gobiernos regionales y locales. Apoyar a la cultura y los museos para enfrentar la crisis mundial y construir el porvenir, del International Council of Museums (ICOM). Lisboa, 5/6-04-2013. <<https://www.icom-ce.org/documentos/Lisboa,Portugal>>. [Fecha de consulta 14/04/2018]

España. Constitución de la República Española, 9 de diciembre de 1931. (Cortes Constituyentes, 9-12-1931). En: <http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Normas/ConstEsp1812_1978/Const1931>. [Fecha de consulta: 15/08/2018]

España. Constitución española de 1978 (CE). (BOE [en línea], núm. 311, de 29 de diciembre de 1978). <<http://www.lamoncloa.gob.es/espana/leyfundamental/Documents/29022016Constitucion.Consolidado.pdf>>. [Fecha de consulta: 15/08/2018]

España. Decreto 571/1963, de 14 de marzo, sobre la protección de los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico. (BOE [en línea] nº 77, 30 de marzo de 1963). <<https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/30/pdfs/A05363-05363.pdf>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]

- España. Decreto 2055/1969, de 25 de septiembre, por el que se regula el ejercicio de actividades subacuáticas. (BOE [en línea] nº 232, 27 de septiembre de 1969). <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1969-1129>>. [Fecha de consulta: 05/04/2019]
- España. Decreto 449/1973, de 22 de febrero, por el que se colocan bajo la protección del Estado los «hórreos» o «cabazos» antiguos existentes en Asturias y Galicia. (BOE nº 62, 13 de marzo de 1973). <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1973-361>. [Fecha de consulta: 05/04/2019]
- España. Decreto de 22 de abril de 1949 sobre la protección de los castillos españoles. (BOE [en línea], núm. 125, de 5 de mayo de 1949). <<http://www.jcyl.es/web/jcyl/PatrimonioCultural/es/Plantilla100DetalleFeed/1284180255460/Normativa/1284220172433/Redaccion>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]
- España. Decreto disponiendo que el Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid quede elevado a la categoría de Museo Nacional de Escultura. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. (Gaceta de Madrid, núm. 121, de 1 de mayo de 1933). En: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1933/121/A00775-00775.pdf>>. [Fecha de consulta: 30/03/2019]
- España. Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926. (Gaceta de Madrid, núm. 227, 15-08-1926, pp. 1026-1031). En: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1926/227/A01026-01031.pdf>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]
- España. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE). (BOE [en línea], núm. 155, de 29-06-1985) <<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>>. [Fecha de consulta: 02/04/2019]
- España. Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857. (Gaceta de Madrid, nº 1710, el 10 de septiembre de 1857). En: <https://sirio.ua.es/libros/BEducacion/ley_instruccion_publica/index.htm>. [Fecha de consulta: 14-08-2018]

- España. Ley relativa a los monumentos nacionales arquitectónicos artísticos. (Boletín de la Real Academia de la Historia. Tomo 66, Año 1915. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, pp. 525-527). En: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ley-relativa-a-los-monumentos-nacionales-arquitectnicos-artsticos-1915-0/>>. [Fecha de consulta: 31/03/2019]
- España. Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Gaceta de Madrid, núm. 145, de 13 de mayo de 1933). En: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1933/145/A01393-01399.pdf>> [Fecha de consulta: 14/08/2018]
- España. Ley y reglamento de excavaciones y antigüedades. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. (1911-1912). (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos).
En: <<http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=9777>>. [Fecha de consulta: 17/02/2017]
- España. Real Cédula de 6 de julio de 1803. Madrid. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/real-cedula-de-su-majestad-y-senores-del-consejo-por-la-qual-se-aprueba-y-manda-observar-la-instru-0/html/00224e2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. [Fecha de consulta: 14/02/2018]
- España. *Real Decreto de 18 de agosto de 1809*. (Gaceta de Madrid, núm. 233, 20-08-1809, pp. 1043-1044). <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1809/234/A01043-01044.pdf>>. [Fecha de consulta: 16/07/2018]
- España. Real Decreto de 25 de julio de 1835 suprimiendo los monasterios y conventos de religiosos que no tengan 12 individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes a lo menos sean de coro. (Gaceta de Madrid, núm. 211, 29-07-1835, pp. 841 a 842). En: <<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1835/211/A00841-00842.pdf>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]
- España. Real Decreto de 18 de abril de 1900. (Gaceta de Madrid, n. 109, 19 -04-1900, p.316). En: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1900/109/A00316-00317.pdf>>. [Fecha de consulta: 23/02/2018]

- España. Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. Ministerio de Cultura. (BOE [en línea], núm. 114, de 13 de mayo de 1987). <www.boe.es/buscar/pdf/1987/BOE-A-1987-11621-consolidado.pdf>. [Fecha de consulta: 22/02/2017]
- España. Real Decreto 1136/2008, de 4 de julio, por el que se cambia la denominación del Museo Nacional de Escultura por la de Museo Nacional Colegio de San Gregorio y se modifican la composición y funciones de su Patronato. Ministerio de Cultura. (BOE [en línea], núm. 162, de 5 de julio de 2008, pp. 29520-29521). <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-11382>>. [Fecha de consulta: 19/02/2017]
- España. Real Decreto 1714/2011, de 18 de noviembre, por el que se suprime el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, y se modifica el Real Decreto 1136/2008, de 4 de julio, por el que se cambia la denominación del Museo Nacional de Escultura por la de Museo. Ministerio de Cultura. (BOE [en línea], ,núm. 296, de 9 de diciembre de 2011). <http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/rd1714-2011.html>. [Fecha de consulta: 19/02/2017]
- España. Real Orden de 27 de mayo de 1837 en la que se dispone sobre la conservación y destino de objetos científicos y artísticos procedentes de los conventos suprimidos. (Copia parcial. Real Academia de la Historia, manuscrito). En: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctq7h1>>. [Fecha de consulta: 22/02/2018]
- España. Real Orden de 20 de agosto de 1838 en la que se recuerda a los jefes políticos las disposiciones vigentes sobre la prohibición de la salida y extracción de pinturas, antigüedades y otros objetos artísticos. (Copia. Real Academia de la Historia, manuscrito). En: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz6r8>>. [Fecha de consulta: 22/ 02/2018]

- España. Real Orden de 21 de noviembre de 1865 por el que se aprueba el Reglamento de las Comisiones provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos. (Gaceta de Madrid, nº 345, el 11 de diciembre de 1865). En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/boletin-de-la-real-academia-de-la-historia--33/html/025e6a60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_98.html>. [Fecha de consulta: 14-08-2018]
- España. Real Orden de 13 de junio de 1844 por la que se crean las Comisiones Provinciales de Monumentos. Ministerio de Gobernación. 2 de Abril de 1844. En:<<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=826444>>. [Fecha de consulta: 22/ 02/2017]
- España. Real Orden de 28 de abril de 1837 por la que se manda que bajo ningún pretexto se permita extraer de la Península para el extranjero ni provincias de Ultramar, pinturas, libros ni manuscritos antiguos de autores españoles sin expresa Real Orden que lo autorice. (Copia. Real Academia de la Historia, manuscrito). En: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg871>>. [Fecha de consulta: 22/ 02/2018]
- España. Reglamento para el régimen de los Museos Arqueológicos del Estado servidos por el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. (Madrid: Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1901). En: <<http://hdl.handle.net/10481/25014> >. [Fecha de Consulta: 21/03/2018]
- España. Resolución de 30 de enero de 1996, de la Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, por la que se incoa expediente para declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, el «Colegio de Doncellas Nobles», situado en la plaza del Cardenal Silíceo, número 1, en Toledo. (BOE [en línea],núm. 91, de 15 de abril de 1996). <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1996-8486>. [Fecha de consulta: 04/04/2019]
- Plan Museos+ Sociales. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid. 2015. En: <<http://www.mecd.gob.es/museosmassociales/presentacion.html;jsessionid=9E1440E2B6F521F4797E403C7DEA26AA>>. [Fecha de consulta: 19/02/2017]

Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad, (UNESCO). París, 17 de Noviembre de 2015.

En: <<http://portal.unesco.org/es/ev.php>

URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. [Fecha de consulta: 15/08/2018]

Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, (UNESCO). París, 1989.

En: <<http://portal.unesco.org/es/ev.php->

URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. [Fecha de consulta: 15/08/2018]

Resolución 217 A (III). Declaración Universal de los Derechos Humanos, (ONU). Nueva York, 10 de diciembre de 1948. En:

<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf>.

[Fecha de consulta: 14/08/2018]

Resolución 2199 (S/RES/2199). Aprobada por el Consejo de Seguridad en su 7379ª sesión. Nueva York, 12 de febrero de 2015. En:

<http://www.un.org/en/sc/ctc/docs/2015/N1504032_ES.pdf>. [Fecha de

consulta: 15/02/2017]

Resolución Monuments and sites in their setting- conserving cultural heritage in changing townscapes and landscapes, de la 15ª Asamblea General del ICOMOS. Xi'an, China, 17-21 de octubre de 2005.

En: <<https://www.icomos.org/xian2005/resolutions15ga-sp.htm>>. [Fecha de consulta: 14/08/2018]

FUENTES DOCUMENTALES

(Fotografía Anónima). (s.f.). “1920. Sala planta alta”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (1933). “Valladolid. Museo. Sillería de San Benito el Real”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 12_006”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 13_016”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 14_008”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 17_001”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 30_002”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 32_022”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 33_005”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía Anónima). (s.f.). “Edif. 54_013”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía de AGFA). (s.f.). “1923. Sala Berruguete”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(Fotografía de Hauser & Menet). (Madrid, nº1836). Colección: “1904-1915”. Archivo digital Museo Nacional de Escultura. Fecha de consulta: mayo de 2016.

Museo Nacional de Escultura. (s.f.a.). *El lenguaje del escultor*. Valladolid. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(s.f.b.). *Guión orientativo para educador/a "Como un libro abierto"*. Valladolid. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(s.f.c.). *Guión orientativo: ¿quién eres tú?* Valladolid. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(s.f.d.). *Taller "La casa de las casas"*. Valladolid. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(s.f.e.). *Taller "Donde viven los monstruos"*. Valladolid. Fecha de consulta: mayo de 2016.

(2017). *Hoja de sala de la Casa del Sol*. Recuperado el 16 de enero de 2018 de <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/visita/mejora-tu-visita.html>.

(2017b). *Guía de la visita "proximación a otras lecturas científicas de la colección"*. Departamento de comunicación. Recuperado el 16 de enero de 2018 de <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/visita/mejora-tu-visita.html>

(2017c). *Guía de visita*. Recuperado el 31 de diciembre de 2017 de <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/visita/mejora-tu-visita.html>

(2017d). *Hojas de sala del Colegio de San Gregorio*. Recuperado el 28 de diciembre de 2017 de <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/visita/mejora-tu-visita.html>

Patronato del Museo. (1923). Acta del Patronato de 30 de mayo de 1923. *Libro de Actas del Museo Provincial de Bellas Artes 1919-1931-21 marzo*. Recuperado del Archivo digital del MNE.

WEBGRAFÍA

20minutos.es. (16 de Abril de 2018). Marina Abramovic se electrocutará en su próxima performance. *20minutos*. Recuperado el 13 de agosto de 2018 de <https://www.20minutos.es/noticia/3315120/0/marina-abramovic-electrocutara-proxima-performance/>

Agencias Washington. (4 de Junio de 2018). El Supremo de EE.UU. da la razón a un pastelero que rechazó hacer un pastel de bodas para una pareja gay. *La vanguardia, Internacional*. Recuperado el 11 de julio de 2018 de: <http://www.lavanguardia.com/internacional/20180604/444084286863/supremo-pastelero-pastel-de-boda-pareja-gay.html>

Albalad, J. M. (7 de Diciembre de 2017). Barbastro ultima un recurso para reclamar los bienes de la franja. *Alfa y Omega*. Recuperado el 3 de enero de 2018 de <http://www.alfayomega.es/134359/barbastro-ultima-un-recurso-para-reclamar-los-bienes-de-la-franja>

BBC News Mundo. (4 de Junio de 2018). Quién es Jack Phillips, el pastelero que se negó a hacer una torta a una pareja gay y fue respaldado por la Corte Suprema de Estados Unidos. *BBC News Mundo*. Recuperado el 11 de julio de 2018 de <http://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-44364037>

Benedicto XVI. (21 de noviembre de 2009). *Encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina*. Recuperado el 04 de febrero de 2019 de http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html

Cardoso, T. (1620). *Historia de la maravillosa vida del glorioso san Onofre*. Barcelona. Recuperado el 20 de agosto de 2018 de <https://play.google.com/books/reader?id=8N48xBBsNioC&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PP1>.

EFE. (4 de junio de 2018). El Supremo de EE UU respalda al pastelero que se negó a hacer una tarta de bodas para una pareja gay. *20 minutos Internacional*.

Recuperado el 11 de julio de 2018 de <https://www.20minutos.es/noticia/3359034/0/pastelero-pareja-homosexual-gay-supremo-estados-unidos-respalda-nego-hacer-tarta-bodas/>

Enfilme. (20 de Diciembre de 2016). *Trailer. 'Brillo Box (3¢ Off)'*, documental sobre la emblemática pieza artística de Andy Warhol. Recuperado el 5 de julio de 2018 de <http://enfilme.com/notas-del-dia/trailer-brillo-box-3572-off-documental-sobre-la-emblematica-pieza-artistica-de-andy-warhol>

Europa Laica. (2015). *laicismo.org*. Recuperado el 5 de agosto de 2018, de <https://laicismo.org/categoria/raiz/observatorio/campanas/no-a-la-financiacion-publica-de-las-iglesias/no-a-las-inmatriculaciones-de-la-iglesia-por-una-mezquita-de-uso-civil/>

Ferrer, F. (6 de Julio de 2017). Arte casual. (Mensaje del blog: *El boomerang. Blog literario en español.*) Recuperado el 3 de julio de 2018 de <http://www.elboomeran.com/blog-post/2454/18521/francisco-ferrer-lerin/arte-casual/>

Freshlycosmetics. (26 de Mayo de 2018). Freshlycosmetics. *Post de Instagram*. Recuperado el 29 de junio de 2018 de <https://www.instagram.com/p/BjPIyOcjtf/?tagged=almacen>

Google. (2017). Imagen de Valladolid. *Google Earth*. Recuperado el 29 de Septiembre de 2017, de https://www.google.es/intl/es_es/earth/

ICCROM. (2018). *People and heritage*. Recuperado el 14 de abril de 2018 de <https://www.iccrom.org/section/people-and-heritage>

ICOM (2018). *Definición de museo*. Recupero el 14 de abril de 2018 de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

ICOM-ICOFOM. (2009). *Conceptos clave de museología*. Recuperado el 14 de abril de 2018 de <http://icom.museum/normas-profesionales/conceptos-claves-de-museologia/L/1/>

- Juan Pablo II. (4 de abril de 1999). *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*. Recuperado el 04 de febrero de 2019 de http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html
- Latorre, R. (12 de Diciembre de 2017). Diario de la posverdad: El win win de Sijena. *El mundo*. Recuperado el 3 de enero de 2018 de <http://www.elmundo.es/cataluna/2017/12/12/5a2ee2ccca474123358b45d9.html>
- Mars, A. (5 de junio de 2018). El Supremo de EE UU respalda al pastelero que no quiso hacer una tarta nupcial para una pareja gay. *El país Internacional*. Recuperado el 11 de julio de 2018 de https://elpais.com/internacional/2018/06/04/actualidad/1528123831_997331.html
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2017). *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Recuperado el 20 de febrero de 2017 de <http://www.mecd.gob.es/mnescultura/museo.html>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2018). *Historia de los Museos estatales de 1900 a 1977*. Recuperado el 4 de enero de 2018 de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/los-museos-estatales/historia/de-1900-a-1977.html>
- Navarro, D.; Guillén, D.; Penacho, M. y Berdejo, S. (Enero de 2018). El expolio de los bienes de Sijena. *El Heraldo de Aragón*. Recuperado el 4 de enero de 2018 de <https://www.heraldo.es/especiales/bienes-aragon/sijena.html>
- Pablo VI. (7 de mayo de 1964). *Misa de los artistas*. Recuperado el 04 de febrero de 2019 de https://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/homilies/1964/documents/hf_p-vi_hom_19640507_messa-artisti.html
- (8 de diciembre de 1965). *Los grandes mensajes del Concilio: A los artistas (8 de diciembre de 1965)*. Obtenido de https://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651208_epilogo-concilio-artisti.html
- Papa Francisco. (6 de diciembre de 2016). *Messaggio del Santo Padre Francesco in occasione della solenne seduta pubblica delle accademie pontificie*. Recuperado

el 04 de febrero de 2019 de
http://w2.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2016/documents/papa-francesco_20161206_accademie-pontificie.html

Pontificio Consejo de la Cultura. (23 de mayo de 1999). *Para una pastoral de la cultura*. Recuperado el 04 de febrero de 2019 de <http://www.cultura.va/content/cultura/es/pub/documenti/pastoralecultura.html>

R. de R. (25 de Abril de 1936). Las nuevas salas del Museo Nacional de Escultura. *El Norte de Castilla*, p. 3. Recuperado el 04 de abril de 2018 de <https://www.elnortedecastilla.es/hemeroteca/>

Unión Europea (UE) (2018). *Año Europeo del Patrimonio Cultural. Nuestro patrimonio, donde el pasado se encuentra con el futuro*. Recuperado el 17 de agosto de 2018 de https://europa.eu/cultural-heritage/about_es

Vázquez, J.L. (19 de febrero de 2015). *alfayomega.es*. Recuperado el 05 de agosto de 2018 de <http://www.alfayomega.es/12290/los-bienes-de-la-iglesia-son-propiedad-del-pueblo-de-dios>

Wojtila, K. (4 de Abril de 1999). Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas. A los que con apasionada entrega buscan nuevas « epifanías » de la belleza para ofrecerlas al mundo a través de la creación artística. *www.vatican.va*. Recuperado el 25 de abril de 2018 de http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

ANEXOS

I. Gráficas de sección del Colegio de San Gregorio.

1. Un tiempo de grandes cambios.	427
2. Castilla, laboratorio de las artes.	427
3. El imaginario del cristiano.	428
4. Patio Mayor del Colegio: Símbolos de un nuevo poder.	428
5. El mensaje del retablo mayor de san Benito el Real.	429
6. La “manera” inconformista de Berruguete.	430
7. El siglo de la variedad.	430
8. Valladolid, hacia 1527.	431
9. La forma dramática de Juan de Juni.	432
10. Autoridad de Roma.	432
11. Figuras de la Exclusión.	433
12. Imagen barroca y Contrarreforma.	433
13. Tras las huellas de Berruguete.	434
s/n Una ampliación de la mirada. La colección de Reproducciones artísticas.	435
14. El arte de la persuasión.	435
15. Una estética de la renuncia.	436
16. El Siglo XVIII: hacia una nueva sensibilidad.	436
17. El teatro de la pasión.	437

II. Cartelas de tipo 2 del Colegio de San Gregorio.

1. Visión del juicio final.	438	2. La devoción moderna.	438
3. Realidades mundanas.	439	4. Invención de la Piedad.	439
5. La nota licenciosa.	439	6. Retrato de familia.	440
7. La mujer del Apocalipsis.	440	8. Un icono del Renacimiento.	441
9. Descubrimiento de Berruguete.	441	10. El trabajo del taller.	442

11. Calma clásica.	442	12. Un comitente especial.	443
13. Gravedad “a la romana”.	443	14. Esclavos en <i>El Quijote</i> .	444
15. La lección italiana.	444	16. Sustancia del color.	445
17. Pedagogía de la crueldad.	445	18. Fervor inmaculista.	446
19. El terror de la decapitación.	446	20. Guerra de imágenes.	446
21. El misterio de la infancia.	447	22. Una religión más amable.	447
23. El lienzo dentro del lienzo.	448	24. Una figura especial.	448
25. Escultura de vestir.	449	26. El ángel guerrero.	449
27. Valladolid, 1605.	450		

III. Gráficas de sección de la Casa del Sol.

1. La Musa Blanca.	451
2. Supervivencia de los antiguos.	452
3. La “invención” de la Antigüedad.	452
4. La “invención” de la Antigüedad.	452
5. La belleza desnuda.	453
6. Sabios y héroes.	453
7. Enigmas y fragmentos.	454
8. Imágenes del furor.	454

IV. Cartelas de tipo 2 de la Casa del Sol.

1. Cabeza de Hera.	455	2. Crátera de Hildesheim.	455
3. Fauno durmiente.	456	4. Venus Médicis.	456
5. Doríforo.	457	6. Mercurio sentado.	457
7. Niño de la espina.	458	8. Venus de Vienne.	459
9. Ariadna abandonada.	459	10. Gladiador Borghese.	460
11. Nióbida o Ménade.	460	12. Bustos de diversos personajes, reales e	461

		imaginarios.	
13. Victoria desatándose la sandalia.	462	14. Retratos funerarios de El Fayúm.	462
15. Iris.	463	16. Discóbolo.	463
17. Dione y Afrodita.	464	18. Máscara de Agamenón/Diadema.	464
19. Suplicio de Marsias.	465	20. Ménade danzante.	465
21. Danza báquica.	466	22. Fauno danzante.	467
23. Hermafrodita Borghese.	467	24. Centauro domado por el amor.	468
25. Panisco y sátiro.	468	26. Mercurio, Orfeo y Eurídice.	469
27. Nereida sobre monstruo marino.	470	28. Cascos de gladiador.	470
29. Camafeos.	471	30. Torso del belvedere.	471

V. Guías de visita y hojas de sala.

1. La guía de visita.	473
2. Guía de visita “aproximación a otras lecturas científicas de la colección.	482
3. Hojas de sala en la sede de San Gregorio.	492
4. Hojas de sala en la sede de la Casa del Sol.	506

VI. La “APP.” del Museo Nacional de Escultura. Transcripción del texto de los recorridos.

1. Itinerario: <i>Destacados.</i>	516
2. Itinerario: <i>Visita en familia.</i>	526
3. Itinerario: <i>El edificio.</i>	532
4. Itinerario: <i>Avatares de la colección.</i>	538
5. Itinerario: <i>El arte de policromar.</i>	543

VII. Traducciones

1. Cum aliam nostram urbem. Bula Pontificia del Papa Pío II (1462). 550
2. Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstieges zum Sinn des Seins. - Künstlerische Wahrheit / Ser finito y ser eterno. Verdad artística. Edith Stein, traducción de Miriam Ramos. 553

VIII. Infografías a tamaño original

1. Interpretación de la Teoría Institucional del arte de G. Dickie. 560
2. Infografía sobre la empatía del sujeto espiritual con la obra de arte a partir de la teoría de E. Stein 561
3. Teoría del Genio de la lámpara de la cultura: Ars 562

I. GRÁFICAS DE SECCIÓN DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO

(1)

SIGLOS XV: INICIOS DE UN ARTE NUEVO

UN TIEMPO DE GRANDES CAMBIOS

Desde el siglo XV, una nueva idea del hombre y del mundo impregna el arte europeo. Es un período de transición que proviene del gótico; pero es, a la vez, un tiempo de novedad, de intuiciones y conquistas que anuncian el Renacimiento.

El arte de tema religioso abandona las trascendencias del pasado, en favor de una devoción más íntima y moderna, y cultiva un realismo <documental>, inspirado por el nacimiento del individualismo y por el deseo de explorar el mundo terrenal y visible. En él ocupan una importancia ejemplar las leyendas de los santos, que se presentan como la parte narrativa del dogma y son el pretexto para relatar vidas humanas. Así nace un arte de elegante lirismo y expresividad dramática que, a partir de las aportaciones flamencas, se extiende por Bohemia, Francia, Borgoña, Alemania y la Península Ibérica.

Gracias a la nueva técnica del óleo, los artistas transcriben los detalles más exactos de las cosas y los seres. Ubican los cuerpos en el espacio; copian paisajes y ciudades, los enseres domésticos y el preciosismo del rodaje: cuentan historias, expresan sentimientos de ternura o patetismo y presentan la muerte como una experiencia real y macabra. Es también ahora cuando los artistas comienzan a tener prestigio y un nombre propio, distinguiéndose de sus antecesores, en su mayoría anónimos. Y todo ello significará el nacimiento de la modernidad en el arte.

(2)

SIGLO XV: INICIOS DE UN ARTE NUEVO

CASTILLA, LABORATORIO DE LAS ARTES

La Castilla de fines del siglo XV se distingue por su vitalidad artística y su apetito de novedad. La nueva monarquía de los Reyes Católicos, la burguesía urbana y un nuevo tipo de mecenas-príncipes, obispos, mercaderes-promueven una floreciente industria, destinada a capillas, catedrales y residencias civiles. Esta posición avanzada va a permitir al arte español enriquecer el panorama europeo con aportaciones de gran originalidad.

Tal vitalidad es efecto de la circulación y el intercambio de artistas procedentes de talleres europeos, principalmente de Flandes, pero también de Borgoña o Bohemia. Todos viajan, se visitan, trabajan o realizan encargos fuera de su ciudad. En este

ambiente cosmopolita, se difunden nuevos modelos figurativos, se amplían repertorios iconográficos y se adoptan logos técnicos. El panorama es ecléctico: coexisten las filigranas del gótico tardío, el realismo flamenco, el naciente humanismo y el espacio geométrico de los italianos.

A veces, las obras extranjeras son compradas en ferias locales o importadas directamente. En otros casos, están realizadas por artistas afincados en Castilla, (Jorge Inglés, Rodrigo Alemán). A ellos se añaden los hispanos que dominan la técnica flamenca y siguen la estela de Memling o Van der Weyden; o quienes, como Pedro Berruguete, tras su estancia en Italia, traen las primicias del *Quattrocento*.

(3)

SIGLO XV: INICIOS DE UN ARTE NUEVO

EL IMAGINARIO VISUAL DEL CRISTIANISMO

Desde la Edad Media, en el Occidente cristiano se fabricó una impresionante cantidad de imágenes de devoción, de enorme eficacia espiritual, bajo cuya autoridad vivían poderosos y desheredados. Este arte religioso no solo ratificó el poder temporal de la Iglesia. Además, se convirtió durante más de mil años en un lenguaje universal que ofrecía a los hombres un <lugar mental> donde organizar su visión del mundo y del destino, ubicar sus temores y desplegar sus fantasías. Este género artístico de <lo sagrado> abrió grandes posibilidades a la escultura, por su cualidad corporal y su facultad para confundirse con una *presencia* misteriosa.

Se construyó así un potente imaginario cristiano, fundado sobre la creencia en la Encarnación: el descenso al mundo terrenal de un Dios para vivir como un hombre. Tal enigma no es un dogma más, sino que alcanza a todo el sistema representativo, pues lleva lo divino al ámbito de la Humanidad, de la Historia, de lo corpóreo, de lo visible.

Un amplio repertorio de imágenes ilustrará, sobre todo desde el siglo XIII, esta condición humana de la figura de Jesús: la necesidad de una madre nutricia y protectora; su círculo de parientes y amigos; su representación como un rey feudal; su fragilidad infantil y su género sexuado, mostrados a través del desnudo. Pero el tema predilecto fue Pasión: una tragedia de inmolación, muerte y duelo, con todos los tormentos propios de una religión sacrificial.

(4)

SIGLO XV: INICIOS DE UN ARTE NUEVO

PATIO MAYOR DEL COLEGIO: SÍMBOLOS DE UN NUEVO PODER

A lo largo del siglo XV, reyes y hombres de Estado promovieron la construcción de universidades y colegios, desde Cracovia hasta Cambridge o Valladolid. Su arquitectura se inspiraba en la monástica y sus célebres patios cuadrados continuaban la tradición de los claustros. El relevante Colegio de San Gregorio fue creado por el obispo Alonso de Burgos (Canciller del reino y confesor de la reina Isabel I), con el fin de impulsar los estudios de Teología.

Realizado a finales del siglo, el edificio encarna el momento de euforia expansiva, vanguardia cultural y optimismo político que vive la Castilla de los Reyes Católicos, embarcada en la guerra de Granada y en la expedición americana. El ambiente triunfal se materializa en la espléndida ornamentación, propia de la transición de la Edad Media a la modernidad renacentista: elegancia en las columnas torsas de la planta baja, exquisitez en la artesanía plateresca de las arquerías altas, anecdotismo y fantasía popular en los detalles menores. Pero, sobre todo, destaca la obsesión por la heráldica y los símbolos del poder. Éstos pertenecen, en primer lugar, a Alonso de Burgos: su flor de lis -un frecuente blasón europeo- recorre con insistencia los parámetros y adquiere un despliegue monumental en la gran escalera. A ello se añade una ostentosa iconografía de la autoridad regia, con águilas, flechas, yugos y escudos, que revela el influjo creciente del arte en el prestigio de un proyecto de constitución nacional.

(5)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

EL MENSAJE DEL RETABLO MAYOR DE SAN BENITO EL REAL

El retablo contiene un erudito mensaje reservado a los monjes de accedían a su contemplación, como imagen de la Jerusalén Celeste, la Ciudad de Dios, en la que Antiguo y nuevo Testamento conviven bajo la perspectiva de la llegada del Mesías. Este contexto se pone al servicio de la exaltación del patriarca de los monjes, San Benito, puente entre la Antigua y la Nueva Ley, y de la orden benedictina.

El discurso se organiza en tres cuerpos superpuestos. En el banco, a los lados del sagrario, se sitúan Abraham en el sacrificio de Isaac, Jacob y sus doce hijos (los Patriarcas de Israel, fundadores de las Doce Tribus).

En el primer cuerpo, en correspondencia con los doce patriarcas, se disponen los doce Apóstoles, junto a cuatro episodios de la infancia de Jesús: nacimiento, circuncisión, epifanía y huida a Egipto. La escultura central de San Benito se flanquea por relieves con sus milagros y los de otros santos de la orden, San Gregorio y San Ildefonso.

El segundo cuerpo, presidido por la Virgen, presenta esculturas de seis santos, - entre los que destaca San Sebastián-, las pinturas de los evangelistas Marcos y Mateo y, en la parte superior, entre relieves con parejas de niños, bustos de profetas.

El ático está coronado por el Calvario. En los frontones laterales dos parejas de sibilas anuncian el nacimiento de Cristo; sobre las cornisas descansa una pareja de soldados, todo ello siguiendo los modelos consagrados por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina.

(6)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

LA <MANERA> INCONFORMISTA DE BERRUGUETE

Alonso Berruguete (1490-1561) inaugura en España la tradición del artista moderno: un inconformista inquieto, consciente de su estatuto como creador, para quien el arte es más una visión mental que una habilidad técnica. Su furor creativo le valió la fama de un <melancólico saturnino, airado y mal acondicionado, que pinta terribilidades y desgarros>.

En 1526, afronta este retablo, una ambiciosa e innovadora <obra de arte total>, que respondía a los gustos avanzados del abad de San Benito. Realizado tras su larga estancia en Florencia y Roma, donde convive con prestigiosos maestros, la obra revela su aprendizaje italiano. Como sus contemporáneos más audaces-Pontormo, Leonardo o Miguel Ángel-, Berruguete no deja de beber en las fuentes clásicas.

Sin embargo, renuncia a la belleza ideal y a la tiranía mecánica de las reglas para expresar una idea subjetiva del arte, como <diseño interno>. Por eso, cultiva el gusto de la rareza, el brutalismo formal y la rapidez de ejecución defendidos por los manieristas, rasgos reforzados en esta obra por la textura astillada de la madera y la estridencia de la policromía.

Un abismo se abre entre la *naturaleza* y el *espíritu*. Las figuras se aprietan en huecos angostos, el espacio se desequilibra arbitrariamente, las siluetas se alargan, levitan y se curvan en espirales inestables, las proporciones se deforman. Y los cuerpos abandonan la naturalidad y se dejan ganar por un sentido estético del ritmo.

(7)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

EL SIGLO DE LA VARIEDAD

Aunque el prestigio de Berruguete, y luego el de Juan de Juni, acupe el escenario escultórico del siglo XVI y pueda oscurecer a muchos contemporáneos, es innegable que una de las claves de esta centuria es variedad.

Las ideas se transmiten fácilmente y la figura del artista, sea flamenco, español o italiano, se hace frecuente. Escultores y pintores coetáneos practican estilos distintos, según su origen geográfico, su formación juvenil, las diferentes sensibilidades y culturas locales o las exigencias de sus clientes.

Tal disparidad se plasma en modelos heterogéneos: en la conservación residual del sistema figurativo tardogótico; en la asimilación del ideal renacentista, con la adopción de la forma clásica y la inclusión de citas de la estatuaria antigua; en el apego al realismo flamenco o en la adhesión al manierismo italiano. No obstante, a medida que avanza el siglo, se impondrá una mayor uniformidad, condicionada por la italianización del gusto.

En este ambiente de arcaísmos, tanteos y audacias destacan Felipe Vigarny, Rodrigo de Holanda, Arnao de Bruselas, Esteban Jordán, Antonio Moro o Pompeo Leoni. Una repetida fórmula española condensa las tendencias que dominan el siglo XVI: <Todo lo nuevo place>.

(8)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

VALLADOLID, HACIA 1527

El Renacimiento encontró a España en lo más alto de su poder y esplendor creativo. Pero no todo era estabilidad: un vendaval de tensiones espirituales y políticas recorre Europa. El año 1527 marca un punto de inflexión, al coincidir el Saco de la Roma pontificia por las tropas de Carlos V, la Conferencia de Valladolid sobre las ideas de Erasmo (en el Colegio de San Gregorio) y el nacimiento de Felipe II. En las décadas siguientes, se recrudece la vigilancia: persecuciones de heterodoxos y *alumbrados*, fundación de la Orden Jesuita, publicación del *Índice* de libros prohibidos y, en otro plano, los conflictos de Luis de Granada o del escultor Pompeo Leoni con la Inquisición.

En ese año Andrés de Nájera construía esta sillería, estando el Emperador en la ciudad y mientras Berruguete trabajaba en el retablo del mismo convento. La excepcionalidad de este mueble no radica sólo en su calidad artística o en su monumentalidad. Es también un documento político y cultural, revelador del reformismo cristiano, del creciente poder de las órdenes religiosas y de la enérgica unificación religiosa de la monarquía que, en aras de mayor disciplina y control en los conventos, había promovido la unión de las abadías benedictinas de Castilla. El monasterio vallisoletano, designado sede principal, convocaba periódicamente a los abades de los monasterios federados, que habían pagado su sitial correspondiente de la sillería y que ocupaban según un orden jerárquico.

(9)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

LA FORMA DRAMÁTICA DE JUAN DE JUNI

Hacia 1530, llega a Valladolid Juan de Juni (c. 1507-1577), un Borgoño de Joigny formado en Francia e Italia, pero enseguida hispanizado. Su obra introduce un cambio de rumbo, pues anuncia la nueva religiosidad teñida de misticismo y exaltación que va ganando el ambiente español a medida que avanza el siglo. Su sensibilidad francesa no olvida la fascinación por Miguel Ángel y su célebre *terribilitá*, ni el impacto del hallazgo en Roma del grupo helenístico del Laocoonte, modelo fisiognómico del dolor.

Frente a la artificiosidad de Berruguete, su manierismo se distingue por la solidez formal, una ocupación del espacio más inteligible y natural, y una noción realista de las figuras. Juni apela directamente al espectador, describe las emociones con mayor claridad y usa un estilo grave, patético y persuasivo, a veces de insólita teatralidad. Y esta insistencia en lo concreto, lo real y lo humano anuncia una necesidad a la que dará respuesta el Barroco.

Sus figuras, de recia presencia carnal y facciones blandas y rústicas, suelen girar sobre su eje en líneas serpentina, detenidas en un gesto doliente. Cuando se trata de figuras en grupo, como el *Entierro de Cristo*, un arabesco ondulado articula el conjunto en un movimiento y tumultuoso que envuelve las anatomías en paños y pliegues: es la conquista del cuerpo por un ropaje, concebido trágicamente.

(10)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

AUTORIDAD DE ROMA

El Concilio de Trento, concluido en 1563, reafirmó la autoridad de Roma sobre el mundo católico, espiritual y artísticamente. Sobre todo en la España de Felipe II, donde el ambiente se volvió antihumanista y severo. Y aunque, en las artes, los decretos conciliares se aplicaron con lentitud y ambivalencia, las relaciones entre arte e Iglesia se estrecharon como nunca.

La imagen devota se sometió a las normas del *decoro* moral, postergó el desnudo y lo profano, censuró toda extravagancia y se insistió en el trasfondo teológico de temas polémicos, como la supremacía papal, la apología de la penitencia y la eucaristía, la defensa de la Virgen, el culto a los santos o el elogio de la caridad.

La inspiración de los artistas oscila entre el ascendiente de Berruguete y Juni, la herencia centroeuropea, una irrenunciable admiración por Miguel Ángel y, cada vez

más, un arte <a la romana>, solemne y grave, de emociones contenidas y colores fríos, propio del espíritu austero del Escorial.

De ello resultan distintas gramáticas formales: unos cultivan un estilo estereotipado, con espacios abigarrados y narraciones pintorescas; otros, más sobrios, integran el sentimiento religioso en una visión italianizante y clasicista de las formas. Es en las últimas décadas cuando se impone el programa estético tridentino: claridad, realismo e intensidad emocional.

(11)

LAS ARTES EN EL RENACIMIENTO

FIGURAS DE LA EXCLUSIÓN

La espiritualidad de los temas artísticos no impidió la infiltración de la áspera realidad de la España del Siglo de Oro y de sus formas de exclusión social.

La situación de esclavos y pobres suscita en el siglo XVI una apasionada polémica teológico-social (el <derecho a la debilidad y a no ser molestados>, debatido por teólogos) y encontrará su mejor sublimación literaria en la novela picaresca. También el arte, a través de milagros bíblicos y vidas de santos, deja adivinar una España difícil y desgarrada, un <mundo de lobos>, según la fórmula de Plauto que se puso de moda.

La presencia de este mundo real adopta formas varias: la atención asistencial a los leprosos encuentra su prefiguración bíblica en Job, prototipo del sufrimiento inocente, ensalzado por la Contrarreforma; se propaga la devoción a San José, protector de los niños expósitos y huérfanos. Asimismo, se representa el tema de los cautivos apresados por piratas berberiscos-como le sucedió al mismo Cervantes-; o se difunde la metáfora moderna del cirujano, capaz de curar las enfermedades del mundo, encarnado en sus patronos Cosme y Damián. Y, por último, aparece la figura del esclavo africano, que conoció un gran auge en las ciudades castellanas del siglo XVI, como Valladolid o Sevilla, y que fue usual en los talleres de los artistas.

(12)

IMÁGENES DEL BARROCO

IMAGEN BARROCA Y CONTRARREFORMA

El siglo XVII es un siglo de tristeza y de conciencia de crisis, de aislamiento frente a Europa. La cultura barroca emerge, así, sobre el fondo de las guerras religiosas, de la ofensiva contrarreformista del Papado y del autoritarismo monárquico, que hará del control de las creencias una <razón de Estado>.

Es la Iglesia la que encarga las obras, impone los temas y dirige el pensamiento.

Propaga la creencia en los milagros y el culto a las reliquias en decorados exuberantes, mezcla la magia, piedad y ostentación. Impulsa, además la canonización de místicos contemporáneos, como Teresa de Ávila, y populariza las fiestas de devoción colectiva, como la Inmaculada Concepción. En ese ambiente, las órdenes religiosas, como los Jesuitas, se convierten en grandes promotoras artísticas.

Las artes, arma de propaganda primordial, alcanzaron una alta temperatura expresiva. Gregorio Fernández, los Carducho, Martínez Montañez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zurbarán-en focos muy activos, como Valladolid, Granada o Sevilla- pusieron toda la fuerza plástica al servicio de esta política de la imagen, que desliza en el alma del espectador mensajes devotos y doctrinas morales.

Los temas elegidos son el arrebató del éxtasis, las visiones celestiales, el suplicio sangriento y la renuncia mundana. Y, sobre todo, el patetismo macabro de la muerte, al que el barroco dio despliegue violento, insólito y muy impresionante.

(13)

(Rincón rojo)

TRAS LAS HUELLAS DE BERRUGUETE

Presentar la actividad de los talleres, admiradores y discípulos es necesario y útil. Sirven para iluminar el alcance y la trayectoria de los grandes maestros, al tiempo que explican los periodos artísticos y las prácticas culturales, cuyo carácter no siempre se puede conocer a través de los actores principales.

En esta ocasión, el *Rincón rojo* homenajea a la fértil actividad de seguidores y anónimos. Y lo hace a través de esta pareja de relieves recientemente adquiridos por el Estado y adscritos al Museo Nacional de Escultura. Al mismo tiempo, tejen un filo hilo que permite rastrear la huella dejada por el genio creador de Berruguete, protagonista de la exposición temporal que actualmente se puede visitar en el Palacio de Villena: *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*.

Las obras, en madera policromada, representan la *Anunciación* y la *Adoración de los Pastores*. Aunque se encuentran en proceso de estudio, es muy verosímil adscribirlos a esos <pequeños maestros> que trabajaron siguiendo la estela de Berruguete en las actuales provincias de Valladolid, Salamanca y Ávila. Innegable resulta el paralelo iconográfico y compositivo de estos dos relieves con otros localizados en los retablos mayores de Lanzahíta, Ávila, y de Torrecilla de la Orden, en Valladolid, hoy atribuidos al discípulo de Berruguete, Pedro de Salamanca-activo entre 1532 y 1569-.

Las figuras que llenan opresivamente el espacio; las líneas ondulantes que dibujan los personajes; los cabellos alborotados-que tanto recuerdan la representación clásica de *Las Furias*-y la boca entreabierta del ángel de la *Anunciación*; la cabeza agitada y nerviosa del pastor de la *Adoración*. Todo ello conforma una viva imagen de la fortuna

y pervivencia del entusiasmo berruguetesco, de su carácter expresivo e inconformista, y de su renuncia a la belleza idea.

(s/n)

UNA AMPLIACIÓN DE LA MIRADA

LA COLECCIÓN DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

En 2011, el Ministerio de Cultura determinó suprimir el antiguo Museo Nacional de reproducciones Artísticas y adscribir sus colecciones al Museo Nacional de Escultura.

Fue en cierto modo el final de una institución que, nacida en 1877 y muy celebrada en las décadas siguientes, quedó oculta a mediados del siglo XX. No había vuelto a ver la luz hasta su reciente renacimiento en Valladolid, plenamente justificado por la afinidad de las colecciones: predomina en ellas la escultura y el trasfondo clásico es omnipresente en ambas.

Por tanto, este *Alma condenada*, copia de la famosa obra de Bernini, constituye una llamada de atención hacia esta <nueva> colección, de la que exhibimos una parte-reproducciones de obras maestras grecorromanas-en la Casa del Sol.

(14)

IMÁGENES DEL BARROCO

EL ARTE DE LA PERSUASIÓN

En el Barroco los sentidos cumplen un papel privilegiado. <Son los ojos por donde entran y salen los afectos>, dirá un actor contemporáneo. La escultura, con su corporeidad física, se sirve de su poder de seducción e invade los canales sensoriales del espectador para confundirle, y sugerir, incluso, una aparición sobrenatural. Es el triunfo del “engaño”, gran tópico del siglo.

El arte más espiritual se deja penetrar por este elemento sensualista: todo se vuelve visible, palpable, táctil. Un materialismo extremo simula lágrimas y sangre, el desgarrar de heridas y laceraciones, la morbidez de la carne y la exactitud anatómica de músculos y tendones, a ello contribuye una refinada combinación de policromías y materias añadidas: cuero, asta, gotas de cristal, corcho, ojos de vidrio y telas encoladas. Este verismo, se ve acentuado por una expresión teatral de las emociones en la que participa todo el cuerpo inmovilizado la fugacidad de un gesto, la vehemencia de una mano que se alza, o la elevación del ceño, que <cuando asciende hacia el cerebro puede expresar las pasiones más dolorosas y crueles>.

Pero no se trata solo del mensaje católico. Desde la perspectiva científica del siglo XVII, <ver> es la manera de comprender el mundo. Y el hecho de que lo religioso sea llevado al campo real de la experiencia forma parte de la indagación científica sobre la

naturaleza humana, practicada, por ejemplo, por Descartes, cuando estudia la fisiología de la pena, la causa de las lágrimas o, en general, los misterios de la unión entre el alma y el cuerpo.

(15)

IMAGEN DEL BARROCO

UNA ESTÉTICA DE LA RENUNCIA

El arte de meditar, de meditar *ante una imagen*, halló en el Barroco una ferviente acogida, acorde con obsesiones espirituales, como la tristeza ante la muerte, la caducidad humana o el valor de la penitencia. Difundida por los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola, la meditación requiere una técnica refinada y metódica, que testimonia su cara moderna en el papel que cumple en la formación del individuo, en su aprendizaje de una disciplina interior.

Las artes recrearon esta <estética de la renuncia y el silencio> en las figuras del Bautista, san Jerónimo, Magdalena o san Bruno, que exhiben su ascetismo en una apuesta en escena característica: mirada absorta en una contemplación sublime, quietismo, ambientes de desierto o de celda oscura. A veces, esa meditación es un *memento mori*, alentado por la compañía de un cráneo, que fusiona la alusión trascendente a la muerte, y una reflexión existencial, a la manera de un Hamlet cristiano. En otras ocasiones, como en la Magdalena, adopta el lenguaje de una mística nupcial de la entrega amorosa.

Subyace aquí un tema tradicional, la Melancolía, en la versión religiosa que impulsó el Barroco. De hecho, era frecuente en la iconografía de los temperamentos representar al melancólico como lenguaje visionario afligido por el desengaño terrenal y el anhelo de lo absoluto. La Melancolía se transmuta entonces, en una alegoría de la transitoriedad humana.

(16)

IMÁGENES DEL BARROCO

EL SIGLO XVIII: HACIA UNA NUEVA SENSIBILIDAD

La centuria barroca fue un tiempo oprimido por obsesiones religiosas, por el pesimismo y el realismo fúnebre. Pero, en el siglo XVIII, la llegada de los Borbones, la pacificación social, el afrancesamiento de la cultura y el pensamiento ilustrado introducen cambios decisivos en el gusto. Escultores como Salzillo, Villabrille, González Velázquez o Carmona, con matices propios, componen un paisaje ecléctico, en el que los modelos tardobarrocos conviven con la sensualidad rococó y la contención neoclásica.

En la temática religiosa, el rasgo común es la moderación de la expresión piadosa y un deseo de conciliar placer mundano y moral cristiana, voluptuosidad y virtud. Y virtud. Y aunque las imágenes doloridas no desaparecen, a cambio, se atenúa la huella del sufrimiento, se prefieren los temas sentimentales y familiares y la imagen devota se hace amable, casi profana.

El descubrimiento ilustrado de la infancia renueva el interés por el tema de la educación de la Virgen; y la feminización cultural impone un gusto por la intimidad, lo suave y lo pequeño, que se plasma en la predilección por formatos reducidos y por formas blandas, curvilíneas y coloridas. Las actitudes se vuelven ligeras, los ademanes son elegantes y aparece una nueva complacencia en la ternura y lo anecdótico. Mártires, inmaculadas y místicas se contagian de la gracia juvenil, plena de delicadeza.

Se adivina la emergencia de una nueva sensibilidad: el placer estético empieza a independizarse de la Teología.

(17)

PASOS PROCESIONALES

EL TEATRO DE LA PASIÓN

La presencia del teatro no puede ser mayor en la religiosidad barroca: autos de fe, fiestas de canonización, traslados de reliquias. Entre todo ello, las procesiones de Semana Santa reúnen lo más característico: el engaño de los sentidos, la imagen como adoctrinamiento, la confusión entre lo real y lo imaginario, la afición a máquinas y tramoyas, el pensamiento mágico o la devoción extrema y ritualizada postridentina.

Su principal elemento es el “paso”, un grupo de figuras colocadas sobre una plataforma que escenifican episodios de la Pasión, como si fuese un melodrama en su momento crucial. Realizado primero en materiales efímeros, pronto se generalizaron las tallas en madera policromada, con postizos de cristal o marfil, encargadas por las cofradías a artistas de renombre: Francisco de Rincón, Gregorio Fernández, Andrés Solanes.

El espectáculo ejercía un fuerte impacto emocional, por el tamaño natural de las figuras y su disposición escenográfica, el esmero en el atavío, el maniqueísmo moral de sus figuras y el cruel tremendismo del ambiente. El encantamiento se adueñaba de la vida real y del espacio urbano. Destinado a una nueva y creciente masa ciudadana, el rito fomentaba el sentimiento de pertenencia colectiva y revelaba un gusto naciente por lo anónimo y lo multitudinario, <por el lento arrastrar de los pies en las filas de un cortejo>.

La costumbre se extinguió en el siglo XVIII, ante el avance de la secularización y la mentalidad ilustrada, y se olvidó. En 1920 fue relanzada por la Iglesia.

II. CARTELAS DE TIPO 2 DEL COLEGIO DE SAN GREGORIO.

(1)

Gil de Ronza (h. 1483-h.1534)

LA MUERTE

Hacia 1522

Madera policromada

Convento de San Francisco, Zamora. Legado testamentario, 1850

Visión del Juicio Final

Desde mediados del siglo XIV florece una visión de la muerte marcada por el miedo, el sentido de lo macabro y la conciencia de la miseria humana. Se difunde desde entonces su representación anatomizada, bajo una forma cadavérica, contrafigura del amor por la vida. En este caso, la imagen formó parte de una completa secuencia iconográfica sobre el Credo cristiano, realizaba para la capilla funeraria de un deán. Cubierta con su sudario y sosteniendo la trompeta del Juicio Final, ilustraba el momento de la Resurrección de los muertos.

(2)

Taller de Brabante ¿Amberes?

RETABLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

Hacia 1515-1520

Madera de nogal

Convento de San Francisco, Valladolid. Desamortización

La devoción moderna

Miles de retablos salieron, a finales de la Edad Media, de los talleres de Flandes, destinados a toda Europa.

Este ejemplar llegado de Castilla exhibe el virtuosismo alcanzado en la ejecución y la finura en el lenguaje naturalista: las figuras sagradas se expresan con una emotividad intensa, la indumentaria se actualiza y Jerusalén se representa como una pintoresca ciudad flamenca. Responde, con ello, a las exigencias de la *devotio moderna*, movimiento piadoso que reclama una espiritualidad más íntima y sincera, y que fue muy popular en los Países Bajos.

(3)

Maestro de San Ildefonso
SAN LUIS DE TOLOSA Y SAN ATANASIO, OBISPOS

Hacia 1500
Óleo sobre tabla

Desamortización

Realidades mundanas

El óleo, además de una técnica, es una manera de ver el mundo. Es inseparable del interés por el individuo y por la vistosidad de las cosas materiales. Y aunque el pintor presenta a los obispos como ídolos sagrados, no deja de describir la verdad personal de su rostro, con su mirada seca y su semblante mineral, o el fantasioso refinamiento de vestiduras y joyas, gracias a la minuciosidad del dibujo y al esplendor cromático. Se adivinan la pericia de un ejército gremial de bordadores y orfebres, y el sabor burgués de la posesión.

(4)

Pedro Berruguete (h. 1450-1504)
PIEDAD

Hacia 1480
Óleo sobre tabla

Comercio de arte, 1997

Invención de la *Piedad*

La devoción a la *Piedad* nació en la Centroeuropa del siglo XIV. Muchos artistas se inspiraron en las revelaciones de la Virgen a la mística y escritora Brígida de Suecia (1303-1373): <Puse su cuerpo sobre mi regazo. Sus manos descoyuntadas apenas se sostenían sobre su vientre. Lo coloqué en mis rodillas como había estado en la cruz, con sus miembros agarrotados. Luego, le tendieron en una sábana limpia y sequé las heridas con mi pañuelo; cerré sus ojos y su boca. Así lo sepultaron. Acabado todo, vino el bondadoso Juan y me llevó a su casa>.

(5)

Rodrigo Alemán (act. 1489-1504)
SILLA DE CORO

Hacia 1497
Madera de nogal

Catedral de Plasencia. Comercio de arte, 1992

La nota Licenciosa

En este mueble litúrgico, el apoyo del asiento, llamado <misericordia>, introduce una nota de realismo cómico que delata la naturalidad con la que, en el Renacimiento, convivían lo sagrado y lo profano, la seriedad y la risa: Aristóteles había recriminado a Alejandro Magno sus amoríos con la cortesana Filis. Esta se venga seduciendo al filósofo, que se deja montar como un caballo. En el tono de ironía-el gran Metafísico entregado a los apetitos carnales-se adivina ya el elogio de Erasmo al desorden de la locura y la necedad, inseparables de la vida humana.

(6)

Taller de Suabia o Franconia
LA SANTA PARENTELA

Hacia 1510
Madera con restos de policromía

Comercio de arte, 1992

Retrato de familia

Fue muy popular en la Europa del Norte la leyenda apócrifa del triple matrimonio de Santa Ana. Según ésta, la madre de la Virgen contrajo sucesivos matrimonios, que dieron lugar a representaciones visuales de extensos grupos familiares.

El Concilio de Trento censuró esta tradición. Este relieve reduce esa genealogía a las figuras de Ana, sus maridos, la Virgen y el Niño. Con su énfasis expresivo en las arrugas del rostro, el cabello y las venas bajo la piel, es un buen ejemplo de la calidad alcanzada en los numerosos talleres del sur de Alemania.

(7)

Taller de Suabia
VIRGEN CON EL NIÑO

Comienzo del s. XVI
Madera policromada

Comercio de arte, 1992

La mujer del *Apocalipsis*

Desde el siglo XIV, la figura de María entró en el círculo de las divinidades celestes, despertando en la sociedad medieval una gran emotividad. Los teólogos vieron en la mujer encinta del *Apocalipsis*, suspendida en medio del universo, vestida de sol, coronada de estrellas y con la luna a sus pies, una alusión a la Inmaculada, concebida por Dios antes de todos los siglos.

Esta profecía fue adoptada como una verdad inmutable, según la cual la Virgen es madre del Mesías y personifica a la Iglesia. La luna cambiante de rostro humano evoca la inestabilidad de la vida terrena.

(8)

Alonso Berruguete (h. 1489-1561)

SAN SEBASTIÁN

1526-1532

Madera policromada

Monasterio de San Benito el real, Valladolid. Desamortización

Un icono del Renacimiento

Representado en la edad Media como un caballero, san Sebastián se impone desde el *Quattrocento* como arquetipo del desnudo masculino. Berruguete exhibe su conocimiento de la anatomía en el cuerpo adolescente que, acosado por el dolor, se retuerce sobre su eje y adopta un ritmo *serpentino*, dislocado e inestable, de corte miguelangelesco. El torso se alarga, la cabeza se retuerce y los pies pierden contacto con el suelo. El rostro, ajeno a la violenta contorsión, se tiñe de una enigmática melancolía. El <pañó de pureza> es una tela encolada añadida a la escultura.

(9)

Alonso Berruguete (h. 1489-1561)

PATRIARCA, LEVÍ, PATRIARCA

1526-1532

Madera policromada

Monasterio de San Benito el Real

Descubrimiento de Berruguete

A inicios del siglo XX, artistas e historiadores del arte descubrieron con admiración la modernidad de Berruguete -y también la de El Greco-. Fue el caso de Ricardo de Orueta. <Muchas figuras de Berruguete no tienen alma; son un simple embrollo de líneas, un garabato, un revoltijo que no puede convencer, ni razonar, ni hablar: son un quejido, un grito, un suspiro...Sus espíritus nunca sueñan, ni meditan; sólo reaccionan como fieras, escalan, chillan y gesticulan en una lucha de titanes, pero con más vigor de nervios que muscular> (1917).

(10)

Fray Rodrigo de Holanda (act. 1530-1535)

RETABLO DE LA PASION DE CRISTO

Hacia 1530

Madera de nogal en su color

Monasterio de Ntra. Sra. De la Mejorada, Olmedo (Valladolid).

Desamortización

El trabajo del taller

El retablo nos aporta algunos datos sobre las prácticas de trabajo en los talleres castellanos del siglo XVI: el abastecimiento interno de algunos conventos, pues el escultor es un fraile del mismo monasterio; la innovación en el modo de ensamblar las tablas, diferente del sistema tradicional del relieve tallado; la presencia de artífices oriundos de Flandes. Y también revela el revolucionario papel de la imprenta en la difusión de temas y composiciones, pues sus escenas se inspiran en imágenes impresas, que circulaban a centenares por toda Europa.

(11)

Felipe Vigarny (¿?-1542)

VIRGEN CON EL NIÑO

1536-1542

Alabastro

Monasterio de la Estepa, Soria. Comercio de arte, 2000

Calma clásica

Este hermoso *tondo* cumple todos los principios del ideal renacentista: proporciones armoniosas, transiciones suaves, actitudes serenas, formas escasas, cuerpos sólidos y

compactos, dominio de la ciencia del espacio. En suma, una idea de la belleza entendida como <claridad>. Ese gusto por lo esencial sólo se ve roto por la caricia del niño en el mentón de su madre, una antiquísima anécdota iconográfica, usada ya por el arte egipcio y acogida por el cristianismo como signo universal del lazo entre Cristo y el Alma, entre la razón y la Naturaleza o entre Dios y su Iglesia.

(12)

Juan de Juni (h. 1507-1577)

SANTO ENTIERRO

HACIA 1540

Madera policromada

Convento de San Francisco, Valladolid. Desamortización.

Un comitente especial

El predicador y famoso literato Antonio de Guevara, consejero de Carlos V, encargó esta obra para su sepulcro. El ritmo ondulante de sus antítesis y el desengaño moral con que reposa su vida parecen traducir en prosa la elaborada tensión manierista de Juni: <Mi vivir no ha sido vivir, sino un largo morir; mis placeres no fueron placeres, sino unos alegrones que me amargaron y no me tocaron; mi juventud no fue juventud, sino un sueño que soñé y un sé qué que me vi. Finalmente, digo que mi prosperidad no fue prosperidad, sino un señuelo de pluma y un tesoro de alquimia> (1539).

(13)

Antonio Moro (1519-1576)

CALVARIO

1573

Óleo sobre lienzo

Convento del Carmen Calzado, Medina del campo (Valladolid)

Desamortización

Gravedad “a la romana”

Es probable que el cuadro -uno de las pocas obras religiosas de este retratista holandés- se pintase en Flandes y llegase al convento medinense donado por algún noble. La escena, clasicista y serena, transmite esa cualidad del arte romanista que es la *gravitá*, muy apreciada en los círculos de El Escorial: pocas figuras, escenario vacío,

ausencia de elementos profanos o anecdóticos y un ambiente taciturno, en el que nada distrae. La Virgen rompe la tradición iconográfica del dolor y guarda la compostura, como pedían los teólogos de Trento.

(14)

Pedro de la Cuadra (act. 1589-1629)

SAN PEDRO NOLASCO REDIMIENDO CAUTIVOS

Hacia 1599

Madera policromada

Convento de la Merced Calzada, Valladolid. Desamortización

Esclavos en *El Quijote*

Cervantes pone en boca de Sancho el atractivo económico del comercio de esclavos. <Sólo le daba pesadumbre el pensar que aquel reino era en tierra de negros...A lo cual hizo luego en su imaginación un buen remedio, y díjose a sí mismo: <¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros? ¿Habrán más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender, y adonde me los pagarán de contado, de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida?>.>

(15)

Gregorio Martínez (1547-h.1598)

ANUNCIACIÓN DE MARÍA

1596-1597

Óleo sobre tabla

Convento de San Agustín, Valladolid. Desamortización

La lección italiana

La huella de Rafael o Miguel Ángel sobre este pintor local se percibe en rasgos como la amplitud de gestos y pliegues, la bella solemnidad de las figuras o la armonía cromática. También en el deseo de encontrar un punto de enlace entre el ideal humanista y la fe, a través del espiritualismo neoplatónico. El tema de la *Anunciación*, nacido en Italia, se presta bien a esta aspiración, tan sentida en la época; unir el cielo con la tierra. Con un lenguaje prebarroco, lo Eterno se abate sobre la vida cotidiana, en medio de vapores de luz y sombra.

(16)

Vicente y Bartolomé Carducho (1576-1638; 1554-1609); Juan de Muniátegui (?-1612)
RETABLO RELICARIO DE LA ESTIGMATIZACIÓN DE SAN FRANCISCO

1604-1606

Madera dorada, plateada, policromada y óleo sobre lienzo.

Convento de San Diego, Valladolid. Desamortización

Sustancia del color

La pintura barroca utilizó la elocuencia del color como vehículo emocional. Vicente Carducho detalló así esa riqueza, material y verbal, del pigmento: <Para la pintura al óleo se gastan albayalde, carmín de Florencia de pelotilla, bermellón mineral y artificial, azarcón, tierra roja, jenuli, ocre, jalde y oropimento, rejalgar, sombra de Venecia, tierra negra, negro de hueso negro, de humo, espalto, verdeterra, cardenillo, verdemontaña, verdacho, ancona, azul ultramaro, azul cenizas de Sevilla, azul bajo o costras, esmaltes, esmaltines y añil>.

(17)

Gregorio Fernández (1576-1636)

CRISTO YACENTE

1625-1630

Madera policromada, asta, vidrio, corcho y marfil

Casa Profesa de la Compañía de Jesús, Madrid.

Depósito del Museo del Prado

Pedagogía de la crueldad

Esta magistral pieza del naturalismo castellano, caracterizada por la sobriedad que emite su idealizada anatomía, su respeto a las leyes del <decoro> o su desmayo mortal, es también un ejemplo del gusto barroco por el efectismo, logrado en el contraste entre la visión real de un Dios muerto y su imagen artística. Con su énfasis en la belleza formal y, a la vez, en una emotiva crueldad patética, manifiesta la ambición pedagógica de los Jesuitas (para quienes fue realizada) y de su retórica, que tanto influyeron en el arte del siglo XVII.

(18)

Juan de Roelas (h. 1570-1625)

ALEGORÍA DE LA VIRGEN INMACULADA

1616

Óleo sobre lienzo

Monasterio de San Benito el Real, Valladolid. Desamortización

Fervor inmaculista

Tras el Concilio de Trento, se agudizaron los debates sobre la ausencia de pecado original en María. En Sevilla, en 1615, una procesión de 20.000 personas defendió esta controvertida naturaleza <inmaculada>. La Virgen aparece rodeada de sus valedores: ángeles, profetas y santos, los franciscanos- a favor del culto, en contra de los dominicos- y el escudo real, pues Felipe III hizo del asunto una cuestión de Estado. La zona terrenal ofrece un curioso ejemplo de pintura social: niños y colegiales, clérigos, autoridades y gente del pueblo.

(19)

Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1663-h. 1730)

CABEZA DE SAN PABLO

1707

Madera policromada, asta y vidrio

Convento de San Pablo, Valladolid. Desamortización

El terror de la decapitación

El arte del barroco no ahorró esfuerzos en la ostentación de la crueldad cuando trataba la muerte heroica de los primeros mártires. Ante los ojos del fiel se reproducía una dolorosa y sangrante agonía. Ese máximo se alcanzó en el tema de la cabeza cortada de san Pablo, a veces asociada a la de san Juan Bautista (fundadores ambos del cristianismo).

Más allá del contexto contrarreformista, la figura -con su mirada desorbitada y la gesticulación congelada, pero aún viva- <cristianiza> viejos terrores y mitos profanos, como el de Medusa.

(20)

Francisco Ribalta (1565-1628) y taller

VISIÓN DEL CALVARIO DEL PADRE SIMÓ

1612-1619

Óleo sobre lienzo

Comercio de arte, 1985

Guerra de imágenes

A la muerte de este sacerdote valenciano, que aseguraba haber estado junto a Cristo en el Gólgota, se desató una oleada de veneración y de defensa de su santidad, respaldada por parroquias y nobles de la Corte y rebatida por la Inquisición y las órdenes mendicantes. Las artes visuales fueron el instrumento del debate: una guerra de pasquines, altares y estampas se apoderó de la ciudad. Ribalta, partidario de Simó, recoge la visión en un lenguaje tenebrista, inspirado en Caravaggio. En 1619 la beatificación fracasó y se prohibieron sus altares.

(21)

Alonso Cano (1601-1667), atribución

NIÑO JESÚS

Segundo tercio del s.XVII

Peltre policromado

Donación de la Asociación de Amigos del Museo, 1999

El misterio de la infancia

El culto a Jesús niño -un misterio de inocencia, silencio y dulzura, en contraste con la escasa simpatía y atención de la sociedad tradicional a la infancia- encontró una especial estima en las clausuras femeninas. Ello dio lugar a una rica artesanía de la costura, pues eran las mismas monjas las que confeccionaban su ropa, como prueban los arañazos producidos por los alfileres al vestir a la imagen. El uso del estaño, material barato, así como la demanda de este género de pequeña escultura hicieron de Sevilla un gran centro productor desde finales del siglo XVI.

(22)

Alonso Cano (1601-1667)

SAN JUAN BAUTISTA

1634

Madera policromada

Iglesia de San Juan de las almas, Sevilla. Comercio de arte, 1985

Una religión más amable

El naturalismo andaluz recreó la imagen religiosa en un tono recogido y frecuentó los temas intimistas y endulzados. Aquí el Precursor del Mesías, un adolescente de rasgos finos y aire melancólico, dialoga ensimismado con el cordero, alegoría de Cristo. La escultura ha recuperado las carnaciones originales, con su calidad y riquezas de matices, debidas posiblemente al pincel del propio Cano, también un gran pintor. La obra fue realizada en su estancia de juventud en Sevilla, donde se formó con Francisco Pacheco y fue condiscípulo de Velázquez.

(23)

Francisco de Zurbarán (1598-1664)
SANTA FAZ (PAÑO DE LA VERÓNICA)

1658
Óleo sobre lienzo

Ermita del Carmen, Torrecilla de la Orden, (Valladolid).
Comercio de arte, 1978

El lienzo dentro del lienzo

Las imágenes *acheiropoietai* (<no hechas por mano humana>) son reliquias que conservan una huella visual de Cristo, como el lienzo de la Verónica (*vera icon*, <icono verídico>). Zurbarán siempre atento a las formas más solemnes y místicas de la muerte, nos ofrece todo un ejercicio de estilo. Admirablemente pintado, deslumbra por el rigor de la geometría y la meditación calidad de sus blancos. Y, sobre todo, por ese filo de irrealidad obtenido gracias al choque visual entre una faz impalpable y la concreción física de nudos, cuerdas y pliegues.

(24)

Pedro de Mena (1628-1688)
MAGDALENA PENITENTE

1664
Madera Policromada

Casa Profesa de la Compañía de Jesús, Madrid.
Depósito del Museo del Prado

Una figura especial

María Magdalena ocupa un lugar especial en el imaginario católico. Es una figura compuesta con los rasgos de tres mujeres que se cruzan en la vida de Jesús: la hermana de Lázaro; una adúltera; la que unge los pies de Cristo. Es una representación femenina necesaria, pues su arrepentimiento ofrece una vía mediadora entre la Virgen, la mujer perfecta, y su antagonista, Eva, tentadora de la Humanidad. La iconografía de su desnudez de alabastro y su larga melena mantienen un doble sentido: el impudor del pecado el ascetismo de la penitencia.

(25)

Benito Silveira (¿?- 1800)

SAN ANTONIO ABAD

Segunda mitad del s. XVIII

Madera policromada

Iglesia de San Martín, Santiago de Compostela.

Comercio de arte, 2002

Escultura de vestir

La escultura <de vestir> alcanzó en el ámbito público del ceremonial barroco un gran auge. Pero también se propagó en la esfera privada, donde la imagen era vestida y alhajada por un grupo privilegiado de devotos. Esta pieza presenta la originalidad de tallar las partes no visibles, pues modela el cuerpo e incluso lo viste con ropa interior. Sólo la articulación de hombros y codos, que permite fijar los brazos en distintas posturas, revela su condición de maniquí.

(26)

Felipe de Espinabete (1719-1799)

SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Segunda mitad del s. XVIII

Madera policromada

Comercio de arte, 1961

El ángel guerrero

San Miguel era conocido por su doble faceta de luchador contra los ángeles rebeldes y de pesador de almas en el juicio final. Pero la Contrarreforma reavivó la devoción a los arcángeles y el triunfo de Miguel sobre el demonio se identificó con la victoria católica

sobre la reforma protestante. De ahí su imagen como un soldado armado a la romana. Fundiendo el audaz dinamismo barroco en la composición y el preciosismo rococó de los detalles, acomete en vuelo a un caricaturizado Satán, rodeado de monstruosas fuerzas infernales.

(27)

Gregorio Fernández (1576-1636)

PASO DE LA CRUCIFIXIÓN "SED TENGO"

1612-1616

Madera policromada

Cofradía de Jesús Nazareno, Valladolid. Desamortización

Valladolid, 1605

Escribe el portugués Pinheiro da Vega, en 1605: <Seguían 400 disciplinantes en dos filas en orden de procesión... Tras ellos, 400 hermanos de la cofradía, vestidos de bocacá negro, con sus antorchas de cuatro pábilos; y, en medio de ellos, el primer paso, porque, en vez de nuestras banderas pintadas, traen pasos de bulto, de altura proporcionada, los más bellos y hermosos que cabe imaginar, porque estos de Valladolid son los mejores de Castilla, por la proporción de los cuerpos, hermosura de los rostros y aderezo de las figuras>.

III. GRÁFICAS DE SECCIÓN DE LA CASA DEL SOL.

(1)

LA MUSA BLANCA

¿Es la copia una no-obra de- arte? Los museos de reproducciones han vivido un largo descrédito, porque, en el siglo XX, la idea del arte se ha basado en el aura del objeto único y auténtico. La copia, en cambio, ha sido considerada como una práctica mecánica e <indigna> y un fenómeno silenciado en las Historias del Arte. Pero este desdén empieza a disminuir. Vivimos sumidos en una <cultura de la copia>. Se descubre su atractivo y se reinterpreta su significado. Los debates culturales, la moda, la explosión digital, las tendencias del arte actual a la apropiación, la cita y la repetición, y otras realidades contemporáneas nos revelan que el antagonismo entre original y copia esconde múltiples paradojas. Basta recordar que célebres obras clásicas son copias romanas de obras griegas perdidas. O que, en muchas esculturas, el proceso es inverso, pues la <obra original> es un modelo en cera o arcilla que el artista suele destruir. O que, en el pasado, poseer una copia moderna de una estatua antigua fue un privilegio de reyes. Y es que la relación de los hombres con el arte-en la era de la imprenta y del grabado, en la de la reproducción industrial o en la era informática-es inconcebible sin su reproducción. Por ello, una colección de copias produce, en nuestros hábitos artísticos, una inquietud muy <sana>. Nos hace reflexionar sobre los límites de la verdad, la identidad y lo original. Nos desorienta porque evoca obras del pasado que <están> y <no están> a la vez. Nos enseña cómo los Modernos se han servido de los Antiguos para reinterpretarlos. Y revela, en definitiva, que el problema de “lo falso” es un falso problema.

A fines del siglo XIX, grandes capitales europeas, como París, Londres o Berlín, crearon museos de copias, inspirados por una atopía: reunir obras maestras de todas las civilizaciones. Uno de los más notables fue el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, fundado en 1882. Su colección fue confiada en 2011 al Museo Nacional de Escultura. Aquí se ofrece una selección de sus réplicas clásicas. Son valiosas en sí mismas porque son centenarias, de gran calidad y realizadas en los mejores talleres europeos: porque fueron, y siguen siendo, una <musa blanca> que ha inspirado a artistas y estudiosos y porque encarnan lo que fue el museo imaginario de la clase culta europea. Dominan los vaciados, una técnica milenaria, delicada y perfecta, junto a otras formas de reproducción –litografía, galvanoplastia o fotografía-. Todas ellas cobraron auge en el siglo XIX, el siglo de los grandes inventos en el campo de la reproductibilidad técnica, cuando una potente industria de lo Bello afrontó un desafío sin precedentes: acercar la multitud al arte, el arte a la multitud.

(2)

SUPERVIVENCIA DE LOS ANTIGUOS

Un signo de identidad de la historia cultural europea es su rítmico <retorno de los Antiguos>, un retorno que ha atravesado los siglos con fuerza e imaginación. Cada cierto tiempo, los valores griegos y romanos fueron reinventados, entrelazándose con nuevas interpretaciones y significados. Tanto que, muchas veces, <ser antiguo> fue, para un hombre culto, la mejor manera de <ser moderno>. Aunque hoy, esta fecundidad de lo clásico sigue actualizándose con gran apertura de horizontes. De manera, los Antiguos nunca han dejado de ser <contemporáneos del futuro>.

(3)

LA “INVENCION” DE LA ANTIGÜEDAD

El entusiasmo por lo antiguo nacido en el Renacimiento culminó en una ola de *anticomanía* europea, en la que nuevos hallazgos arqueológicos iban ampliando y alterando el conocimiento de la Antigüedad: Pompeya en 1748, los mármoles del Partenón en 1801 y Olimpia o Micenas, a finales del siglo XIX.

Algunas de estas antigüedades alcanzarán una fama fulgurante y una difusión masiva a través de las copias. Los hombres de fortuna las coleccionan, los anticuarios las estudian, los aficionados las visitan en sus viajes, los artistas las toman como modelo, los burgueses adornan con ellas sus chimeneas y los bazares las popularizan en fotografías.

Así se consolidó un imaginario sobre la Antigüedad universalmente admirado, incuestionable y eterno. Pero no necesariamente verdadero, pues lo que llamamos <arte clásico> es un conjunto de fragmentos accidentales, manipulados y plagado de discontinuidades. Por eso, en vez de contemplar a los clásicos en su Olimpo, debemos buscarlos en la Historia y seguir su curso.

(4)

LA <INVENCION DE LA ANTIGÜEDAD>

Aunque Rafael y los renacentistas ya se habían hecho una idea en sus emocionadas visitas a la *Domus Aurea* de Nerón, las viviendas descubiertas en las excavaciones de Pompeya revelaron un mundo fascinante, como recién abandonado por sus moradores, que conservaba intactas las pinturas murales, las vajillas y los estatuas⁹³ en los jardines. La domus romana no era un lugar privado, sino un medio de exhibir la riqueza del propietario y un escenario de placer: las decoraciones murales componían

⁹³ Este error está transcrito de la gráfica.

un lujoso telón de fondo de la vida cotidiana. Las escenas están tomadas de la pintura helenística, la cultura <mundial> de la época, difundidas por medio de copias.

Combinan trampantojos y falsas puertas a través de las que se ven edificios y terrazas con escenas mitológicas, bodegones o figuras aisladas. En una de ellas, Amorcillos o *putti* se entregan al ejercicio de profesiones: tintoreros, orfebres o farmacéuticos.

(5)

LA BELLEZA DESNUDA

Una razón del prestigio de la escultura antigua es la perfecta armonía de los cuerpos griegos. Esa armonía impregnaba el universo, organizado matemáticamente, pues, a los griegos, la idea de un mundo caótico les causaba perplejidad y dolor. Los escultores buscaron pacientemente esta regularidad en el cuerpo humano, fijando relaciones de proporción entre sus miembros.

Uniendo este realismo ideal con la observación del natural, hicieron del desnudo la quintaesencia de la belleza, una imagen-resumen del mundo. Apolo o Venus- seguidos de Adán o Cristo-saciaron la imaginación artística durante siglos.

Este ideal clásico se consolidó desde el Renacimiento hasta el siglo XIX como un modelo digno de imitación, pues parecía garantizar la belleza perfecta. Todos los artistas se formaron copiando las obras maestras de la Antigüedad en las Academias, que llegaron a ejercer cierta tiranía sobre el gusto y a promover un estilo de belleza monótona, fría e insípida.

(6)

SABIOS Y HÉROES

Muchos restos antiguos fueron interpretados en clave política y moral, porque ofrecían modelos de vida y lecciones históricas. Recreaban un universo viril de guerreros y atletas-desde los héroes de la *Ilíada* hasta el gladiador romano-, que estaba también teñido de ideasles filosóficos, pues el ejercicio de la política implicaba una reflexión sobre el poder, la verdad o el cumplimiento del deber.

Este mundo influyó en la educación de las élites y en sus ocios eruditos: los sabios decoraban sus bibliotecas con bustos de filósofos, y los reyes vivían rodeados de retratos de emperadores romanos, convertidos en <antepasados> que legitimaban su autoridad y sus conquistas.

A fines del siglo XVII, rebeliones modernas, como las Revoluciones francesa y americana, identificaron su proyecto igualitario con la democracia ateniense, convertida en un mito fundador. En los años treinta del siglo XX, los regímenes alemán e italiano recrearon una Antigüedad inmortal, autoritaria y antimoderna.

(7)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Nada tan evidente en el redescubrimiento de las estatuas antiguas como que aparecían siempre rotas o eran indescifrables. Cabezas, torsos y miembros anatómicos dispersos eran coleccionados con avidez como reliquias sagradas; y sucesivas generaciones de eruditos y artistas se dedicaron a completar sus cuerpos, a integrarlos en un contexto narrativo, a atribuirlos una personalidad o a buscar la causa de una postura o de un gesto. Para esta tarea se sirvieron de la historia, de textos y de la imaginación, pero también influyeron modas, intereses políticos o circunstancias de cada momento. El proceso de reimaginar y restaurar demuestra cuán difícil era-y sigue siendo-saber cómo era la imagen original.

La sensibilidad contemporánea renunció a este desciframiento y prefirió entregarse a la misteriosa fascinación que emana de una obra incompleta. El fragmento se convirtió en la quintaesencia del gusto romántico y, después, en un principio constitutivo de la experimentación de las vanguardias.

(8)

IMÁGENES DEL FUROR

Dionisos es un dios marginal, errante y extranjero, protector de la vendimia y la fertilidad, de la demencia y el exceso humanos (*Hybris*) Representa el <lado oscuro> de la civilización griega, pues recupera la naturaleza animal del hombre y subvierte el orden racional de la polis. Su cortejo (*thiasos*) está compuesto por ménades (<las de deliran>) y seres semianimales-silenos, centauros, sátiros-, que, en su ritual orgiástico, se abandonan a una locura frenética y violenta, que les dota de una libertad y una fuerza invulnerables.

Este impulso irracional será explorado por Nietzsche como símbolo de una moral y una estética inconformistas. Frente a la serenidad apolínea, Dionisos encarna una nueva relación con la vida, basada en el placer del instante, la inmersión en la experiencia del caos y la libertad frente a las convenciones. Abrió, así, la puerta a <otro> mundo griego, que tendrá una formidable acogida en la sensibilidad contemporánea.

IV. CARTELAS DE TIPO 2 DE LA CASA DEL SOL.

(1)

LA <<INVENCIÓN>> DE LA ANTIGÜEDAD

Cabeza de Hera

Hofmann, 1888

Vaciado en yeso

S. VI a. C.

Templo de Hera, Olimpia

Museo Arqueológico de Olimpia

Las excavaciones iniciadas en Olimpia en 1875 convulsionaron cierta visión inalterable del arte griego. Si el Partenón representaba <lo clásico> en estado puro, los templos de Olimpia o Egina revelaron enseguida el encanto de lo arcaico, apreciado como el arte antiguo más auténtico y natural, expresión de <la primordial juventud del mundo>. Estos descubrimientos llegaban cuando los jóvenes artistas de fin de siglo, atraídos por la *intensidad* más que por la *perfección*, empezaban a desplazar su curiosidad hacia los hallazgos arqueológicos más antinaturalistas y primitivos de las culturas mediterráneas.

(2)

LA <<INVENCIÓN>> DE LA ANTIGÜEDAD

Crátera de Hildesheim

Christofle y cía., 1881

Vaciado en Bronce

Principios del s. I a. C.

Hildesheim. Alemania

Altes Museum, Berlín

La orfebrería antigua alcanzó un alto grado de virtuosismo. Esta vasija forma parte del rico tesoro hallado en el norte de Alemania en Hildesheim (1868), junto a otras sesenta piezas de vajilla y utensilios de plata. Podría tratarse del botín obtenido por los

germanos en su victoria sobre las legiones romanas (9 d.C). La vida suntuaria de los romanos, en esta época, explica esta costumbre de viajar a los confines del Imperio rodeados de objetos delicados y ricos y de disfrutarlos en la inhóspita soledad de un campamento militar.

(3)

IMÁGENES DEL FUROR

Fauno durmiente

Scognamiglio, 1882

Vaciado en bronce, Piedra

s. I a. C (?)

Villa de los Papiros, Herculano

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Tras la conquista de Grecia, a finales del siglo II a. C., Roma cayó deslumbrada ante su rival y se helenizó: se llenó de artistas y filósofos inmigrados y se convirtió en un gran museo de escultura griega. Este hermoso Fauno, hallado en Herculano, en la lujosa Villa de los Papiros- llamada así por sus rollos de filosofía epicúrea y propiedad del suegro de Julio César-, es muy representativo de las colecciones de los patricios romanos, formadas por originales griegos, copias de grandes maestros y recreaciones nuevas de obras antiguas.

(4)

LA BELLEZA DESNUDA

Venus Médicis

Arrondelle, 1882

Vaciado en yeso

s. I a. C. (?)

Villa Adriana, Tivoli (?)

Galería de los Uffizi, Florencia

Los Medici fueron ambiciosos coleccionistas. A fines del siglo XVII, reunieron en la Tribuna de los *Uffizi*, en Florencia, sus mejores esculturas.

Esta hermosa Venus alcanzó un alto prestigio y, elogiada por poetas y artistas, fue una meta del Grand tour. El escultor Ercole Ferrata añadió los brazos en la posición de *Venus Púdica*, con esos extraños dedos largos y finos. Estas restauraciones fantásticas eran normales en una sociedad que amaba lo antiguo como un <escenario de la vida> y no como una investigación científica. Y en esa cultura, la obra de arte tenía que ser *completa*.

(5)

LA BELLEZA DESNUDA

Doríforo

Hofmann, 1888
Vaciado en yeso

Copia romana de obra de Policleto (s. V a. C.)
Pompeya
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Aunque setenta copias romanas han llegado hasta nosotros, no conocemos ni el original griego ni el texto de Policleto sobre su formalización del cuerpo masculino, el *Canon*. Resulta imposible deducir las proporciones que estableció, porque los marmolistas romanos engrosaban las piernas para darle estabilidad. Sólo se conserva una fase: <La perfección se alcanza poco a poco mediante cálculos>, que desvela la convicción griega de que la belleza es cuestión de <medida>. La estatua, colocada en la Palestra de Pompeya, pudo servir para recordar a los jóvenes romanos los ideales del helenismo y es probable que se celebrasen ritos heroicos en su honor.

(6)

LA BELLEZA DESNUDA

Mercurio sentado

Scognamiglio, 1882

Vaciado en bronce, Piedra

Copia romana de obra helenística de principios del siglo III a. C.

Villa de los Papiros, Herculano

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

El joven Mercurio (Hermes) descansa para, enseguida, emprender el vuelo. Con sus pies alados, siempre en movimiento, protege todo lo que circula: es el dios de los caminos, de los mercados y los contratos; de lo imprevisto y la rapidez; de la traducción y la interpretación. Maestro en maquinaciones, es conocido por su *mêtis* o astucia, una apreciada virtud entre los griegos. La obra, copia romana de una escultura del s. III a. C., parece de un seguidor de Lisipo. La armonía de las proporciones, la individualización del rostro, las sutiles torsiones del cuerpo hicieron de él uno de los bronceos más hermosos.

(7)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Niño de la espina

Brucciano, 1884

Vaciado en yeso

s. I a. C.- s. I d. C. (?)

Procedencia desconocida

Museos Capitolinos, Roma

La enigmática identidad de este joven dio lugar, desde su temprano descubrimiento, a varias suposiciones. En la Edad Media, un desconocido viajero judío vio en él al bello Absalón, el príncipe de la Biblia. En los siglos XVII y XVIII los eruditos la catalogaron como mensajero detenido para extraer una espina del pie. Muchas colecciones reales europeas poseyeron vaciados de esta estatua, copiada para usos diversos, desde adorno de una fuente hasta un colgante para Isabella d'Este.

En la pintura o el relieve se usó como ejemplo de postura *all'antica*, como una cita erudita en escenas marginales.

(8)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Venus de Vienne

Arrondelle, 1889

Vaciado en yeso

Copia romana de obra atribuida a Doidalsas. (s. III a. C.)

Vienne. Francia

Museo del Louvre, París

Enroscada sobre sí misma y con el peso del cuerpo desigualmente repartido entre ambas piernas, esta *Venus en cuclillas*, a pesar de su sinuosa postura, resulta muy natural. El Renacimiento fue muy receptivo a este arquetipo, y el cuerpo en torsión, descrito como *contrapposto* o *figura serpentinata*, llegó a definir toda una visión del arte, en artistas como Leonardo o Miguel Ángel. También fue muy querida entre los pintores, desde Rubens hasta Cézanne. Es, seguramente, el recogimiento, la dulzura de sus curvas y la falta de cabeza y brazos lo que hace de ella un enigma tan seductor.

(9)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Ariadna abandonada

Arrondelle, 1882

Vaciado en yeso

Copia romana de obra helenística del s. II a. C.)

Procedencia desconocida

Museos Vaticanos, Roma

Desde su presentación en 1512, esta figura ha conocido tres identidades diferentes. Primero, fue Cleopatra, por la serpiente que rodea su brazo. Luego se asoció con la tradición popular de la ninfa dormida. A finales del siglo XVIII, se observaron paralelismos con sarcófagos que representaban a Ariadna abandonada en Naxos por Teseo, mientras dormía. Lo más instructivo de estos sucesivos <nombres> no es el

logro de una gradual identificación de la imagen, sino lo que cada generación ha querido ver en ella.

(10)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Gladiador Borghese

Arrondelle, 1883

Vaciado en yeso

Agasias de Éfeso

s.I a.C.

Nettuno. Italia

Museo del Louvre, París

No había más que alabanzas para esta estatua. Tanto que, en el siglo XVIII, su propietario, un Borghese, decidió interrumpir las copias ante el exceso de demanda. Aunque la identificación como gladiador sea errónea-pues su desnudez indica que no es un personaje real, sino que pertenece al ámbito del mito-, este mundo de guerreros y atletas encarna la mentalidad <agonística> antigua, es decir, su sentido de la superación personal, su energía combativa, que aquí se traduce en una fórmula compositiva conocida como <diagonal heroica>, más elocuente por la adición del brazo derecho, ya en tiempos modernos.

(11)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Nióbida o Ménade

Arrondelle, 1889

Vaciado en yeso

Copia romana de obra griega

Cilicia (?) (actual Turquía)

Museo del Louvre, París

Aunque se expone como una hija de Níobe, no hay certeza sobre la identidad de esta figura captada en un momento de miedo, huida y súplica. Pudo, quizá, pertenecer al grupo original de Níobe y sus hijos, realizado por Scopas o Praxiteles, que inmortalizaba la trágica muerte familiar narrada en el canto XXIV de la Ilíada. Níobe, reina tebana, alardeó ante la diosa Letona de su prolífica descendencia y ésta, ofendida, mandó asaetear a sus doce hijos. El grupo fue descubierto en Roma en 1583, pero se ignora qué estatuas lo integraban en origen.

(12)

SABIOS Y HÉROES

Bustos de diversos personajes, reales e imaginarios

Varios autores

Vaciado en yeso

s. V a. C.-II d. C.

Distintas procedencias

Originales en diversos museos e instituciones

Este conjunto de cabezas y bustos contiene la evolución del arte clásico, en un amplio arco temporal. Los más arcaicos son fragmentos del frontón de un templo de Olimpia. Otros, de la Atenas clásica, son encarnaciones ideales de dioses (Zeus) u hombres famosos (Pericles). Un tercer grupo, de época helenística, interesada por sabios y poetas, descubre la interioridad del individuo, como Epicuro, el filósofo de la felicidad personal, o el supuesto Séneca, uno de los retratos más copiados de la Antigüedad. Finalmente, el retrato romano de patricios y emperadores, que consolidará un tópico aún vigente: que la identidad de un sujeto radica en su rostro. Desde la biblioteca de Alejandría hasta el siglo XIX, fue costumbre exhibir originales o copias de retratos de hombres ilustres en bibliotecas y gabinetes, para que su espíritu inmortal, recogido en los libros y transmitido por sus efigies, inspirase las ideas y las realizaciones del presente.

(13)

LA BELLEZA DESNUDA

Victoria desatándose la sandalia

Forzano Hnos., 1888

Vaciado en yeso

Hacia 410 a. C

Templo de Atenea Niké, Atenas

Museo de la Acrópolis de Atenas

Cuando el poder ateniense comenzaba a declinar, Atenas construyó el templo de Athenea Niké. Sus relieves narran los preparativos de la fiesta por un triunfo militar, organizada por *nikai*, jóvenes aladas que personifican la victoria. Aquí, el acto ritual-descalzarse al acceder al templo-da ocasión a un escorzo original, de equilibrio inestable, que el escultor convierte en un gesto pleno de encanto, realizado por el movimiento del *chitón*. Es la máxima expresión de la <gracia>, *kharis*, un efecto de facilidad y desenvoltura que hace olvidar el esfuerzo del artista sobre el que los filósofos debatieron durante siglos.

(14)

LA <<INVENCIÓN>> DE LA ANTIGÜEDAD

Retratos funerarios de El Fayúm

W. M. Flinders Petrie, 1913

Papel

ss. I-II d. C

Necrópolis de Hawara, El Fayúm. Egipto

Originales en diversos museos e instituciones

Aunque El Fayum es sólo uno de sus lugares de procedencia, se designa así al millar de retablos hallados en tumbas del Egipto romano. Realizados sobre madera de tilo o sobre lino, colocados entre la red de vendas de la momia, son excepcionales por hallarse en la frontera de tres civilizaciones: obedecen al rito funerario egipcio,

responden a la tradición naturalista griega y vieron la luz en un <ambiente> romano. Pero son, sobre todo, fascinantes por ser los más antiguos retratos de individuos que subsisten: una conmovedora oblación cuyos rostros nos miran desde el umbral de la muerte, y, a la vez, extrañamente vivos, personales, modernos.

(15)

LA <<INVENCION>> DE LA ANTIGÜEDAD

Iris

Brucciani, 1879
Vaciado en yeso

Fidias, 440-438 a. C.
Partenón, Atenas
Museo Británico, Londres

Podría decirse que aquí empezó todo. Este Museo Nacional de Reproducciones nació con las copias griegas que el Gobierno británico obsequió a varias naciones europeas, incluida España, para acallar la polémica por el expolio inglés de los mármoles del Partenón, dirigido por lord Elgin, embajador británico en la zona. Elgin encarna la epopeya arqueológica del siglo XIX y sus contradicciones: <Estúpido expoliador, miserable anticuario>, para Lord Byron; <benefactor de la nación inglesa y renovador del gusto>, según Benjamin West. En cualquier caso, los <mármoles Elgin> abrieron los ojos de los europeos al mundo helénico.

(16)

LA <<INVENCION>> DE LA ANTIGÜEDAD

Discóbolo

Brucciani, 1889
Vaciado en yeso

Copia romana inspirada en obra de Mirón (s. V a. C.)
Villa Adriana, Tívoli
Museo Británico, Londres

El *Discóbolo* es el primer caso de una estatua clásica que, cuando se descubrió en 1781 en una colina romana, alcanzó gran prestigio, al tiempo que se tomaba conciencia de que sólo se trataba de una copia. Pues, en efecto, sólo tenemos reproducciones romanas del original griego perdido, realizado en bronce, que era más grande y algo distinto de las réplicas conservadas. Su fama no sólo se debe a que es una obra maestra: además, ha encarnado, durante siglos, todo lo que uno se imagina de Grecia.

(17)

LA <<INVENCION>> DE LA ANTIGÜEDAD

Dione y Afrodita

Brucciani, 1879
Vaciado en yeso

Fidias, 440-438 a. C.
Partenón, Atenas
Museo Británico, Londres

En estas figuras se ha creído reconocer a Afrodita, recostada sobre su madre, Dione, que reposa el brazo sobre el hombro de su hija. Todo el efecto expresivo está creado a través de los ropajes, en un movimiento fluido, acentuado por el juego de luces y sombras. Aunque ahora sabemos que estos mármoles estaban pintados en vivos colores, los amantes del idealismo clásico apreciaban en estas obras su blancura, pues resaltaba la pureza de formas: <Un cuerpo bello será más bello cuanto más blanco sea>, defendió Winckelmann. El blanco fue, equivocadamente, durante siglos, <el color de la Antigüedad>.

(18)

LA <<INVENCION>> DE LA ANTIGÜEDAD

Máscara de Agamenón/ Diadema

Gilliron, 1914
Metal repujado

s. XVI a. C.

Micenas. Grecia

Museo Arqueológico Nacional, Atenas

Fue H. Schliemann-un visionario que consagró su fortuna a buscar la civilización homérica-quien encontró, además de la ciudad de Troya, las sepulturas reales de Micenas. Esta máscara fúnebre despide un extraño realismo, pues produce el efecto de una huella obtenida presionando directamente sobre el rostro para conseguir una *semejanza por contacto*. Es una modalidad de copia tan rudimentaria como eficaz. La ductilidad de la lámina de oro permite obtener la forma, bien por presión directa sobre el objeto, bien por medio de una contraforma realizada previamente realizada previamente, como sucede en la diadema.

(19)

IMÁGENES DEL FUROR

Suplicio de Marsias

Arrondelle, 1889

Vaciado en Yeso

Escuela de Pérgamo. Copia romana de obra helenista del s. III a. C.

Termas de Diocleciano, Roma (?)

Museo del Louvre, París

Con frecuencia el arte romano descontextualizó las obras de sus predecesores griegos. Es el caso de este suplicio de Marsias, concebido originalmente como un grupo en el que faltaba otros actores del drama, como el bárbaro que afila el cuchillo de la tortura y Apolo, autor del castigo. Su historia es ésta: el sileno, entusiasmado ante el hallazgo de una flauta, había desafiado a Apolo, maestro de la lira, pero, venció, será castigado a ser despellejado vivo. La escultura, en una postura antiheroica, presenta una singular forma de deconstruir la armonía del cuerpo clásico, a punto de ser <desesculpido>.

(20)

IMÁGENES DEL FUROR

Ménade danzante

Sánchez Aspe, 1940

Vaciado en Yeso

Mediados del s. II d. C

Procedencia desconocida

Museo del Prado, Madrid

La creación de este relieve tuvo lugar, probablemente, en Atenas, a fines del siglo V a. C. y alcanzó un largo éxito, como demuestra el hecho de su réplica siete siglos después, hacia el 120-140, en época del emperador Adriano. En un clima intelectual de añoranza de aquella Edad de Oro inalcanzable, diversos talleres escultóricos trataron de imitarla. En el caso, por ejemplo, emulando las cualidades caligráficas y sinuosas de los pliegues, que ayudan a subrayar el frenesí y el trance orgiástico de esta ménade danzante, semidesnuda y coronada de hiedra.

(21)

IMÁGENES DEL FUROR

Danza báquica

Trilles, 1892

Vaciado en Yeso

Mediados del s. I. a. C

Procedencia desconocida

Museo del Prado Madrid

El culto a Dionisos encubre una <cultura de la demencia> cuyo protagonismo está confiado a las mujeres, situación excepcional en el ordenamiento público de la polis, de exclusividad masculina. La ménade (<delirante>) vaga por las montañas entregada a la ebriedad, juega con carbones ardientes, manipula serpientes, devora pequeños animales crudos y danza frenéticamente. En las fiestas, las mujeres asumían el papel de las ménades, en una *danza coral o ditirambos*, que consistía en *salmodias*,

movimientos rítmicos y poemas rituales, y desembocaba en el éxtasis colectivo. Aquí reside el origen de la tragedia griega.

(22)

IMÁGENES DEL FUROR

Fauno Danzante

Scognamiglio, 1882

Vaciado en bronce

s. I a. C-s. I d. C

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

La fuerza de la naturaleza que encarna el fauno (versión latina del sátiro griego) causaban a los latinos curiosidad e inquietud. Sus representaciones abundaban en las casas, porque traían fecundidad para hombres y animales, tenían dotes proféticas y enviaban sueños premonitorios. Éste, muy famoso, dio nombre a la casa de Pompeya cuyo *impluvium* decoraba. Su paso de danza inducido por el *enthousiasmos*-una mezcla de ebriedad y éxtasis- la elegancia y audacia del gesto y el refinamiento de la ejecución remiten al gusto helenístico. Su pequeño tamaño favoreció la abundancia de réplicas, adecuadas para entornos íntimos y pequeños jardines.

(23)

IMÁGENES DEL FUROR

Hermafrodita Borghese

Arrondelle, 1883

Vaciado en yeso

Copia romana de obra de Policles (s. II a. C)

Termas de Diocleciano, Roma

Museo del Louvre, París

La afición helenística por lo exótico y lo prodigioso se revela aquí en la inquietante figura de este hijo de Hermes y Afrodita, convertido en bisexual por una ninfa

vengativa. Su significado es un enigma: podría aludir al culto a la fertilidad, a la idea platónica de que originalmente las naturaleza⁹⁴ masculina y femenina formaban una unidad, o a la tendencia helenística al afeminamiento de los dioses. La postura ambigua se ve ayudada por el lienzo que cubre y descubre la verdad, en un efecto teatral típico de la época. Bernini añadió hacia 1620 el colchón en el que reposa.

(24)

IMÁGENES DEL FUROR

Centauro domado por el amor

Arrondelle, 1884

Vaciado en yeso

Copia romana de obra helenística del s. II a. C

Monte Celio, Roma

Museo del Louvre París

En el mito, los centauros, una raza de cuadrúpedos humanos que viven en bosques alimentándose de carne cruda, poseen una doble naturaleza; son salvajes y mujeriegos, pero, a la vez, sabios preceptores de jóvenes.

El arte helenístico olvida aquí su naturaleza violenta para presentar una escena desenfadada, de frivolidad erótica, en la que el amorcillo juguetea con un viejo Centauro, mientras éste, con las manos atadas a la espalda, gira la cabeza con una expresión dolorosa digna de *Laocoonte*, obra con que la que fue comparado. Podría significar el tormento que el amor trae a la vejez.

(25)

IMÁGENES DEL FUROR

Panisco y sátiro

Arrondelle, 1884

Vaciado en yeso

⁹⁴ Error gramatical contenido en la cartela.

s. I d. C

Villa Borghese, Roma

Museo del Louvre París

Pan (<Todo>) es un dios pastoril, libertino y lascivo, medio hombre, medio chivo, que puede desencadenar el <pánico> una mezcla de miedo, estruendo y desorden colectivo. Fue una figura predilecta de la escultura helenística, en la que aparece en actitud despreocupada y ordinaria, como aquí: extrayendo una espina del pie de un sátiro, que, sentado en una roca, inclina el cuerpo hacia atrás contraído por el dolor, en lo que parece una versión burlona del patetismo del *Laocoonte*. Este mundo inspiró el rococó del siglo XVIII con el que comparte el sentido intrascendente, levemente erótico.

(26)

IMÁGENES DEL FUROR

Mercurio, Orfeo y Eurídice

Malpieri, 1884

Vaciado en yeso

Copia romana de obra griega

Torre del Greco. Italia

Villa Borghese, Roma

La escena relata un episodio dramático de la vida de Orfeo, un músico que encanta a cuantos le oyen. Cuando muere su esposa Eurídice, acude a rescatarla al inframundo, un lugar sellado para los vivos. Los dioses consienten, a condición de que Orfeo evite mirarla antes de alcanzar la luz. Pero éste desobedece y ella es arrebatada por Hermes, quien, como dios de los caminos, era un *psicopompo* o guía de los difuntos, para devolverla al Hades. Se trata de la copia romana de una obra clásica de la escuela de Fidias.

(27)

IMÁGENES DEL FUROR

Nereida sobre monstruo marino

Simone, 1885

Vaciado en yeso

s. I d. C

Termas Estabianas, Pompeya

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Las nereidas, pertenecientes al círculo dionisiaco, son diosas de las aguas que viven en el océano y flotan sobre las olas o cabalgan a lomos de caballos marinos y tritones. Con su aire soñador y ligero y su perfil cursivo, son una imagen de la ingravidez y de la libertad rítmica. Sobrevivieron como símbolo cristiano del alma liberada y su forma flotante inspiró la imagen de Eva en el momento de su creación, saliendo de la costilla de Adán.

(28)

IMÁGENES DEL FUROR

Cascos de gladiador

Amodio, 1885

Bronce fundido, repujado y cindelado

s. I d. C (?)

Pompeya

Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Aunque la figura del gladiador se remonta al rito ancestral de las inmolaciones humanas y a los juegos atléticos en las ceremonias fúnebres, en Roma se convirtió en una profesión <vocacional> tenida por infame, que seducía a gentes marginales. El espectáculo seguía una lógica atroz. Combatiendo en el anfiteatro protegidos por equipos pesados, el contendiente que se declaraba vencido debía esperar el veredicto de los espectadores que, con sus gritos, reclamaba o no su muerte. El oficio fue cada

vez más peligroso: si bajo Augusto la muerte del vencido era una excepción, bajo Marco Aurelio se convertiría en una norma.

(29)

IMÁGENES DEL FUROR

Camafeos

Paoletti (1899) y otros

Vaciado en yeso

Periodo helenístico e imperio romano

Diversas procedencias

Originales en diversos museos e instituciones

El camafeo es una variedad escultórica, delicada y difícil, consistente en tallar relieves sobre una piedra preciosa-ágata, ónice-, aprovechando sus capas coloreadas. En los siglos XVIII y XIX, los vaciados de gemas se popularizaron entre los viajeros del Grand Tour, que adquirirían para sus bibliotecas estos pequeños museos portátiles, dispuestos en bandejas o disfrazados de libros, acompañados temáticamente, como Goethe, Byron o Keats, fueron entusiastas compradores. En Roma, el establecimiento de Pietro Paoletti, en via della Croce, era un famoso lugar de referencia.

(30)

ENIGMAS Y FRAGMENTOS

Torso Belvedere

Brucciano, 1889

Vaciado en yeso

Apolonio, s. I a.C

Procedencia desconocida

Museos Vaticanos, Roma

Esta soberbia pieza heroica, tensa y muscular, es un símbolo del inmenso genio griego para la escultura. Y no a pesar de estar incompleta, sino a causa de ello. Su inicial

condición de fragmento perteneció intocable gracias a la admiración que suscitaba en Miguel Ángel, quien declinó la invitación a reconstruirlo en defensa de su teoría del *non finito*.

V. GUÍAS DE VISITA Y HOJAS DE SALA.

1. La guía de visita

Se incluyen las páginas del material analizado tal y como se presentaba en la web en el momento de la recopilación de datos.



1. Introducción

Estimado visitante: El museo que va usted a visitar es uno de los más antiguos museos españoles, pues fue fundado en 1842. No es, sin embargo, un Museo de Bellas Artes al uso. En primer lugar porque casi todas sus obras son esculturas en madera policromada: lo que usted verá en la sala son figuras de bulto redondo, relieves, retablos, sepulcros, silleras y pasos procesionales.

En su recorrido, no deje de mirar hacia arriba y a su entorno arquitectónico: los admirables artesonados que cubren las salas o la refinada ornamentación de puertas, ventanas y patios le permitirán comprender por qué la escultura hace de este museo un lugar tan singular. También es especial su temática, por el dominio de imágenes de devoción. Pertenecen a épocas del pasado en las que la religión y la iglesia eran determinantes en la vida personal y colectiva.

Pero este arte religioso era también un lenguaje a través del cual los hombres expresaban su visión del mundo, sus preocupaciones, deseos y fantasías. Hay que saber, además, que, desde la Edad Media, período en que se inicia la colección, el valor artístico de estas efigies será cada vez más estimado. La belleza hace la imagen más eficaz y fomenta el prestigio del artista.

Queremos invitarle a adentrarse sin prejuicios en la contemplación de las obras de arte, a establecer un diálogo personal y a dejarse llevar por el placer de los descubrimientos que despertarán su curiosidad, le emocionarán por su belleza o le impresionarán por su expresivo dramatismo. El itinerario que le ofrecemos contiene una selección limitada de obras. Le proponemos que comience su recorrido en la capilla del colegio.

2. Retablo de la Mejorada, Alonso Berruguete

La capilla del Colegio es un buen punto de partida para comprender la colección. Primero, por ser un recinto que conserva casi intacta la atmósfera original del lugar, y, porque reúne obras de distinto género y épocas que sirven de preludio a la colección del Museo. Por ejemplo: un retablo, varios sepulcros o una sillera en el coro.

Alonso de Burgos, un dominico cercano a los Reyes Católicos y fundador del Colegio, fue quien mandó construir en 1484 esta capilla destinada a albergar su sepulcro. Se trata de un encargo típico del período, que revela el mecenazgo de las élites eclesíásticas, el afán de transmitir un mensaje de poder y gloria póstumos, y un moderno gusto por la belleza, que se traducirá en un suntuoso programa ornamental y artístico.

En el plano arquitectónico, el recinto funerario se inscribe en la tendencia tardogótica a construir edificios menores. Su traza se simplifica en beneficio de la riqueza decorativa del recinto, entre la que destaca el emblema heráldico del benefactor, la flor de lis que encontrará por todo el edificio. Posiblemente entre estos muros tuvo lugar el encendido debate conocido como la *Controversia de Valladolid*, en la que teólogos y juristas como Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda discutieron sobre el trato que debía dispensarse a los indígenas de América.

Alonso de Burgos dotó a su capilla funeraria de una serie de obras de arte entre las que destacaban su sepulcro de mármol, obra de Felipe Bigarny,

1

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

y un retablo de Gil de Siloe, hoy desaparecidos. En su lugar podemos ver el retablo del monasterio de la Mejorada de Olmedo realizado, en su mayor parte, por Alonso Berruguete. Los retablos eran un objeto privilegiado de las iglesias, por su colocación tras el altar. Como contenedores de relatos ilustrados, se convierten en el instrumento perfecto de adoctrinamiento de los fieles. Su construcción cobró gran auge en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento y fueron en lo artístico un campo de experimentación, de gran riqueza imaginativa, una obra de arte total que combinaba pintura, escultura, arquitectura, ornamentación y narrativa. Berruguete fue uno de sus grandes innovadores. En éste, dentro de una ordenada estructura renacentista, se distribuyen 9 escenas sobre la vida de la Virgen y de Cristo. Es la primera obra documentada del escultor en España, tras su periodo de formación en Italia, y permite apreciar su personal estilo, que veremos en otras salas. Una vez terminada la visita a la capilla, dirijase al edificio del Colegio.

3. Entierro de Cristo, Juan de Borgoña hijo

Esta sala está dedicada al siglo XV, un interesante periodo de transición donde se mezclan lo ya conocido y lo nuevo, es decir, el gótico tardío y el Renacimiento, como podemos ver en este Entierro de Cristo de Juan de Borgoña hijo. Es un tiempo lleno de tanteos, novedades y descubrimientos que anuncian la Era Moderna.

Una nueva idea del hombre y del mundo impregna el arte, incluido el de tema religioso. Se empieza a abandonar el simbolismo medieval a favor de un nuevo lenguaje más realista, que exalta al individuo y describe el mundo terrenal. También la técnica contribuye a ello, pues la invención del óleo permite una descripción detallada de paisajes, rostros y objetos cotidianos. España es un miembro privilegiado del enorme laboratorio cultural que es la Europa del siglo XV. Va a enriquecer el panorama artístico con aportaciones de gran originalidad debido a la riqueza de la mezcla cultural y artística que se da en su territorio. Aquí llegan artistas y obras procedentes de los talleres más activos, principalmente de Flandes, pero también de Borgoña, Suabia o Bohemia, que trabajan para príncipes, obispos y mercaderes. En este momento, las ideas artísticas se hacen más universales gracias a la imprenta, que permite su rápida difusión.

4. Retablo de san Jerónimo, Jorge Inglés

El retablo de San Jerónimo, está atribuido a Jorge Inglés, uno de esos artistas extranjeros afincados en Castilla a mediados del siglo XV. Dedicado a narrar en 5 escenas los principales acontecimientos de la vida del santo, la tabla central lo muestra como el perfecto intelectual en su estudio, escribiendo con una pluma y sujetando el pergamino con un estilete, en una recreación de lo que sería un scriptorium medieval. Los monjes que le acompañan hacen alusión a la labor docente que caracterizó también su vida.

Las dos tablas de la parte superior, cuentan escenas de carácter anecdótico relativas a la curación y adopción del león que se convertirá en su símbolo. En las dos inferiores se representa la idea del "buen morir", ejemplificada por su última comunión y su entierro. La parte baja del retablo, denominada banco, está presidida por Cristo varón de Dolores flanqueado por la Virgen y san Juan. A ambos lados se distribuyen cuatro santos: Domingo, Agustín, Gregorio y Sebastián. Durante un tiempo, este último fue identificado de forma errónea con el donante de la obra, un miembro de la familia

2

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

Fonseca a la que pertenecen los escudos. La última restauración descubrió que lo que parecía un bastón de mando, era en realidad una flecha, símbolo de San Sebastián por su martirio.

Puede apreciar en las pinturas importantes innovaciones estilísticas vinculadas a lo flamenco, como la complacencia preciosista en lo anecdótico, la recreación de espacios reales a través del embaldosado geométrico, la introducción del paisaje, o la descripción de la vida cotidiana.

5. Piedad, Taller germánico

El tema de la Virgen con su hijo muerto sostenido en el regazo surge como una devoción popular por el deseo de dar un mayor protagonismo a la figura de María. Recibe el nombre de Piedad, inspirado en su capacidad de mover a la compasión de quien lo contempla. Esta misma idea del dolor de la virgen durante la Pasión se recoge en un texto del siglo XIII, el *Stabat Mater* que ha sido frecuentemente musicalizado.

A finales del siglo XIV y comienzos del XV, periodo al que pertenece esta pieza, el tema de la Piedad, evoluciona desde el dramatismo medieval hacia un modelo mucho más dulcificado. La pieza del Museo forma parte del grupo de las conocidas como "Bellas Madonnas" que se inscriben dentro del estilo internacional y que parecen tener su fuente de inspiración en los textos de las revelaciones de la Virgen a Santa Brigida de Suecia: "Le cerré la boca y le arreglé los ojos. Pero sus yertos brazos no pude doblarlos para que descansaran sobre el pecho, sino sobre el vientre. Las rodillas tampoco pudieron extenderse, sino que se quedaron dobladas como habían estado en la cruz".

La Piedad realizada en piedra que estamos viendo, fue un regalo del monarca Juan II al Monasterio de San Benito el Real de Valladolid.

6. Retablo de la Vida de la Virgen, Taller de Brabante

Posiblemente, este retablo de la Vida de la Virgen, realizado en nogal llegó a Valladolid a través de las ferias internacionales de Medina del Campo, procedente de Amberes. La diferente calidad de los relieves nos indica la presencia de distintos artistas en el taller dirigidos por un mismo maestro.

Las cinco escenas nos relatan distintos momentos de la vida de la Virgen. La profusión de detalles y la minuciosidad de cada escena exigen una mirada detenida. Disfrútela. Y al menos fíjese en algunos elementos que le proponemos. La figura en la cruz de un ladrón, tallada en una complicada contorsión expresionista, es una pieza de excepcional calidad que anuncia ya el interés renacentista por el tratamiento de la figura humana. El paisaje pintoresco que evoca una ciudad flamenca, con su simplificada geometría, es de gran originalidad, cercana a la sensibilidad artística de nuestro tiempo. Y por último, no deje de disfrutar de los interiores domésticos y de los llamativos tocados femeninos a la moda de la época.

Como podrá ver, el retablo llegó al Museo sin las puertas que lo cerraban de las que sólo se conservan las charnelas, y sin policromía, aunque probablemente nunca la tuvo.

3

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

7. Santa Ana, la Virgen y el Niño

La representación de la familia de Cristo tiene que ver con la idea cristiana de la Encarnación. Al convertirse Dios en un hombre era necesario difundir su linaje humano. La madre que lo alimenta y protege, su círculo de parientes y amigos o su propia vida desde la infancia a la Pasión, fueron temas que se afianzaron durante la Baja Edad Media para ilustrar este concepto.

Una de las representaciones más ingeniosas y populares de finales del gótico es la que agrupa en una misma obra a tres personajes: Santa Ana, la Virgen y el Niño.

Su composición sigue un esquema escalonado que obliga a reducir el tamaño de la Virgen produciendo una evidente falta de naturalismo. Es frecuente la inclusión de algunos objetos de carácter simbólico. El libro en el regazo de Santa Ana, probablemente sea el Antiguo Testamento donde están las profecías referentes a su descendencia. El racimo de uvas, hace alusión a la sangre que Cristo derramará para redimir a la humanidad. Junto a la puerta, puede contemplar una versión ampliada del tema de la genealogía de Cristo, conocida como Santa Parentela, con un número mayor de personajes.

8. La arquitectura del Colegio de San Gregorio

El mérito de las colecciones está en plena correspondencia con la calidad del edificio que las acoge, el Colegio de San Gregorio. Esta institución docente fue fundada en la última década del siglo XV por Alonso de Burgos con el fin de reforzar la formación teológica de los Dominicos. Durante siglos, fue uno de los más prestigiosos centros intelectuales de Castilla, ligado a grandes inquisidores, escritores y teólogos, como Bartolomé de las Casas, Melchor Cano, Luis de Granada o Francisco de Vitoria.

El interior del edificio ha mantenido en lo esencial su morfología original. Se articula en torno a este gran patio cuadrado de dos plantas, verdadero corazón del colegio. A los corredores de ambos pisos se abren las distintas dependencias colegiales: rectorio, biblioteca, sala capitular, aulas de ejercicios y celdas de los colegiales.

El colegio es uno de los ejemplos más significativos de la arquitectura tardogótica, en su versión hispano flamenca. Su rasgo más destacado es el empleo de una decoración desbordante en algunos de sus espacios más representativos: la capilla, la escalera, la impresionante portada y el armonioso patio en el que nos encontramos. Algunos de los elementos decorativos que podemos apreciar se repiten insistentemente por todo el edificio y nos hablan de su historia: la presencia de los escudos de los Reyes Católicos y sus emblemas, el yugo y las flechas, recuerdan que los monarcas fueron patronos del Colegio; la flor de lis nos habla de su fundador, Alonso de Burgos y las cruces dominicas de sus antiguos moradores.

4

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

9. Retablo mayor de San Benito el Real, Alonso Berruguete

El retablo mayor de San Benito el Real, obra de Alonso Berruguete, está distribuido en las salas 3, 4 y 5. Llegó al Museo despiezado. Pero, ahora, tras haber sido restaurado y estudiado en el Museo, podemos disfrutar de su estructura monumental.

Alonso Berruguete trabajó en esta obra para el Monasterio de San Benito el Real de Valladolid entre 1526 y 1532, y se encargó de realizar pinturas, relieves y figuras de bulto. Los personajes y episodios bíblicos fueron elegidos cuidadosamente por el abad del monasterio, Alonso de Toro, para componer un mensaje doctrinal, dirigido en exclusiva a los monjes de la comunidad, los únicos que podían contemplarlo de cerca. Su finalidad era ensalzar la Orden benedictina. De ahí el protagonismo de su fundador, San Benito. En torno a él figuras y escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento habitan este teatro sagrado: la Virgen, la infancia de Jesús, milagros de santos benedictinos, patriarcas, apóstoles, profetas y profetisas, llamadas también sibilas. Entre todos componen la imagen de una Ciudad divina, la Jerusalén Celeste.

Las distorsiones o desproporciones de las figuras que usted habrá advertido se deben tanto a su ubicación original, a alturas y distancias lejanas, como al personal estilo del artista. Observe también la riqueza de la ornamentación en la labor de policromía y en los espléndidos dorados, donde podrá apreciar una cuidada técnica y una enorme variedad de diseños.

El Manierismo de Alonso Berruguete

Alonso Berruguete fue un adelantado de su tiempo, uno de los primeros artistas españoles verdaderamente moderno. Aunque aprende el oficio con su padre, el pintor Pedro Berruguete, su verdadera formación se realiza en una fructífera estancia en Florencia y Roma, en pleno auge renacentista. Allí conoce la obra de Miguel Ángel, Rafael, o Pontormo. Se empapa de imágenes de la antigüedad clásica y vivió el entusiasmo con que se acogió en Roma el descubrimiento de una escultura helenística que influiría sobre todos ellos, el Laocoonte.

Pero su temperamento inconformista le acerca al manierismo, un estilo incipiente aún en Italia. Los manieristas renuncian a las proporciones armoniosas y la belleza clásica y practican un arte subjetivo, emocional, amante de la rareza. Como ellos, Berruguete defiende la invención personal, más importante que cualquier regla artística, y desdeña la perfección técnica.

Los cuerpos de sus esculturas son como una llama móvil, y parecen danzar en sus peanas, alejándose así del equilibrado ideal de belleza renacentista. Alarga las figuras, en busca de una mayor espiritualización, les imprime un movimiento nervioso y las amontona en espacios apretados. Las viste con finas telas pegadas al cuerpo, que dejan traslucir las delgadas anatomías y trabaja concienzudamente manos, cabellos y barbas.

5

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

10. Sacrificio de Isaac, Alonso Berruguete

Berruguete representa el episodio del Sacrificio de Isaac inspirándose en modelos italianos. Dios exige a Abraham, para poner a prueba su fe, que sacrifique a su hijo Isaac. Cuando ya se dispone a hacerlo aparecerá un carnero que será degollado en lugar del muchacho. Berruguete elige el momento más dramático: Abraham desespera porque sabe que va a matar a su hijo. Todo su cuerpo se encuentra en tensión. Echa su cabeza hacia atrás desgarrado por el dolor y abre la boca en un gesto trágico subrayado por la barba puntiaguda que parece clavarse en el pecho. El joven Isaac, arrodillado mansamente a los pies de su padre, está representado desnudo.

El historiador del Arte Ricardo de Orueta, nos desvela alguna de las habilidades del artista, gran conocedor de la anatomía: *Hay unos ligamentos transversales en el dorso de la mano y en el del pie, que por estar muy profundos no se traducen jamás en la superficie (...) y sólo se pueden conocer haciendo una disección o estudiando científicamente estas regiones. (...) Pues Berruguete los ha visto y los ha juzgado como lo son, un elemento muy expresivo de contracción titánica y de fuerza nerviosa, y los suele marcar (...) separándose voluntariamente de la verdad, y constituyendo una modalidad de su factura que no es fácil que se de en otro artista.*

11. Sagrada Familia, Gabriel Joly

Esta Sagrada Familia, responde perfectamente al ideal escultórico del Renacimiento clásico. De hecho, su cuidada forma circular, denominada «tondo», lo equilibrado de la disposición de los personajes o su belleza idealizada remiten a obras de Rafael o Miguel Ángel. Precisamente ese aire italianizante y la gran calidad de la pieza, indujo a atribuir la obra a un joven Diego de Siloe recién llegado de Italia. Pero estudios posteriores han permitido asignar su autoría a Gabriel Joly, un autor de origen francés afincado en Aragón.

Gabriel Joly desacraliza esta escena de carácter religioso en la que San Juanito y el niño Jesús juegan en el regazo de María bajo la atenta mirada de José. Los niños casi desnudos, están representados de una forma muy naturalista. El niño rechaza como si se tratara de una diversión infantil la ofrenda que le hace su primo Juan, humanizando así una escena de carácter sagrado. Observe en esta misma sala el espléndido relieve de Vigamy realizado en alabastro que trata de manera similar el tema de la Virgen con el niño.

Las Artes del Renacimiento

El Renacimiento encontró a España en lo más alto de su poder y esplendor creativo. Pero no todo era estabilidad. Pronto un vendaval de tensiones espirituales recorrerá Europa. En 1517 Lutero hace públicas sus 95 tesis que darán lugar a la Reforma Protestante. Iñigo de Loyola funda la Compañía de Jesús mientras Teresa de Cepeda, y Juan de Yepes, reforman el Orden del Carmelo. Se publica el *Índice* inquisitorial de libros prohibidos. En Valladolid, se discute sobre la validez de las ideas de Erasmo y se celebran ejemplarizantes autos de fe. En el ámbito de la cultura artística del siglo 16 español, una de las claves es la variedad. Las ideas circulan fácilmente y la figura del artista viajero, sea

6

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

flamenco, español o italiano, se hace cotidiana. No obstante, a medida que avance el siglo, se impondrá una mayor uniformidad, condicionada por la italianización del gusto.

12. Sillería de San Benito el Real, Andrés de Nájera y otros

Tras la reforma de la orden benedictina, el Monasterio de San Benito de Valladolid se había convertido en cabecera de la orden en Castilla. Aquí se celebraban las reuniones de todos los abades de la Congregación. Con tal motivo, en 1525, se encarga esta gran sillería que constituye un ejemplo excepcional, tanto en lo artístico como por su valor de documento histórico.

Cada monasterio se comprometía a pagar los siales alto y bajo para el abad y su acompañante, y decidía libremente el personaje representado que, por lo general, era una imagen del fundador o del patrono del convento. Rematando el conjunto se intercalaron santos, casi siempre de la orden benedictina, con los hermosos escudos de cada uno de los monasterios.

Habrà notado que solo está policromada una silla, en uno de los lados del mueble, llamado del Evangelio. Es la del abad de Valladolid, único que contaba con este privilegio, evidenciando así la supremacía de este monasterio sobre los demás. Se trata de una auténtica excepción en el mundo de las sillerías de la época. En los tableros de la parte baja, figuran las vidas de Cristo y la Virgen, y retratos de los Reyes Católicos, y Carlos V junto a su esposa Isabel de Portugal, que indican el vínculo del monasterio con la monarquía. La obra, realizada en madera de nogal, fue diseñada por el escultor renacentista Andrés de Nájera. También colaboraron en la realización Diego Siloe, Guillén de Holanda y, quizás, Alonso Berruguete.

13. Santo Entierro, Juan de Juni

El Santo Entierro de Juan de Juni que estamos viendo, no es un paso de Semana Santa, sino que estaba destinado al retablo de la capilla funeraria de Antonio de Guevara, un franciscano cronista de Carlos V y escritor mordaz, de gran éxito en Europa. Fue un acontecimiento artístico en Valladolid y supuso la consagración de su autor. El desarrollo escenográfico de la escena, como si se tratara de un episodio congelado de teatro sacro, tiene en Francia o en Italia ejemplos de considerable calidad plástica en los que, sin duda, Juni se inspiró.

Los personajes situados alrededor de la magnífica talla de Cristo están preparando su cuerpo para ser sepultado. Todos giran sobre sí en una espiral y exhiben actitudes rebuscadas propias del manierismo. José de Arimatea, en un extremo, nos interpela con su mirada, a la vez que muestra una espina. Salomé recoge en sus manos la corona mientras San Juan sostiene a la Virgen derrumbada por el dolor; la elegante figura de María Magdalena, deja caer su brazo en dirección a Cristo, permitiéndole al autor un riquísimo juego con las telas. En la espalda de la figura de Nicodemo, a la derecha del conjunto, vemos una muestra del repinte con el que se cubrió en el siglo 17 la magnífica policromía original, hoy recuperada.

7

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

Juan de Juni y el manierismo hispano

No se sabe casi nada de la formación de Juan de Juni, artista llegado de la Borgoña francesa, que se instala en Valladolid en 1541. Pertenece a la generación que sigue a la de Berruguete y aunque comparte algunos rasgos con este, por ejemplo, la tensión emocional de las figuras, su estilo es muy distinto.

Juni está cargado de referencias francesas e italianas. Así, por ejemplo, mantiene el patetismo expresivo del arte borgoñón y, a la vez, deja traslucir el influjo de Miguel Ángel y su conocimiento de la estatuaria antigua, en particular del Laocoonte, en la forma de trabajar cabellos y barbas, en la cabeza de Cristo. Posee una técnica excelente para conseguir un gran naturalismo en los rostros, plasmando de manera extraordinaria la carnalidad y las calidades de la piel, especialmente en los personajes ancianos. Pero la máxima intensidad la consigue con los movimientos contorsionados y con los paños abundantes y llenos de vida, que parecen moverse con los personajes, anticipando ya el lenguaje barroco.

14. Tentaciones de San Antonio Abad. Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión

Estos dos relieves, procedentes de un retablo, narran las tentaciones de san Antonio, un tema que irrumpió en el arte a fines del siglo XV, y que El Bosco hizo célebre. Según la antigua tradición eclesiástica, Antonio era un joven egipcio que, hacia el año 290, se retiró al desierto a practicar el ayuno y la penitencia. Siguiendo su ejemplo, durante los dos siglos siguientes, grupos de cristianos abandonaron la vida en sociedad y se instalaron en los eriales del Nilo. Llegaron a ser 5.000 anacoretas.

En el delirio de su soledad, san Antonio era atacado por tentaciones diabólicas. Uno de los relieves plasma el apaleamiento del santo por una horda de diablos para obligarle a pecar. En el otro, es asaltado por la lujuria, una mujer recatada en apariencia, pero con un cuerno de diablesa, que quizá represente a la Reina de Saba. Esta leyenda nace con las controversias en los círculos cristianos de la Antigüedad sobre la renuncia sexual perpetua. Antonio encarna, en el ámbito religioso, el temperamento melancólico. En este estado de ánimo, el anacoreta se debate entre el desánimo, producido por la duda religiosa y los malos pensamientos, y la serenidad de su vida contemplativa.

15. San Onofre, Juan de Anchieta

Durante el último tercio del siglo XVI se difunde en la mitad norte de España, una nueva sensibilidad artística nacida en Roma y marcada por el influjo de Miguel Ángel y la autoridad de la Iglesia Romana. Tras el Concilio de Trento el arte pretende ejemplificar, no emocionar. Busca transmitir el mensaje de forma clara y sencilla.

Esta representación de San Onofre, al resaltar las virtudes de la penitencia, es un buen ejemplo del valor didáctico y moral que la iglesia católica otorgaba a las imágenes, frente al rechazo de los protestantes. Nuestro santo, cubierto de pelo, como símbolo de su vida austera y penitente, fue un ermitaño que llevó durante 60 años una vida retirada, alimentándose únicamente de los dátiles de una palmera y de la comunión que los domingos le

8

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

suministraba un ángel. A pesar de ello, el artista le dota de una potente anatomía esculpida en alabastro, en sintonía con el carácter monumental de la estética de este momento, y de un rostro vigoroso de expresión severa, que nos recuerda al Moisés de Miguel Ángel.

16. Milagro de los santos Cosme y Damián, Isidro Villoldo

En una obra de arte no sólo se manifiesta el gusto artístico del momento, sino también la mentalidad de la sociedad en que fue creada. Así sucede con esta interpretación del milagro más famoso de los santos Cosme y Damián, patronos de médicos, cirujanos y farmacéuticos. Estos dos jóvenes hermanos gemelos practicaban la medicina de manera desinteresada y murieron como mártires cristianos en época romana. Siglos después, el sacristán del templo consagrado a ellos en Roma enfermó de una pierna. Un día soñó que los santos la sustituían por una sana, cortada a un africano enterrado ese mismo día. Al despertar comprobó que se había producido el milagro y podía caminar perfectamente con su nueva pierna.

Sin embargo, en este relieve la interpretación del artista, Isidro Villoldo, es diferente: el africano contempla con dolor, y suponemos que estupefacto, toda la escena. ¿Por qué, decide el autor, a mediados del siglo 16, representar vivo al dueño de la pierna? ¿Quizá porque, como les sucede a otros protagonistas de esta sala —niños esclavos, enfermos o mujeres pecadoras—, la situación de exclusión en la que se encontraban, era admitida como algo habitual, y restaba importancia a este detalle?

17. Anunciación de María, Gregorio Martínez

Esta Anunciación, fue realizada para la capilla funeraria del banquero italiano Fabio Nelli. Su autor, Gregorio Martínez, fue un pintor vallisoletano de fines del siglo XVI, formado con el florentino Benedetto Rabuyate, del que podemos ver una obra en esta misma sala.

Los plegados abundantes y voluminosos, la dulzura rafaelesca de los rostros y el gusto por los colores suaves son algunos de los rasgos propios de este pintor que asimila tardíamente las formas del Renacimiento italiano. También sigue cánones de esa época al unir en un único espacio narrativo el mundo terrenal y el celeste.

En el reclinatorio, Martínez ha colocado su firma bajo una figura alegórica de la Caridad, caracterizada como una matrona romana. La virtud de la Caridad fue especialmente ensalzada desde mediados del siglo 16, por la Contrarreforma católica, que defendía la necesidad de las buenas obras para alcanzar la salvación, frente a la idea protestante de que sólo Dios puede salvar al hombre.

18. Retablos relicario del convento de San Diego. Vicente y Bartolomé Carducho

La presencia en Valladolid de la corte entre 1601 y 1606 dejó en la ciudad importantes obras de arte, debidas al mecenazgo del Duque de Lerma, el poderoso ministro de Felipe III, que intentó emular la grandeza de Felipe II. Una de esas donaciones fueron estos retablos relicario al convento de

9

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

San Diego.

La colección de reliquias de Felipe II fue la más famosa de la Europa católica. Oigamos esta viva descripción de un contemporáneo: «*En abriéndose las puertas y corridos los velos de seda que tienen delante, se descubre el cielo. Se ven, en hileras y gradas, unas más adentro, otras más afuera, piezas muy hermosas de artificio y de precio; parte de oro, otras de plata, piedras singulares, con cristales, vidrios cristalinos y otros metales dorados, que todo junto reverbera y deslumbra los ojos, enardece el alma y pone en ella juntamente amor y reverencia*».

La veneración de reliquias, esto es, de la parte del cuerpo o el objeto que ha estado en contacto con un santo, alcanzó un gran auge desde mediados del siglo 16, como instrumento de afirmación del catolicismo triunfante. A veces, su adquisición era un asunto de Estado, motivo de una complicada diplomacia, y eran recibidas en medio de un gran boato procesional. Además, se convirtieron en el refugio del gusto por lo raro, lo exótico y lo maravilloso.

En las colecciones del Museo se conservan un buen número de bustos-relicario procedentes de las donaciones del Duque de Lerma, de los que es difícil precisar su procedencia. Los que podemos ver aquí están realizados en madera y fueron policromados imitando metales nobles. Conviviendo con la estética todavía clasicista de estos retablos se abre paso a comienzos del siglo XVII una nueva sensibilidad.

Imágenes del Barroco

El siglo XVII representa dentro de la historia de España un periodo de crisis. Sin embargo, en el ámbito de las artes es uno de los momentos más brillantes. La pintura vivió su "Siglo de Oro", protagonizado por Velázquez, Zurbarán o Ribera. La literatura con Cervantes, alcanza su momento de esplendor. Y con Gregorio Fernández la escultura de madera policromada en la que se realizan los "Santos de palo", como los llamó Emilia Pardo Bazán tras una visita a nuestro museo, llega a cotas de excepcional calidad.

Las directrices acordadas en el Concilio de Trento en materia artística generan un arte claro y expresivo al servicio de la difusión de las ideas de la Contrarreforma.

Los escritos de los místicos donde se narran las extraordinarias vivencias de los santos, son fuente de inspiración para los artistas. Asimismo las vidas ejemplarizantes de santos o las nuevas devociones a los recién canonizados fundadores San Ignacio, San Felipe Neri, o la propia Santa Teresa, serán impuestas por una clientela principalmente eclesial.

19. Bautismo de Cristo, Gregorio Fernández

Considerada por muchos historiadores del arte una de las obras maestras de Gregorio Fernández, este relieve del Bautismo de Cristo, sigue una tipología característica de la escultura castellana del primer tercio del siglo XVII. Sintetiza hasta el límite la escena, adelanta los personajes principales al primer plano y libera los fondos de elementos innecesarios.

Las figuras de Cristo y San Juan Bautista, casi exentas, se adosan a un tablero en el que se representa, pintado sobre oro, un esquemático paisa-

10

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

je del río Jordán mientras en la parte superior, se desarrolla un rompimiento de gloria con las figuras del Padre Eterno y el Espíritu Santo rodeados por un grupo de minúsculos angelitos.

Siguiendo el relato evangélico, el artista presenta la purificación de Cristo en las aguas del Jordán y, simultáneamente, la manifestación divina ante el hecho.

Las dos figuras principales, son un prodigio de naturalismo en la representación de sus anatomías en las que talla minuciosamente venas, tendones y resaltes musculares. El tratamiento de los cabellos, trabajados mechón a mechón y los paños amplios, pesados y duros, plegados en cortantes y angulosas aristas, llevan el sello de su estilo de madurez. La esbeltez de los cuerpos, su elegancia y contención expresiva perviven, sin embargo, como acertadas reminiscencias de la formación manierista del artista.

Gregorio Fernández y la escuela barroca castellana

Aunque Gallego de nacimiento, Gregorio Fernández se instala a principios del siglo XVII en Valladolid coincidiendo con la Corte. Desde aquí trabajará para una importante clientela entre la que se cuenta la monarquía, la iglesia y la nobleza.

El activo taller de Gregorio Fernández no dejó ningún discípulo destacado, únicamente seguidores del artista que repetirán sus hallazgos estéticos. Fernández recoge la herencia del elegante manierismo cortesano del periodo anterior y la hace evolucionar hacia formas más naturalistas. El dramatismo de sus esculturas se pone al servicio de una temática exclusivamente religiosa, en consonancia con las ideas de la Contrarreforma y el papel didáctico y moralizante que se otorga a las imágenes. En sus figuras, de extraordinaria calidad escultórica, destacan las perfectas anatomías y el tratamiento minucioso y realista que hace de cabellos y ropajes. Para resaltar las cualidades expresivas de la talla, utiliza sencillas policromías, que complementa cuando es necesario para conseguir un mayor efectismo barroco, con postizos.

20. Cristo yacente, Gregorio Fernández

Mostrando crudamente los castigos a los que fue sometido Cristo, Gregorio Fernández buscaba la empatía del espectador con el sufriente y a través de ella la exaltación de su fe. Aquí no necesitamos imaginar el sufrimiento, podemos sentirlo, lo cual encaja con las experiencias propuestas en los Ejercicios Espirituales de San Ignacio, a cuya casa profesa de Madrid iba destinada esta obra. Los Ejercicios son una guía para adentrarse en una experiencia profunda de oración, meditación y reflexión de la que participan tanto el espíritu como los 5 sentidos.

La figura de Cristo como yacente, no es un tema nuevo, recordemos el de Juni en el Santo Entierro. Pero sí es en este momento cuando Fernández populariza su representación como figura exenta, eliminando cualquier elemento narrativo del instante del entierro.

Si se coloca a los pies de la figura podrá ver el brillo de los ojos de cristal, la dentadura de marfil, o las uñas talladas en asta de toro. Para conseguir el efecto de sangre coagulada alrededor de las heridas se quemaba corcho que después se cubría con pintura. Todo ello, con el fin de conseguir una imagen más eficaz y conmovedora devocionalmente.

11

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

21. Alegoría de la Virgen Inmaculada, Juan de Roelas

El fuerte movimiento inmaculista existente en España en el siglo 17 queda reflejado en esta obra de Juan de Roelas, clérigo y pintor de origen flamenco afincado en Sevilla. La alegoría de la Virgen Inmaculada que estamos viendo, tiene un alto valor documental pues recoge numerosos argumentos teológicos en defensa de la idea de la concepción de María sin pecado original, ya que ésta fue pensada por Dios antes de crear el mundo. Esta teoría, que disfrutaba de un gran favor popular en España no fue proclamada como dogma de fe por la Iglesia católica hasta 1854.

Distinguimos dos ámbitos dentro de la compleja composición. La parte baja, donde se representa un hecho histórico ocurrido en Sevilla en 1615. Se organizó una procesión multitudinaria, a la que acudieron más de 20.000 personas de todos los estamentos sociales, para pedirle al papa el reconocimiento del dogma de la Inmaculada.

En el centro vemos un árbol. Lleva en la base el escudo de la orden franciscana, por ser la que defendió a la Inmaculada con más empeño y en la parte alta, el de Felipe III, vinculando así esta idea con la monarquía. En la parte celestial, alrededor de la figura de la Inmaculada, se distribuyen una serie de personajes santos y santas, profetas y padres de la Iglesia, que defendieron su causa. En un plano superior, los ángeles llevan escudos con las letanías.

22. Ecce Homo, Pedro de Mena

Las palabras Ecce Homo, *He aquí el hombre*, fueron pronunciadas por Poncio Pilato cuando presentó a Cristo flagelado, atado y con corona de espinas ante la multitud. Este es el nombre que reciben también las representaciones que muestran a Cristo en ese episodio culminante de la Pasión. En Granada el tema cobra gran protagonismo y Pedro de Mena lo representa en varias ocasiones, con alguna variación.

Son figuras de pequeño tamaño lo que hace de ellas obras para oratorio o capilla. Están realizadas para ser colocadas en una vitrina y rodearse. Suelen ir acompañadas de una imagen de la Dolorosa. El resultado final debido al realismo y la minuciosidad en el tratamiento de la talla remite a las descripciones de los místicos en sus libros de meditación sobre la Pasión de Cristo. San Pedro de Alcántara al que Mena dedica una escultura en la sala anterior, propone meditar durante la oración sobre: *La grandeza de sus dolores, para compadecernos de ellos. Y la muchedumbre de las virtudes de Cristo, que allí resplandecen, para imitarlas. Conviene en todos estos pasos tener a Cristo ante los ojos presente y hacer cuenta que le tenemos delante cuando padece, y tener cuenta, no sólo con la historia de su pasión, sino también con todas las circunstancias de ella (...)* Esta sensibilidad que tanto insiste en la representación del dolor y del suplicio físico está presente en todas las obras de la sala.

23. San Juan Bautista, Alonso Cano

Alonso Cano, artista, de vida bohemia y turbulenta, fue arquitecto, pintor y escultor. De origen granadino, se convirtió en el modelo de las jóvenes generaciones de esta Escuela en la segunda mitad del XVII. Su estilo es diferente al de sus contemporáneos ya que posee una concepción propia

12

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

del arte en la que destaca su gusto por las formas bellas, y la búsqueda constante de la perfección.

Esta imagen de San Juan Bautista, una de las más originales de la escasa producción escultórica de Cano, es una obra juvenil de su periodo sevillano en el que coincide, formándose como pintor, con Velázquez en el taller de Francisco Pacheco. Presenta al santo aún adolescente, mirando ensimismado al animal que se le acerca. A pesar del aparente carácter amable de la escena, en realidad se trata de una alegoría de la Pasión de Cristo, personificada en el cordero. El modelo que utiliza es de inspiración clásica. El equilibrio de la postura contribuye a transmitir una sensación de sosiego que es expresión de una preocupación artística más que religiosa.

Fijese en la bella policromía de esta obra, posiblemente realizada por el propio Alonso Cano, en la que se pueden apreciar distintos matices de color en las mejillas, la incipiente barba, el tenue azulado de las venas o la aparición de finos cabellos pintados en las sienas.

La escultura en Andalucía

Existe en el arte andaluz del siglo XVII una pervivencia del mundo clásico. Las actitudes de los personajes son serenas y equilibradas y los temas tienen un carácter intimista y amable, exaltando una devoción que va más dirigida al alma que a los sentidos. Cuando los artistas tratan asuntos relacionados con el dolor, la penitencia o la muerte, generalmente se inclinan por el aspecto más apacible resultando los personajes enormemente elegantes en su dolor contenido. Fijese en la dulzura de las expresiones en los rostros de los santos, las Vírgenes y los niños en las piezas de estas salas, que nos recuerdan la pintura del sevillano Murillo, el mejor exponente de esta sensibilidad.

Sevilla y Granada son los dos focos artísticos más destacados. En Sevilla, la ciudad más cosmopolita de España por su intercambio comercial y cultural con América, existían interesantes tertulias como la del Palacio de Pilatos. Allí debatían sobre arte e intercambiaban ideas Alonso Cano, Velázquez o Martínez Montañés, el maestro escultor sevillano más importante del momento.

Los artistas granadinos, se decantan por obras de pequeño formato y de gran virtuosismo en la talla. Gracias a la facilidad de su transporte, sus modelos tuvieron una gran difusión por el resto de España. Como podemos ver en estas salas, Pedro de Mena, Alonso Cano, Juan de Sevilla o Pedro Roldán desarrollan un tipo de arte centrado en lo intimista.

24. Magdalena penitente, Pedro de Mena

Partiendo de los presupuestos estéticos de su maestro Alonso Cano, Pedro de Mena llega a una simplificación de las formas, tras el contacto que establece en su visita a la Corte con artistas castellanos.

La penitencia es un valor imprescindible para la Iglesia en el siglo XVII. Y esto se refleja en los temas elegidos para las obras de arte como podemos comprobar en esta sala. María Magdalena "... a quien las lágrimas la servían de sustento de día, y de noche los ángeles de consuelo", según cuenta fray Diego de Coria, a través del ejemplo de su vida resalta el valor de la penitencia, convirtiéndose en modelo de perfección cristiana. Pedro de Mena

13

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

presenta a esta santa como una mujer melancólica y pensativa. Nos resulta tan cercana, porque podemos reconocer en ella la intensidad emocional con la que vive la meditación. A través de gestos concretos de gran efectividad expresiva, como la mano en el pecho o el ceño fruncido, plasma la expresión del aislamiento místico. Cubre su cuerpo con una tela vegetal tallada en madera por Mena con un gran verismo. En un gesto recatado propio del siglo XVII los brazos desnudos quedan casi cubiertos por su larga cabellera.

25. Santa Faz, Francisco de Zurbarán

En la obra de Zurbarán tiene cabida lo humilde y lo poético, la mística y la sencillez. Esta Santa Faz responde a la narración de uno de los evangelios apócrifos, el de Nicodemo, en el que se cuenta cómo una mujer limpió el rostro de Cristo cuando iba camino del calvario y este quedó impreso en el paño. Este rostro "vera imagen", *Vera ikon* en latín, hizo que se identificase a la mujer con el nombre de Verónica.

Zurbarán realizará varias versiones de este mismo tema, ya que era un cuadro propicio para la devoción íntima. Esta es la más tardía y una de las más hermosas. La manera de disponer la tela, los alfileres, los nudos, crean una sensación tal de realidad que engaña nuestra vista, una técnica que se conoce con el nombre de trampantojo. El rostro de Cristo no está dibujado, sino simplemente sugerido con leves toques de color. Por eso alejándose del cuadro verá como la sensación de realidad se acentúa.

La firma y la fecha, 1568, podemos leerlas, en un papel que aparenta estar pegado al lienzo, pero que no es sino otro engaño más a nuestro ojo.

26. Magdalena en el desierto, Felipe Espinabete

Esta Magdalena arrepentida, tan diferente a la de Pedro de Mena que acabamos de ver, nos sirve muy bien para entender el cambio estético que se produce en el siglo XVIII. Después del siglo XVII, oprimido por obsesiones religiosas y el realismo fúnebre, la llegada de los Borbones en el siglo 18 impone una apertura en las artes y el pensamiento hacia Europa. El afrancesamiento de la cultura y la pacificación social, introducen cambios muy importantes en el gusto.

Durante este *Siglo de la Razón* se generalizaron en toda Europa las Academias, instituciones al servicio de la difusión de las luces. En España, artistas como Salzillo, Villabrille, González Velázquez o Carmona, componen un paisaje ecléctico, expresivo de la convivencia de distintas sensibilidades artísticas: los modelos barrocos, la sensualidad rococó, el influjo napolitano y el frío purismo neoclásico.

El tema principal de las representaciones sigue siendo el religioso, pero se prefieren los temas sentimentales y familiares y la imagen devota en general se hace más amable, menos patética. Los ademanes son elegantes y aparece una nueva complacencia en la ternura y lo anecdótico. Al final de la centuria, el placer estético empezará a independizarse de la Teología, anunciando el nacimiento de una nueva sensibilidad, propia ya del arte contemporáneo.

14

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

27. Santa Eulalia, Luis Salvador Carmona

Luis Salvador Carmona nace en Nava del Rey, en la provincia de Valladolid, pero pronto abandona Castilla para formarse en Madrid en el taller de Villabrille —un autor presente también en esta sala—. Su posterior viaje a Italia, sin duda europeizará su estilo en el que destaca el virtuosismo en la ejecución. Su material preferido es la madera policromada, pero en sus trabajos para la Corte realiza también estatuas de piedra y relieves de estuco.

La santa que estamos viendo, Eulalia, tenía sólo 12 años cuando se presentó ante la autoridad romana para proclamar su fe. Después de ser cruelmente martirizada, fue condenada a muerte. La única concesión que hace Carmona al realismo en esta imagen, es la sangre que mana en finos hilos de manos y pies ya que el cuerpo no parece haber sufrido castigo alguno. La túnica que cubre el cuerpo de la santa, es el elemento más llamativo. La vaporosa tela decorada con motivos florales y anudada en la cintura con un gracioso lazo, responde a la sensibilidad rococó. El rostro sereno de la joven, eleva su mirada al cielo no en un gesto de dolor sino de anhelo. La obra está dentro de la nueva sensibilidad del siglo XVIII capaz de representar con delicadeza y "gracia" los temas más dramáticos.

28. Santo Domingo de Guzmán, Francisco Salzillo

El murciano Francisco Salzillo es otra gran personalidad de la escultura del siglo XVIII. Su padre, de quien recibe su formación, fue un escultor napolitano. Sobre esta base creará un estilo en el que conviven lo culto y lo popular. Hombre de profunda religiosidad, y gran prestigio, fue inspector del Santo Oficio para las pinturas y esculturas del Reino de Murcia.

La escultura de Santo Domingo que estamos viendo, forma conjunto con otra de San Francisco también conservada en el Museo. Ambos como fundadores de las órdenes mendicantes, con frecuencia son representados juntos. La figura del dominico, bien compuesta y movida con serena naturalidad, está rematada por una hermosa cabeza de finas facciones. Absorto en sus pensamientos, muestra un apacible ensimismamiento. La policromía también se realizaba en el taller familiar. En este caso es muy sobria, se limita a los colores dominicos, el blanco de pureza en la túnica y el negro de austeridad en el manto reduciendo el oro a la orla.

El gusto de Salzillo por el ensayo, nos ha legado numerosos dibujos y bocetos en barro cocido, cosa poco frecuente en la escultura española. De la pieza que vemos, se conserva el barro preparatorio en el Museo Salzillo de Murcia.

29. San Antonio Abad, Benito Silveira

Este singular San Antonio Abad de escuela gallega, representa un tipo de esculturas de vestir muy poco frecuente. Las imágenes como ésta, articuladas y pensadas para ser cubiertas con ricas ropas, eran muy apropiadas para las procesiones y ceremonias barrocas por la ilusión de vida que eran capaces de crear.

15

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. GUÍA DE LA VISITA

Benito Silveira, autor de la pieza, talla también el cuerpo, a pesar de que iba a estar cubierto por el hábito en tela del abad, también conservado en el Museo. Sin embargo el cuidado con el que está esculpida y lo singular de la imagen, estamos ante una figura masculina en ropa interior, justifica su exhibición sin ropajes. Contrasta con la sencillez de la anatomía, la gran calidad técnica y el trabajo minucioso que aplica en aquellas partes que iban a ser vistas. Si rodea la pieza, podrá ver cómo se vació para aligerar su peso. Este detalle junto a los orificios de la base para sujetarla a unas andas nos indican su carácter procesional. El santo debió ir acompañado de algunos elementos que no han llegado hasta nosotros como un báculo en la mano y sus otros atributos característicos la esquila y el cerdo.

30. Paso Sed Tengo, Gregorio Fernández

Los pasos procesionales son una manifestación singular del arte español, donde se pone de manifiesto el gusto barroco por la escenografía y lo teatral. Alcanzan su esplendor en el siglo XVII cuando desde el poder se promueven las formas públicas y rituales de devoción. Son conjuntos de figuras que representan escenas de la Pasión y que se colocaban sobre una plataforma móvil. Algunos personajes se caracterizaban exageradamente, para que la gente distinguiera con facilidad las figuras sagradas de aquellas otras que torturaban a Cristo.

Eran las propias cofradías las que encargaban los pasos y proponían el tema al escultor. Éste, antes de hacer las imágenes definitivas, realizaba un modelo en cera donde pudiera verse la disposición y el número de los personajes. Al pasarlas a madera, las esculturas se esculpían por todos sus lados, para que pudieran contemplarse desde distintos puntos de vista. Para aligerar su peso y facilitar la movilidad las piezas se vaciaban por dentro, excepto en aquellas partes que, como las piernas, servían de apoyo.

Sed Tengo es el primer paso realizado por Gregorio Fernández que popularizará un modelo creado por Francisco Rincón, en *el paso de la Elevación de la Cruz* también expuesto en esta sala. Una singularidad de este Museo es que parte de estas obras siguen saliendo en procesión por la calle en Semana Santa.

31. Paso del Camino del Calvario, Gregorio Fernández

El paso del Camino del Calvario, encargado en 1614 por la Cofradía penitencial de la Sagrada Pasión de Cristo de Valladolid, a Gregorio Fernández, escenifica el encuentro de Cristo, ayudado por el Cirineo a llevar la cruz, con la Verónica, cuando caminaba en su ascensión hacia el Calvario. Los personajes transmiten a través de sus movimientos, gestos y expresiones, diferentes reacciones anímicas ante un mismo hecho. Ternura e impotencia en la Verónica con sus brazos abiertos para sostener el paño; resignación y nobleza en el Cirineo; soberbia y crueldad en el soldado; violencia y brutalidad en el sayón. El Cristo arrodillado, como podrá notar por la diferencia de calidad, no es la escultura original del conjunto.

El paso permaneció en la sede de la cofradía hasta que a principios del siglo 19, cumpliendo un Real Decreto, la Academia vallisoletana de Bellas Artes recoge junto a éstas, todas aquellas figuras que no hubieran salido en procesión en los últimos 30 años, salvándolas así del abandono y el deterioro. De esta manera pasaron a formar parte de los fondos del Museo.

2. Guía de visita “aproximación a otras lecturas científicas de la colección

Se incluyen a continuación las páginas del texto del documento tal y como se ofrecían al público en el momento de la recopilación de materiales.

Introducción Ciencia y Arte

Ciencia y arte no parecen ser disciplinas demasiado afines, incluso se ha enfatizado su radical oposición, "que inventen ellos" dijo Unamuno. Pero más allá de las diferencias obvias, no es posible negarles un sustrato fundamental común. Ambas son fruto de un mismo y único impulso de comprensión y representación y, consideradas sincrónicamente, ambas responden siempre aun mismo *Zeitgeist* (espíritu de los tiempos).

Por eso, la frontera entre ambos campos, aunque sólida, no es absolutamente impermeable. Ahí están la música, o las figuras de Pitágoras, Leonardo da Vinci o M. C. Escher para demostrarlo. O algunas alusiones al mundo de la ciencia en obras de arte, en general bien conocidas, como la "Lección de Anatomía" de Rembrandt.

Detalles que pueden ser incluso irrelevantes desde el punto de vista artístico, pero plenos de significado porque nos ilustran sobre un estado del conocimiento, sobre el eco de una teoría, o sobre un momento de la evolución del pensamiento. A veces son muy evidentes, y otras no tanto.

1

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

El Colegio: Centro científico en el siglo XVI

El Colegio fue concebido por el dominico Fray Alonso de Burgos a finales del siglo XV como centro docente, asociado al vecino convento de los Dominicos de San Pablo. Para entender la dimensión científica de este monumento al saber, hay que señalar varios hechos:

College

La idea de crear un centro de estudios, a la manera de los *college* ingleses, del que se beneficiasen los monjes de la orden de Santo Domingo, desplazó a la idea original de construir un gran hospital para el cuidado de enfermos, evidenciando la mentalidad de un Estado moderno.

La Orden Dominica

Desde su fundación en el siglo XIII, se distinguió entre las órdenes mendicantes precisamente por su impresionante cultura.

Estudios

En un principio se fijó en 20 el número de colegiales que podían residir en el Colegio, todos ellos dominicos. Con posterioridad se aumentó hasta 37. El plazo de duración de los estudios era de 7 u 8 años. Durante este tiempo los alumnos recibían enseñanza de:

- Artes = Lógica, Física y Metafísica
- Ciencias = Filosofía
- Teología = era considerada una sabiduría suprema

2

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

¿Dónde?

Las dos aulas donde recibían enseñanza de Artes y Sagrada Teología se encontraban en torno al pequeño patio de Estudios, y todavía se conservan las dos bellas portadas labradas que daban acceso a ellos. La gran biblioteca se situaba en las actuales salas 6, 7 y 8 (sillería de San Benito) y sólo se conserva uno de los artesonados, con los escudos del fundador.

Fachada

Nos interesa el detalle de la fuente de la que emerge un granado porque es la representación de la Fuente de la Vida y el Árbol de la Ciencia, símbolos del Paraíso del que sólo podrá tener visión el hombre en la Tierra a través del conocimiento de las Artes y la Teología.

Varones ilustres, célebres y señalados

Del Colegio saldrán teólogos, místicos, escritores e inquisidores que fundaron universidades y obispados en Indias, asesoraron a los reyes en su gobierno, intervinieron en la difusión del erasmismo...

Bartolomé Carranza

Al descubrirse sus dotes es enviado al Colegio de San Gregorio de Valladolid, cuyos estatutos jura el 19 de agosto de 1525.

Terminados los estudios comienza su docencia en Artes en el mismo centro, donde coincide con fray Melchor Cano, quien habría de ser su continuo rival dentro y fuera de la orden dominicana. Comparte sus funciones docentes con las consultas del Santo Oficio de la Inquisición, de la que era censor o calificador. Participa de forma muy activa en el Concilio de Trento.

Entre 1550 y 1551 está presente en la Junta de Valladolid, que intentaba resolver la polémica de los naturales o de los justos títulos entre Juan Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas.

Fue confesor de la segunda esposa de Felipe II, María Tudor.

3

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Luis de Granada

Llega al Colegio de San Gregorio en 1529. Allí iba a conocer a gente como fray Melchor Cano, uno de sus principales detractores, sobre todo desde su puesto de Gran Inquisidor; pero también allí trató al arzobispo Bartolomé Carranza, que fue perseguido por la Inquisición al igual que él. De éste tomó unas ideas profundamente erasmistas.

“En 1529 juró los Estatutos del Colegio de San Gregorio, palestra en que se juegan las mejores armas intelectuales, aprobada y calificada su mucha suficiencia en limpieza de sangre, en Artes y principios de Teología.”. Padre Hoyos

Bartolomé de las Casas

La Junta de Valladolid es la denominación habitual del célebre debate que tuvo lugar en 1550 y 1551 en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, dentro de la llamada *polémica de los naturales* (indígenas americanos o *indios*), y que enfrentó dos formas antagónicas de concebir la conquista de América:

- la de los defensores, representada por Bartolomé de las Casas, considerado hoy pionero de la lucha por los Derechos Humanos
- la de los enemigos de los indios, representada por Juan Ginés de Sepúlveda, que defendía el derecho y la conveniencia del dominio de los españoles sobre los indígenas, a quienes además concebía como naturalmente inferiores. No hubo una resolución final.

“En el año 1551 el rectorado admitió a la vivienda del Colegio al Señor Obispo de Chiapa, Don Fray Bartolomé de las Casas, dispensando las loables costumbres que prohíben habitación de personas forasteras en el Colegio en mira de favorecerte en los santos y piadosos intentos de amparar la libertad de los indios”. Padre Hoyos

4

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Recorrido de la visita: aproximación a otras lecturas científicas de la colección

La llegada del siglo XV implica la aparición de una curiosidad en el hombre por conocer el mundo que le rodea.

La sociedad se seculariza; no se vuelve irreligiosa, pero hace compatibles sus creencias con una mayor inquietud por la vida terrenal, por la realidad mundana, marcada por una ambición de saber sin límites, donde la ciencia y la magia se mezclan sin diferencias; de ahí la importancia de la astrología, o el estudio del influjo de los astros sobre el destino humano.

Es el siglo de los grandes descubrimientos geográficos, el desarrollo de la cartografía, los estudios de anatomía sobre la morfología y el funcionamiento de músculos y huesos, las ciencias naturales, con descripciones de plantas y animales; las artes mecánicas y la construcción de edificios, navegación, máquinas para medir el tiempo; el conocimiento de los astros y los planetas, etc. Y también el conocimiento del ser humano: es la época del retrato y de los primeros diarios, en los que el individuo relata lo que pasa cada día como si fuese algo importante.

También se extiende el deseo de conocer cómo es el espacio físico en el que viven los hombres: sus medidas, su extensión, su longitud, etc. En este ambiente surge la ciencia de la perspectiva, una forma de describir visualmente el espacio mediante recursos geométricos.

La Perspectiva

Supuso una gran revolución con respecto a la tradición medieval: en el arte medieval, el espacio se representaba como si fuese un ámbito sagrado, espiritual y por tanto carente de dimensiones ni consistencia física. Era irreal, puramente simbólico, para aludir a un mundo trascendente: los fondos eran neutros, lisos y abstractos; o de oro, para simbolizar la magnificencia divina y la idea de lo divino como una luz sobrenatural. Tenemos un magnífico ejemplo en *La Piedad* de Pedro Berruguete. Las figuras eran planas, de dos dimensiones, flotaban en el aire, no había suelo, ni techo; y su tamaño dependía de su valor simbólico: a mayor importancia en la jerarquía celestial, mayor tamaño.

5

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Las diferencias de escala entre las figuras no dependían de la experiencia visual sino de criterios religiosos: Dios era más grande que la Virgen y ésta más que los santos, y así sucesivamente. El espacio se veía como una entidad *moral*, puramente cualitativa. No era un defecto, sino que era lo que necesitaba una sociedad teocéntrica, cuya vida giraba en torno a Dios.

Pero ahora se impone la necesidad de analizar la realidad de manera experimental, estudiarla de acuerdo con los ojos del cuerpo, no con los del alma. Se pasa progresivamente del espacio moral a un espacio terrenal y físico, un espacio entendido como cantidad y medida. El universo simbólico y teológico será sustituido por el universo racional, humano y geométrico. El mundo se reduce a lo visible. Y la vida, para ser representada necesita de la tercera dimensión. Nació así una nueva ciencia del espacio: la perspectiva.

Este efecto de realidad se apoyó además en otros tres grandes inventos:

el cuadro

Va a sustituir al fresco sobre muro y al retablo de altar. Desaparecen las complicadas ornamentaciones con doseletes góticos (ejemplo en el *Retablo de San Jerónimo*) que son sustituidas por un marco con una sencilla moldura rectangular que imita el marco de una ventana, de modo que el cuadro simula una realidad a la que se puede asomar el espectador, un espacio fingido por el que se ve una realidad idéntica a la natural.

el caballete

instrumento que permite trabajar en la tabla verticalmente. El pintor puede trasladar mejor los datos visuales que le ofrece el modelo que tiene ante sus ojos.

el óleo

una materia untuosa, que se obtiene moliendo los pigmentos con aceite de linaza o de nuez. Una errónea leyenda atribuye a Van Eyck la invención de esta pasta revolucionaria, puesto que su uso estaba ya atestiguado con anterioridad. El óleo ampliaba la gama de colores, les hacía más esplendentes y aumentaba su saturación; ofrecía de cada uno de ellos una mayor morbidez y delicadeza, facilitaba las uniones

6

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

entre tonos distintos y admitía esfumados más fáciles y dulces. Al añadir resinas duras, que hacen el secado más rápido, facilitaba la yuxtaposición de muchos y diferentes tonos, haciendo posible una representación microscópica de los detalles. Además, la pasta, que se podía aplicar con pinceles finísimos, con espátula y hasta con los dedos, admitía graduar la consistencia, desde veladuras transparentes hasta espesos cuajarones. Su empleo permitía obtener efectos de relieve, de modo que las figuras parecían «salirse de la tabla», pues sólo el óleo conseguía huecos tan profundos y prominencias tan abultadas.

Uno de los focos de la renovación fue la pintura flamenca. Los flamencos aprendieron desde comienzos del siglo XV a representar la realidad física de manera empírica, es decir, practicando y experimentando, sin grandes planteamientos teóricos: tanteando, observando, equivocándose y rectificando... a diferencia de los italianos, que hicieron calculados procesos matemáticos.

Pieza a analizar *El Entierro, Juan de Borgoña 1535 - 1540*

Artísticamente

Personajes: Cristo, la Virgen y San Juan. La Magdalena con el perfume, Nicodemo con el sudario, las otras dos Marías. El colorido del primer plano contrasta vivamente con los negros pertenecientes a las santas mujeres. Un desnudo y árido Gólgota se eleva a la izquierda, contrapuesto al peñasco aristoso en cuya base José de Arimatea prepara el sepulcro en una oquedad.

La profundidad de la escena se consigue a través de un paisaje montañoso delante del que se divisa un riachuelo y varias edificaciones.

Científicamente

La perspectiva es un procedimiento de reconstrucción matemática de la naturaleza, que integra, en las dos dimensiones del cuadro, la ilusión de la tercera. La tercera dimensión está sólo fingida, es ilusoria. El pintor convierte la superficie del cuadro en transparente, excava sobre el plano una realidad que se aleja hacia el fondo y coloca en ella los cuerpos, los vacíos y el espacio que los contiene. Esa ilusión espacial ha de tener tres cualidades: ser profunda, pues los cuerpos deben tener un volumen propio; infinita, que permita a la vista perderse indefinidamente hacia el fondo; y ser continua, es decir, sin saltos bruscos de escala y donde la relación espacial entre las cosas sea natural y lógica.

7

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Los postulados de los que parte la perspectiva son:

- cada objeto o cuerpo sólido ocupa un lugar determinado, medible con respecto a otros objetos y con respecto al ojo del espectador
- Todos los objetos mantienen relaciones *conmensurables*, es decir que su proximidad o lejanía con los demás es cuantificable
- los objetos disminuyen progresivamente de tamaño a medida que se alejan del ojo del espectador
- las líneas perpendiculares al plano del cuadro convergen en un punto de fuga único que se encuentra en el infinito (ej. vías del tren).
- las líneas paralelas al plano del cuadro se mantiene paralelas entre sí.

El cuadro de *Juan de Borgoña*, responde a este esquema: es una escena única, y está concebido como una ventana abierta, como una unidad de lugar y de acción, con espacio continuo, profundo e infinito; la luz modela los cuerpos, les da volumen y distribuye luces y sombras; las figuras se aploman en el suelo, las distancias que hay entre unos y otros son comprensibles.

La perspectiva en realidad parte del mismo planteamiento visual que tiene una cámara fotográfica: inmovilidad, visión instantánea, colocación centrada del espectador, claridad en todas las partes (centro, laterales, cerca, lejos, etc.)

Pero esta evolución fue lenta y difícil, pues requería aprender a mirar con ojos nuevos y también eran necesarios instrumentos matemáticos y técnicos para plasmarlo pictóricamente. Por ello pasó por etapas intermedias, en las que se aprecia la dificultad de poner en práctica el nuevo método.

Pieza a analizar *Retablo de San Jerónimo, Jorge Inglés, ca. 1455*

Artísticamente

El retablo presenta una estructura de finas tracerías góticas y calados doseletes. La distribución de sus escenas corresponde a la tradicional secuencia narrativa, en la que se desarrollan los principales acontecimientos hagiográficos de la vida de San Jerónimo (S. IV), doctor de la Iglesia. La tabla central lo muestra en actitud de escribir, rodeado de instrumentos de trabajo (pluma, tintero, libros...), con el león (su atributo característico) a los pies y un mayor tamaño, indicativo de su importancia y protagonismo.

8

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Las cuatro tablas laterales presentan curiosos episodios de su vida, destacando las tablas superiores, que tienen al león como protagonista.

Científicamente

El *Retablo de San Jerónimo* (y también las obras *San Atanasio* y *San Luis de Tolosa*) explica bien la fase de transición en el concepto de la perspectiva, que se pone de manifiesto en:

- la estructura del retablo: al mantener convencionalismos ornamentales, que hacen del cuadro un pequeño edificio, con ornamentaciones góticas y escenas separadas entre sí, como cuadros independientes, que no tienen una coherencia espacial, sino solo temporal o narrativa, pues lo que las une es su sucesión en el tiempo, al narrar distintos episodios de la vida del santo
- la pluralidad de escalas en el tamaño de las figuras, que no se corresponde con la visión del ojo
- los objetos se colocan arbitrariamente (los animales de las escenas secundarias, el escudo en el centro del retablo, abajo).
- los primeros planos no son coherentes con el fondo: las figuras no se corresponden con la arquitectura en la que habitan, hay saltos bruscos de tamaño (escena central)
- utiliza la técnica de la *casa de muñecas*, interior coherente en forma de caja, que nos permite ver el exterior y el interior a la vez (escena inferior izquierda)
- los movimientos, los gestos y la expresión de los rostros son rígidos
- no existe una luz natural que suavice y tamice las cosas (no hay perspectiva aérea, de modo que, en los últimos términos, todo sea más difuso)
- utiliza la técnica del *interior por implicación*: los pintores recurrían con frecuencia a un suelo enlosado de varios colores que «implícitamente» hacía pensar que la escena tiene lugar bajo techo, en un interior, aunque el resto de la escena sea más ambigua. Búsqueda de profundidad a través de los suelos de damero.
- preocupación por la concreción de los detalles: no sólo les interesaban los objetos, sino las partes más pequeñas del objeto, casi microscópicas, hasta el punto de representar aquello que el ojo no llega a percibir normalmente a una distancia normal: detalles de filigrana en joyas y bordados o paisajes lejanísimos (*San Atanasio* y *San Luis*)

9

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

La Cartografía

En esta nueva manera de ver el mundo, el sentido de la vista alcanza una importancia nueva. "La característica básica de la mente medieval tardía es su naturaleza predominantemente visual. Esta característica está estrechamente relacionada con la atrofia de la mente. Todo lo que se expresa, se redacta en términos visuales". Huizinga

La religión está también marcada por este nuevo modelo de pensamiento: Dios penetra todas las cosas y la esencia de la presencia de Dios es la vista. Y el movimiento filosófico del momento, el Nominalismo de Guillermo de Ockham (mediados del siglo XIV) defiende que la realidad debe ser aprehendida en lo distinto y lo particular.

En el arte europeo occidental de 1400 - 1500, el cambio se traduce en una visión pictórica cartográfica: en los pintores coexisten impulsos de sendas naturalezas.

El foco se ubica en la Europa del Norte, en los Países Bajos, con los Primitivos Flamencos (hermanos Limbourg y Van Eyck), prehumanistas, que encontraron numerosos seguidores.

La tarea más importante del pintor era observación detallada y cercana, la minuciosa descripción de los objetos individuales, llevando en muchas ocasiones a la vinculación artista - cartógrafo (ejemplos evidentes son los *Libros de Horas*, que incluían un calendario de las estaciones y representaciones fieles de edificios y ciudades como París o Roma, que hoy en día podemos reconocer). Pese a esto, la mayoría de los paisajes flamencos se realizaban sin apuntes del natural, y sus elementos estaban completamente estereotipados: la forma de las rocas, aristadas y sin vegetación, las ciudades en la lejanía, torreadas y de colores, los árboles en forma de pluma, con troncos delgados y largos, etc. Pero es de destacar la constante actitud cartográfica en la minuciosidad con que se asume la reproducción del paisaje, sea o no sea éste real.

Pieza a analizar *Retablo de San Jerónimo; San Atanasio y San Luis de Tolosa y Retablo de la Vida de la Virgen*

Introducen paisajes más propios de los países nórdicos que de la árida Castilla, con las llanuras onduladas y fértiles propias de un clima oceánico húmedo. Estas obras son ejemplos de paisaje inventado y estereotipado, pero que le otorgan una importancia y un tratamiento minucioso, casi cartográfico digno de ser valorado.

10

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

En el siglo XVI esta actitud se afianza, y la generalización de la imprenta propicia la circulación de grabados por Europa procedentes de Italia, que reproducen monumentos emblemáticos repetidos hasta la saciedad en los fondos de las composiciones. Ejemplos en nuestra colección son la *Adoración de los pastores* (Pedro Machuca – sala 7. Coliseo romano), *Quo vadis domine* (anónimo vasco-riojano, sala 10. Roma). Otros ejemplos de estos planteamientos se localizan en las obras de Leonardo da Vinci (planos y alzados de la ciudad de Milán), y Miguel Ángel (planos de Florencia para fortificar sus murallas).

En el arte europeo de finales del siglo XVI y del XVII pervive con frecuencia una especie de *imprimación cartográfica*, tal y como evidencian las *Vistas de Toledo*, de El Greco, o *La rendición de Breda*, de Velázquez.

11

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

La Anatomía

Es una ciencia escasamente cultivada en la Edad Media por la existencia del dogma de la resurrección después de la muerte: el respeto al cadáver supuso que durante un gran periodo de tiempo no se pudieran realizar disecciones. Los interesados en el arte real tuvieron que verificarlo solamente en animales.

La principal fuente del saber anatómico hasta el Renacimiento fue la obra de Galeno, en la Antigüedad. Galeno no había disecado nunca cadáveres humanos, sino que aplicaba a la anatomía de los hombres observaciones realizadas en el curso de disecciones zoológicas.

Esto cambia en el Renacimiento: El Humanismo bebe de las fuentes clásicas de la Antigüedad, pero a la vez busca el acceso directo a la Naturaleza como fuente suprema del saber. El antropocentrismo renacentista traduce la sentencia délfica del "conócete a ti mismo" en una fascinación por el conocimiento físico del cuerpo humano. Serán artistas clave Miguel Ángel, Dürero, Mantegna, Verrocchio... Pero es con Leonardo da Vinci con quien se puede decir que surge la *anatomía artística*.

Leonardo disecó con diligencia (se calcula alrededor de la treintena de cadáveres, desde un feto hasta un viejo centenario) con el objetivo de redactar una obra enciclopédica sobre el Hombre. Sin embargo, se quedó en la fase preparatoria y sus descubrimientos siguieron siendo ignorados por los anatomistas de los siglos XVI y XVII.

La superación definitiva de la tradición de Galeno se produce en el siglo XVI con la obra de Andrea Vesalio, quien partió de Galeno pero a la vez rectificó algunos detalles, considerando la disección como única autoridad.

La disección didáctica había sido practicada en numerosas ciudades italianas durante el siglo XV y los estudiantes de Medicina de todas las partes de Europa se dirigían allí, pero la enseñanza de la anatomía humana sólo fue autorizada formalmente por el Papa Clemente VII a comienzos del siglo XVI.

12

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Pieza a analizar **Muerte. Gil de Ronza. 1523**

Artísticamente

Obra procedente del Convento de San Francisco de Zamora. Primera mitad del siglo XVI.

Tema de la Muerte en forma de cadáver descarnado ha sido referencia constante en la Edad Media, sobre todo gótico tardío: se abandona el trascendentalismo medieval y mayor realismo. Aquí muerte como experiencia real y macabra.

Científicamente

Desde el punto de vista anatómico, la calavera presenta una gran fidelidad a la realidad, fruto de la relativa facilidad para proporcionarse modelos. Sin embargo, la dificultad de poseer un cadáver completo explica los errores anatómicos:

- -Articulación del húmero con la clavícula, en lugar de hacerlo con el omóplato.
- Tibia propia de hombres primitivos por la curva que describe. Evidencia un predominio del músculo tibial (que provoca la incurvación del hueso) y eso sucede en los hombres que debían procurarse alimento y defenderse.
- "Fauna de los cadáveres". Longitud y tamaño de las larvas que aparecen es exagerada, buscando un efecto de horror. Se han identificado: larvas de la Curtonebra, Callifora, Sarcóphaga así como polillas de la grasa.

La Cosmología

Pieza a analizar **Virgen con niño, com. XVI**

Esta iconografía nos lleva a plantear un doble estudio de la *cosmología* en la época medieval. En primer lugar, hay que destacar que la teoría formulada en la Antigüedad por Pitágoras (VI a.C) diferenciando dos ámbitos de realidad, se mantiene en la Edad Media:

- lo celeste (lo perfecto), representado en la Edad Media por un ser celestial como la Virgen,
- lo terrestre (lo imperfecto) que sin embargo, aquí se representa como una misteriosa cara negra identificada con la luna.

13

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Según Pitágoras, la perfección va decreciendo progresivamente desde el ámbito celeste al terrestre, y por eso, el escultor que realiza esta pieza considera la Luna un poco menos vulgar que la Tierra, y más apropiada para que un ser divino y perfecto posara su pie. El tono negro, refleja las fases cambiantes de la luna.

En segundo lugar, el niño sostiene bola del mundo y da pie a tratar el tema de la evolución de la concepción del Universo.

Nuevamente fue Pitágoras quien planteó por primera vez que la Tierra es esférica (la forma más perfecta). Las estrellas estaban fijadas a una esfera de cristal que daba diariamente una vuelta sobre sí misma en torno al eje situado en la Tierra. Lo mismo sucedía con el resto de los 7 planetas conocidos, cada uno con su esfera.

Eudoxo, discípulo de Platón, había engastado Tierra, Luna, Sol y Planetas conocidos en distintas esferas giratorias, que después Ptolomeo contabilizó en 88.

Los árabes recopilaron el saber de la Antigüedad y en la Edad Media el cristianismo recogió esta tradición y dio una versión oficial a través de Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino: las esferas eran movidas por jerarquías angélicas (serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, ángeles, arcángeles, ...), siendo la exterior fija, y la más perfecta.

14

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

La Geriatría

La característica esencial del viejo es la debilitación de todos los procesos metabólicos. Séneca decía que la vejez era "una enfermedad incurable", y este concepto de la vejez hizo que médico y familia adoptaran una posición pasiva hasta el siglo XIX, momento en que se empieza a estudiar el proceso del envejecimiento y se tiende a "añadir vida a los años, no años a la vida". En 1914 se surge la especialidad geriátrica.

Pieza a analizar *Santa Ana. Juan de Juni, ca. 1540 – 1545*

Artísticamente

Evidencia la capacidad de Juni como maestro de la expresión y el realismo. No acude a postizos como sucederá más tarde, sólo utiliza la gubia y policromía para conseguir el mayor realismo posible. Asombra su capacidad para tratar las calidades de la blandura y la morbidez de la carne. Expresión profunda de la Santa, cuya escultura hacía la función de relicario.

Científicamente

Juni refleja un envejecimiento prematuro de Santa Ana, provocado por una vida intensa (idea de la trigamia con Joaquín, Cleofás y Salomés). Los rasgos característicos de la piel envejecida son la pérdida de elasticidad, el endurecimiento... la piel pierde agua, se hace seca, rugosa y pálida.

15

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

La Cirugía

Era tradicional la separación entre el médico y el cirujano: el médico se ocupaba de las enfermedades cuyo origen era sobrenatural, y el cirujano de las de génesis natural. Los monjes podían estar presentes durante las operaciones, pero no podían practicarlas, por la prohibición de verter sangre, estableciéndose un convenio por el que el clérigo prescribía medicamentos, mientras que el ejercicio de la cirugía correspondía a manos laicas, como por ejemplo, los barberos.

Pieza a analizar *San Cosme y San Damián, ca. 1547*

Santos Cosme y Damián son los santos médicos en la hagiografía cristiana. En ellos aparece indisoluble la ciencia y la ayuda divina.

Científicamente

La escena representada muestra la curación milagrosa de un enfermo al que los santos realizan una operación quirúrgica de trasplante. Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vóragine, un hombre encargado de la limpieza y vigilancia de un templo dedicado a Cosme y Damián sufrió una enfermedad que le corroyó una de sus piernas. Cierta noche, mientras dormía, soñó que acudían a su lecho los santos provistos de medicinas y de los instrumentos necesarios para operarle y que, tras deliberar entre ellos, decidían hacerse con la pierna de un africano enterrado ese mismo día en un cementerio cercano. Tras amputar la suya y colocar la del cadáver en su lugar, le aplicaron un ungüento para sanar la herida del injerto y desaparecieron. Al despertar el sacristán se encontró totalmente sano.

En la obra que contemplamos, el artista realiza una interpretación personal de la leyenda, suplantando el cadáver por un personaje de raza negra que, vivo y dolorido tras la amputación, se retuerce a los pies de la cama del enfermo. Los santos, aunque romanos, están representados con ropones del siglo XVI y llevan en sus manos las vasijas e instrumentos con los que habitualmente se identifica a los santos médicos.

16

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Cabeza de San Pablo. Juan Alonso Villabrille y Ron, 1707

Artísticamente

La pieza recoge el mensaje barroco de la crueldad y el dramatismo del gusto de la Contrarreforma. Está tratada con un naturalismo extremo: la cabeza se realiza en dos mitades lo que permite reproducir enteramente la cavidad bucal.

Científicamente

La visión lateral izquierda nos ofrece la perspectiva de unos estratos escalonados que reproducen con gran fidelidad lo que sucede cuando se secciona el cuello: la piel se retrae por su propia elasticidad y deja la masa muscular al descubierto. En la parte del corte es posible apreciar el conducto traqueal.

La mirada presenta unos ojos muy abiertos, reflejando el fenómeno de los ojos abiertos en los cadáveres. Explicación: la acción de los músculos en el ser humano puede dividirse en dos movimientos, extensión y flexión. La extensión es lo último que desaparece en el cadáver, cuyo ejemplo más gráfico es la expresión popular *estirar la pata*. En el ojo sucede lo mismo, morimos con los ojos abiertos.

Pieza a analizar Cristo Crucificado. Salvador Carmona, segundo tercio del XVIII

Artísticamente

La tradición barroca se suaviza con la entrada de la dinastía de los Borbones, grandes aficionados de los artistas italianos y franceses. En la obra de Salvador Carmona conviven modelos tardobarrocos con el purismo neoclásico. Se recrea en la belleza y elegancia de las formas característica de un academicismo emergente. Sólo el paño de pureza conserva un tono barroco en su rico y dinámico plegado.

Científicamente

Presenta una brazada muy corta, ello sin contar con la distensión, que tendría que dar sensación de ser todavía más larga.

Los cardenales en torno a las heridas tienen un color que no se produce hasta pasados cierto número de días; no se corresponde con alguien que acaba de fallecer.

17

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

Los pies pálidos y el éxtasis exagerado de las manos también serían incongruentes con la realidad, porque al estar en posición vertical, con los brazos elevados, debe ser al contrario, pálidos los miembros superiores y recargados los inferiores.

Epílogo. Ciencia y Religión

El enfrentamiento de la ciencia y la fe protagoniza la historia de los 2.000 años conocida, con grandes episodios representados por Galileo o Hipatia de Alejandría. En esta dialéctica destaca la atribución histórica del hundimiento de un abstracto "saber del mundo antiguo" (conglomerado de filosofía, matemáticas y astronomía) a un cristianismo fanático y oscurantista. La razón vencida por el fervor religioso.

Pieza a analizar Santa Catalina. Felipe Vigarny, 1505

Artísticamente

Es una santa legendaria, producto de la reelaboración cristiana de la historia de la filósofa pagana Hipatia (su nombre no figura en texto alguno de la Antigüedad cristiana, ni litúrgico, ni literario) que disfrutó durante toda la Edad Media de gran popularidad, sólo comparable a la de María Magdalena.

Se la suponía de sangre real y habría retado a una veintena de filósofos para evitar su casamiento con un emperador pagano; a pesar de vencerles, fue condenada a muerte y finalmente decapitada, aunque antes la torturaron con unas ruedas provistas de cuchillas que se convirtieron en su atributo característico. En esta obra, la santa porta un libro como alusión a su sabiduría, y le falta la espada de la decapitación, que sujetaría con la mano derecha, y a sus pies la rueda y la cabeza del emperador derrotado.

Científicamente

Hipatia de Alejandría es la primera mujer matemática de la que tenemos noticias ciertas. La preponderancia de lo masculino en el mundo romano al que perteneció no significa, sin embargo, que no hubiera presencia de lo femenino. En todas las épocas han existido mujeres dedicadas a la ciencia y, efectivamente, en la Antigüedad hubo más mujeres de ciencia que Hipatia de Alejandría. Así podemos citar a:

18

GUÍA DE LA VISITA «APROXIMACIÓN A OTRAS LECTURAS CIENTÍFICAS DE LA COLECCIÓN». DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN

- Aspasia de Mileto (segunda compañera de Pericles y conocida cortesana), quien formó parte de los círculos intelectuales de Atenas, siendo una experta en Retórica
- Hiparquía de Tracia, destacada representante de la escuela cínica
- Teano de Crotona, discípula de Pitágoras
- Plotina, ya en época romana, consorte de Trajano y difusora de la escuela filosófica del Epicureísmo
- Elefantide, Laide, Olimpia de Tebas y Sorano de Efeso... todas ellas médicas.

El nombre de Hipatia significa "la más grande". Se trata de una polifacética intelectual, hija de Teón de Alejandría, un reputado matemático y astrónomo que dirigía la Biblioteca del Serapeo (heredera de la destruida Biblioteca de Alejandría, la segunda ciudad imperial de Oriente y gran centro cultural y administrativo), bien conectada con el prefecto imperial Orestes, la élite pagana, y una parte importante de la cristiana. Ello le granjeó el odio del patriarca de la ciudad, el obispo Cirilo, que deseaba imponer su poder religioso al civil y convertir el cristianismo en religión hegemónica. Acusada de constituir un freno a la expansión del cristianismo (aunque ni siquiera se comprometió activamente en la defensa del paganismo), fue asesinada por un grupo de monjes reclutados, los parabolanos.

Con el paso del tiempo, su figura se instrumentalizó, y la ilustración potenció su muerte como símbolo del conflicto entre paganismo y cristianismo, entre racionalismo griego frente a dogmatismo cristiano: su muerte es la derrota de la razón.

Durante el Romanticismo su muerte queda convertida en el reflejo del fin de la civilización griega, perpetuándose en el imaginario artístico y literario sin ajustarse a la realidad histórica.

La ciencia y la filosofía de Alejandría perduraron tras su muerte, así como la convivencia entre cristianos y paganos, que se prolongó un siglo más.

3. Hojas de sala en la sede de San Gregorio.

Se presentan el texto de este documento en el momento de su recopilación.



Colegio de San Gregorio 1488-1496
Juan Guas y Gil de Siloe, atribución
Piedra caliza

Sede principal del Museo desde 1933, fue construido a finales del siglo XV (1484-1499) por iniciativa de Fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia e importante hombre de Estado en la España de los Reyes Católicos, en terrenos cedidos por el vecino convento dominico de San Pablo. Durante siglos, fue uno de los más prestigiosos focos intelectuales de Castilla. De él salieron los teólogos, místicos, escritores e inquisidores (Bartolomé Carranza, Luis de Granada, Melchor Cano, Bartolomé de las Casas...) que, con gran celo, fundaron universidades y obispados en Indias, asesoraron a los reyes en su gobierno, intervinieron en la difusión del erasmismo o en los debates sobre el trato a los indígenas y definieron la posición española en el Concilio de Trento.

Desde el punto de vista artístico, constituye uno de los ejemplos más interesantes del último periodo arquitectónico del Gótico en nuestro país, el Hispanoflamenco, estilo que introduce

como principal aportación el empleo de una abundante decoración que cubre los espacios más representativos del edificio como si de un tapiz se tratara, repitiendo en ellos determinados elementos como motivo de fondo, siguiendo un ritmo de clara inspiración mudéjar. **El patio central, la escalera y la fachada** del Colegio de San Gregorio son los lugares elegidos para este espectacular despliegue ornamental y escultórico en el que se repite con insistencia la flor de lis, emblema de fray Alonso de Burgos, así como los escudos y símbolos de los Reyes Católicos, patronos de la institución.

La ausencia de documentación impide conocer con certeza el nombre del autor del proyecto. Sin embargo, la constancia de la intervención de Juan Guas en la capilla y las similitudes de motivos y estilo con alguna de sus obras, convierten a este arquitecto en la opción más probable para atribuirle la traza general del edificio.

El Colegio de San Gregorio ha mantenido en lo esencial su morfología de origen. Se organiza en torno a un **gran patio central** de planta cuadrada y dos alturas. La inferior, más esbelta, se levanta sobre columnas helicoidales y presenta una escasa decoración, alusiva a fray Alonso, limitada a cruces dominicas y flores de lis en los capiteles y escudos en las esquinas y centro de cada lado.

La segunda altura concentra la labor decorativa más importante. Sigue un esquema arquitectónico similar: arcos rebajados sobre columnas helicoidales, unidas con antepechos o pretilos calados. Sobre éstos apoyan pequeñas columnillas que soportan tímpanos profusamente adornados con flores de lis, guiraldas y angelitos desnudos.

Remata el conjunto un decorativo friso ocupado por los símbolos de los Reyes Católicos (yugos y flechas) y sus escudos. La ausencia de la granada, en estos últimos, indica una fecha de cons-

trucción del patio anterior a la conquista de esta ciudad (1492) y anterior también a la realización de la propia fachada del edificio, que sí incluye este elemento. Un conjunto de gárgolas que representan en su mayor parte seres fantásticos, corona este recinto.



Una gran parte de las dependencias necesarias para la vida colegial se articulaba en torno a este gran patio central. Hoy todavía es posible adivinar la importancia del cometido de cada espacio por el enmarque escultórico de sus puertas: más rico en las que daban acceso a espacios comunes (aulas, biblioteca, sala de capitulo, refectorio...); más sobrio o casi inexistente en las co-

rrrespondientes a las celdas o habitaciones de los moradores del edificio.

La espléndida **escalera** que une los dos pisos del patio central recubre su caja con una abundante decoración que amalgama las tres corrientes artísticas que convivían en ese momento en la península: tracería gótica en el balaustre y parte baja de los muros, almohadillado renacentista en las paredes y artesonado mudéjar como cubierta.

La **fachada** del Colegio ocupa una página singular en la escultura arquitectónica de nuestro país y fue objeto de atención desde su construcción. Se estructura a manera de retablo, compartimentado y tapizado por elementos vegetales (troncos atados con cintas, mimbre trenzado, hoja de cardo...) y heráldicos (flor de lis, emblema de Fray Alonso de Burgos), encerrando un complejo programa iconográfico realizado a mayor gloria del fundador y sus patronos, los Reyes Católicos.

Un gran arco enmarca el vano adintelado de la entrada; el tímpano que forma, recoge la escena simbólica de la fundación del Colegio: Fray Alonso

de Burgos, de rodillas, se lo ofrece al Papa San Gregorio ante la presencia de Santo Domingo (fundador de la Orden a la que pertenecía el obispo) y San Pablo (titular del convento vecino).

La parte superior de la fachada la ocupa una fuente de la que emerge un granado, posible representación de la Fuente de la Vida y el Árbol de la Ciencia, símbolos del Paraíso al que sólo podrá regresar el hombre a través del conocimiento. Pero es el gran escudo de los Reyes Católicos el que da sentido al conjunto como exaltación triunfal del sentimiento monárquico. El magnífico retablo pétreo se completa con dos potentes contrafuertes en los que aparecen tallados guerreros y salvajes, los primeros como símbolo de la virtud, los segundos como guardianes del honor y ambos como protectores del emblema central.

El nombre de Gil de Siloe, apuntado en distintas ocasiones como posible autor de la fachada es, sin lugar a dudas, la hipótesis más probable de cuantas se han propuesto, tanto por razones estilísticas como por la originalidad de la traza.



Deposite esta hoja
en el mueble del patio. Gracias.

ESPAÑOL

La construcción del Colegio de San Gregorio debió de iniciarse a finales de 1487 y, aunque en 1496 ya ingresaron los primeros colegiales, las obras continuaron durante las primeras décadas del siglo XVI. Tan monumental conjunto, profusamente decorado conforme a los usos del momento, despertó de inmediato el entusiasmo de sus contemporáneos. Su arquitectura y sus estancias cubiertas con una interminable sucesión de techos y artesonados prolijamente labrados, dorados y policromados llevaron en 1605 al curioso viajero portugués Pinheiro da Veiga a describirlo como «una joya de oro y la más linda pieza y bien acabada en su tamaño que hasta ahora vi.».

El edificio se conservó en buenas condiciones hasta la Desamortización, sufriendo, a partir de entonces, los resultados de sucesivos usos inadecuados (penal, cuartel, oficinas, etc.) que, unido a la penuria de los tiempos, dieron como resultado el derribo de algunas grandes aulas o la desaparición de varios arteso-

nados (el de la biblioteca colegial o el del suntuoso corredor que unía el patio de acceso con la capilla).

Este proceso de deterioro se consiguió frenar con la declaración del edificio como Monumento Nacional en 1884 y la restauración integral del patio y de buena parte del recinto en los años siguientes; aún así, en algunos espacios como el claustro o el pequeño patio de acceso, la viguería tuvo que ser sustituida por entero dadas sus penosas condiciones, aunque se reprodujo la decoración original.

La instalación del Museo en el edificio en 1933 afianzó aún más el carácter excepcional de lo conservado y permitió aplicar en sus espacios libres una política continua de recuperación y montaje de diversos techos y artesonados procedentes de edificios derribados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, tanto de la propia capital vallisoletana como del resto del Estado.

Dentro de los artesonados pertenecientes a la fábrica original del Colegio,

y siguiendo el recorrido de la exposición permanente habría que destacar los siguientes:

En la **Sala 1** un techo o alfarje de carácter renacentista compuesto por 24 grandes vigas apoyadas en ménsulas y policromadas con leones y escudos con la flor de lis de Fray Alonso de Burgos junto con florones y mocárabes —adornos que recuerdan las estalactitas de las cuevas— tallados y dorados.

En las **Salas 3 y 4** sendos techos o alfarjes, de igual carácter renacentista, formados por grandes vigas con fondos de casetones, enteramente policromados, aunque peor conservado el de la sala 4; ambos se decoran con cabezas de ángeles, esfinges, guimaldas, fruteros y otros temas renacentistas, destacando en los tableros el escudo de armas de Fray Alonso de Burgos.

Ya en la planta alta, se pueden contemplar en las **Salas 6 y 8**, dos magníficos artesonados que, junto a otro de mayores dimensiones que desapareció en el siglo XIX, cubrían el espacio des-

tinado a la biblioteca. Los conservados son dos ochavos (armaduras de planta octogonal) que apoyan sobre trompas o bovedillas con escudos del fundador parcialmente desaparecidos. Presentan decoraciones renacentistas en sus frisos y gran piña de mocárabes en su centro. Mientras el de la Sala 6 está decorado con casetones y florones dorados, el de la Sala 8 se cubre con decoración de lazo de tradición mudéjar.



Entre los instalados en el Museo desde 1935 en adelante, y siguiendo igualmente el recorrido de la exposición permanente, habría que destacar los siguientes:

En la **Sala de Descanso**, entre las salas 14 y 15, se encuentra una gran tribuna de coro artesonada renacentista, datada hacia 1540 y adquirida por el Estado en 1962, que procede de la iglesia de San Vicente de Villar de Fallaves (Zamora). Realizado en madera de pino sin policromar, está concebida a tres aguas con dos grandes triángulos en el frente, cubierta toda su superficie con hexágonos y octógonos, rematándose

con una barandilla de finos balaustres. Presenta ocho medallones con guerreros y personajes femeninos, así como otros tres con la Cruz de Malta, orden a la que pertenecía dicha iglesia.

La **Sala 15** se cubre con un techo plano de madera labrada pintada en blanco con detalles dorados, adquirido en 1935. Fechado hacia 1752, procede del Palacio del marqués de Monsalud en Almendralejo (Badajoz). De influencia portuguesa, presenta abundante decoración escultórica mezcla de elementos vegetales y mitológicos: en torno a un dorado sol y rodeados de abundante follaje y pájaros, se distribuyen las figuras de Eros y Mercurio y los carros de los cuatro vientos principales —Bóreas (N), Céforo (O), Euro (E) y Noto (S)— según la mitología griega.

En la **Sala 16** se encuentra un artesonado que cubría el presbiterio de la antigua iglesia del Rosario, reconstruida en 1535 al incorporarse como capilla palatina al Palacio Real de Valladolid. Demolida en 1952, este artesonado se instaló en las salas del Museo. De tradición mudéjar, combina decoraciones de inspiración musulmana con elementos renacentistas, todo ello rematado con un racimo de mocárabes.

En la **Sala 17** se dispone un artesonado renacentista de casetones con decoración vegetal, de mediados del siglo XVI y realizado en madera de pino. Adquirido en el mercado del arte en 1969, debió decorar algún palacio derribado.

En la **Sala 18** se ha instalado parte del techo o alfarje del claustro del monasterio vallisoletano de San Quirce. Construido entre 1620-25 bajo la dirección de Francisco de Praves, Arquitecto Real, fue derribado en 1965 y adquirido en parte por el Museo; su sencilla estructura, propia de un patio clasicista, se compone de vigas apoyadas sobre ménsulas con casetones apenas decorados.

En la **Sala 19** se dispone un artesonado octogonal sobre pechinas de tradición mudéjar con decoración de lazo y dos racimos de mocárabes, fechado hacia 1522. Procede del desaparecido Hospital de San Nicolás de Olmedo (Valladolid), también conocido como "de la Copera", pues fue fundado en dicha fecha por Doña Francisca de Manzanera, esposa del Copero de Fernando el Católico. Desmontado en 1962, fue adquirido para el Museo dos años más tarde.

Cubre la **Sala 20** otro artesonado ochavado de tradición mudéjar con de-

coración de lazo y racimos de mocárabes, fechado hacia 1530 y en buena parte reconstruido. Procede del crucero de la iglesia de San Nicolás de Castroverde de Campos (Zamora) y sobrevivió, afortunadamente, al hundimiento fortuito del edificio en 1970, siendo adquirido por el Museo en 1974.

Cierra este excepcional conjunto el monumental artesonado, original del edificio, que cubre la **Escalera del Claustro**. De planta octogonal, decoración de lazo y tres grandes racimos de mocárabes, fue restaurado en 1860 pues había perdido toda su policromía original. Destaca en su decoración el friso inferior o arrocabe con los monogramas F e Y —iniciales de los Reyes Católicos— junto con otros motivos florales.



Puede depositar esta hoja, al finalizar su visita, en el mueble de recogida del vestíbulo. Gracias.

Piedad hacia 1406-1415

Taller germánico
Piedra policromada

El tema escultórico de la Virgen de Piedad conoció gran difusión en los países germánicos desde 1400 y tuvo su origen en el culto a la Virgen durante la liturgia del Jueves Santo. El grupo de la madre y su hijo muerto, despojado de todo contexto espacio-temporal, es el soporte privilegiado de la meditación sobre la muerte de Jesús, inspirada por la literatura mística. Será, desde entonces, un tema predilecto de las artes.

Las manifestaciones escultóricas a las que pertenece este ejemplo se engloban en el grupo denominado «bellas piedad», figuras hermosas, de delicada e intensa expresión, envueltas en vestiduras de abundantes pliegues y decorativas ritmos curvos a través de los que se consigue imprimir un refinado movimiento al cuerpo materno que contrasta trágicamente con la inmovilidad de su hijo. La composición presenta a María como una niña de expresión tierna, asustada y llorosa, que apenas puede sostener en su regazo un gran cuerpo desnudo, mortalmente rígido.



Esta pieza, de importación centroeuropea, procede de la capilla del obispo de Palencia, Sancho de Rojas, en el claustro del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. (Sala 1)

Retablo de San Jerónimo hacia 1465

Jorge Inglés
Óleo sobre tabla

El retablo de San Jerónimo fue realizado bajo el patrocinio de Alonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla y miembro de una influyente familia del Reino de Castilla, representada en la obra por su escudo. Es uno de los mejores ejemplos de la internacionalización artística en que se inserta Castilla, pues su autor es un nórdico, buen conocedor de la pintura flamenca, que trabajó para el marqués de Santillana.

Bajo la estructura de doseletes góticos se reparten las escenas de la vida del gran traductor bíblico en una secuencia narrativa de los principales acontecimientos, con anécdotas y detalles. La escena central lo presenta en su faceta de sabio, escribiendo, rodeado de instrumentos de estudio, acompañado del león, protagonista de alguno de los episodios de su leyenda y uno de sus atributos característicos. En el banco, las figuras de Cristo como Varón de Dolores, la Virgen y San Juan, aparecen escoltados por santos diversos.



La obra se caracteriza por el naturalismo y el realismo trágico y concentrado de los personajes, un riguroso dominio del dibujo, la fascinación por la variedad y la calidad material de las cosas, los plegados duros y angulosos, y la búsqueda de profundidad a través de los suelos de damero y de la introducción del paisaje. (Sala 1)

Retablo de la vida de la Virgen hacia 1515-1520

Taller de Brabante ¿Amberes?
Madera de nogal

El retablo revela la exportación flamenca de obras escultóricas a Castilla donde eran muy apreciadas. Su estructura en forma de caja de remate curvo, permite relacionarlo con obras producidas en la ciudad de Amberes en torno a 1515.

Tallado en nogal, se compartimenta en tres calles, separadas por pilarcillos góticos, en las que se albergan cinco escenas de la vida de la Virgen, ordenadas cronológicamente de izquierda a derecha, y de arriba abajo: el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes Magos y, ocupando el centro, el Descendimiento. Éste presenta en su parte inferior la escena del Llanto sobre Cristo Muerto y en la superior un Calvario incompleto, recortado sobre una Jerusalén descrita como una

ciudad flamenca del momento. Todos los relieves apoyan sobre repisas adornadas con elementos vegetales y se cubren con doseletes de tracería calada. El retablo en su origen se completaba con dos puertas adoptando la forma de tríptico.

Un análisis detallado de las escenas permite apreciar la mano de artistas diferentes dejando constancia del proceso creativo habitual, en el que diferentes oficiales trabajaban a las órdenes de un maestro. Las dos laterales superiores destacan por su delicadeza compositiva y una gran finura y detallismo en la ejecución; el resto presenta mayor fuerza volumétrica y expresiva, y un marcado realismo en las caracterizaciones.

El conjunto transmite una abundante información sobre la época en la que fue ejecutado. La *devotio moderna*, movimiento religioso activo en el siglo XV que recomendaba una relación más íntima con las creencias, hizo teñir de cotidianidad el hecho religioso, actualizando lo sagrado. (Sala 1)



Deposite esta hoja en el mueble de la sala 1. Gracias.

La Santa Parentela hacia 1510

Taller de Suabia o Franconia
Madera con restos de policromía

Mientras en España, la representación más aceptada de santa Ana a fines del medievo es la que agrupa en una misma obra a tres personajes: madre, hija y nieto, en el norte de Europa, la leyenda apócrifa de su triple matrimonio alcanzó gran popularidad. Según ésta, la madre de la Virgen, tras la muerte de Joaquín, contrajo dos matrimonios más con Salomé y Cleofás. Su descendencia dio lugar a representaciones de hasta veinticinco figuras incluyendo hijas, yernos, nietos... En la depuración temática del Concilio de Trento se condenó esta tradición y se repuso la doctrina de la castidad de Ana. Este

relieve presenta una versión reducida de tan numerosa genealogía, con la representación de los tres personajes principales acompañados de San José y los sucesivos maridos de Santa Ana.

Se trata de un buen ejemplo de la calidad alcanzada en numerosos talleres del sur de Alemania a finales del siglo XV y comienzos del XVI. La lamentable pérdida de gran parte de la policromía permite, a cambio, apreciar el acabado en el trabajo del escultor, que destaca las arrugas de los rostros, el detalle del cabello y las venas bajo la piel en las manos de los personajes masculinos. (Sala 2)



San Sebastián

Retablo mayor de San Benito el Real 1526-1532

Alonso Berruguete. Madera policromada

Aunque durante la Edad Media fue habitual representar a este personaje vestido de caballero, con arco y flechas, a partir del Quattrocento su imagen será la del momento de su primer martirio, lo que permitirá a los artistas del Renacimiento convertirlo en un emblema del desnudo masculino. Así le vemos en esta escultura, con un cuerpo adolescente que se tensa, por efecto del intenso dolor, sobre el combado tronco al que ha sido maniatado para recibir el impacto de las flechas, adoptando un agitado ritmo serpenteante; incluso los dorados cabellos caen hacia adelante siguiendo ese mismo ritmo. A pesar de la boca entreabierta, su rostro se tiñe con una expresión más melancólica que dolorida. El paño de pureza se realizó en tela encolada, sobreponiéndose a la escultura.

En esta obra se percibe claramente el modo de plasmar el volumen por Berruguete: consigue la impresión de movimiento a base de romper el equilibrio y

la idea de frontalidad, al desplazar brazos y piernas en sentidos opuestos y descomponer así la figura. (Sala 3)



La Adoración de los Reyes Magos

Retablo Mayor de San Benito el Real 1526-1532

Alonso Berruguete. Madera policromada

Es uno de los relieves más bellos del retablo. Se dispone la escena bajo una venera o concha que simula un pórtico. Centra la composición la elegante y serena figura de la Virgen, adornada con un tocado clásico, sosteniendo en su regazo un robusto Niño que muestra su sexualidad como distintivo de su condición humana. Siguiendo un simbolismo de raíz medieval, ambas figuras son de mayor tamaño para acentuar su jerarquía. A la izquierda, san José se contrapone, con su calmada actitud no exenta de grandeza, al ímpetu que empuja a los Reyes Magos a una agitada adoración.

La densidad de figuras en un espacio mínimo, que obliga a forzar las posiciones, así como el dominio de la figuración sobre el vacío, distancian la obra de los postulados renacentistas y la sitúan dentro del movimiento manierista. Cromáticamente es una obra muy cálida dominada por el oro y los ocres o ro-



sados de las encarnaciones. Las figuras se recortan sobre la rica policromía de estofado del fondo y la base del relieve. La técnica de estofado se realiza rayando con dibujos ornamentales la pintura, aplicada sobre las láminas de oro adheridas a la escultura. (Sala 3)

San Marcos y san Mateo Evangelistas

Retablo Mayor de San Benito el Real 1526-1532

Alonso Berruguete. Grisalla sobre tabla



Considerados los pilares de la Nueva Ley, los autores de los Evangelios aparecían representados frecuentemente en los retablos del siglo XVI como alegoría del fundamento doctrinal de las secuencias narrativas que se desarrollaban en ellos. En el retablo de San Benito se integraban dos pinturas sobre tabla dedicadas a san Mateo y san Marcos redactando los textos sagrados.

Las figuras, realizadas con la técnica de grisalla (pintura que utiliza los colores blanco, negro y gama de grises, e imita el efecto del relieve), ofrecen una apariencia escultórica obtenida al apli-

car el color en grandes planos aristados. Inscritas en un espacio etéreo, las siluetas se recorta sobre un fondo dorado, en el que se insinúa un mosaico inacabado de resonancias clasicistas aprendidas en Italia, en una magnífica adaptación de la tradición medieval a la estética renacentista.

San Marcos, aparentemente abstraído, acaricia la cabeza de un león, su atributo, mientras una bella figura femenina, la inspiración divina, le ilumina en su tarea de cronista. San Mateo redacta su texto con la ayuda de un joven que le sirve de atril. (Sala 4)

Sacrificio de Isaac

Retablo Mayor de San Benito el Real 1526-1532

Alonso Berruguete. Madera policromada

El tema fue elegido por la Signoria de Florencia en 1402 para las puertas del Baptisterio y tuvo gran éxito posterior. Dios exige a Abraham, patriarca de los israelitas, que degüelle a su primogénito para demostrar su fe. Abraham, captado en el momento de ir a consumir el sacrificio de su hijo por orden divina, constituye una de las creaciones más personales de Berruguete. Es la imagen perfecta del desesperado; todo en él es dramáticamente vociferante. A los pies, Isaac, atado sin violencia, parece dispuesto a asumir su destino.

La obra presenta una estructura dinámica y una formidable potencia plástica que se manifiesta en la multiplicidad de puntos de vista que, sin embargo, no restan cohesión al grupo. Frente a la disposición circular de Isaac que refleja su sumisión, el estiramiento ascendente y suplicante de Abraham, logra exteriorizar violentamente su tensión, reforzada por detalles tan insignificantes como la puntiaguda barba que parece clavarse en el pecho del patriarca. (Sala 5)



Deposite esta hoja en el mueble de la sala 5. Gracias.

Adoración de los Pastores primer tercio siglo XVI

Gabriel Joly, atribución
Madera en su color

Dos únicas escenas componen la temática de este pequeño retablo destinado al oratorio del prior del Monasterio de la Mejorada de Olmedo: la Adoración de los Pastores y el episodio de la Crucifixión, dispuesto en el remate superior. Bordeando éste todavía se conservan las representaciones de dos amorcillos que sostienen una guirnalda y que son los restos de una composición más compleja que servía de ornamento complementario al retablo.

Los dos relieves están estudiados con una visión naturalista y cuidada hasta el extremo en los detalles finales. En una escena de exterior y en primer plano, el episodio de la Adoración aparece ordenado en una composición dividida en dos grupos de figuras en torno a la pequeña representación de Jesús niño. Un escenario de arquitecturas ficticias y con una perspectiva irregular, actúa como telón de fondo y da paso a un tercer nivel en el que se muestra el anuncio angélico a los

pastores, disminuyendo el tamaño de las figuras y afinando el trabajo escultórico con extraordinaria habilidad. (Sala 6)



Busto del Emperador Carlos V hacia 1520

Anónimo flamenco
Piedra caliza

La importancia que la Casa de Austria daba a la imagen oficial de sus miembros, hizo que se definiere a edad muy temprana la del futuro emperador Carlos V: rostro alargado, mandíbula prominente y labio inferior colgante, tocado con un sombrero de grandes plumas y adornado con el collar con la orden del Toisón de Oro. El retrato pudo ser realizado hacia 1520, fecha cercana a su coronación en Aquisgrán, y presenta un joven rostro en el que falta aún la energía y el poderío de las representaciones maduras del Emperador.



Se conservan dos retratos similares en museos de Brujas y Gante. Parece ser Pietro Torrigiano el introductor de la tipología de busto florentino en el centro de Europa, aunque sigue siendo el lenguaje formal flamenco el elegido para su realización, el mismo que hemos podido apreciar en las obras religiosas de las salas 1 y 2 pero al servicio, en este caso, de la exaltación política del personaje. (Sala 7)

Sillería de San Benito el Real 1525-1529

Andrés de Nájera y otros
Madera en su color y policromada

Los Reyes Católicos impulsaron, a principios del siglo XVI, una reforma que logró reorganizar el orden benedictino en España, creándose una Congregación que agrupaba a las casas de la Corona de Castilla y algunas de la de Aragón. Su centro era el monasterio de San Benito el Real de Valladolid y, periódicamente, se reunían en él todos los abades para tratar asuntos relacionados con la misma.

Precisamente para servir a estas reuniones, además de cumplir con su función de albergar el rezo litúrgico de la comunidad benedictina de Valladolid, se acordó en 1525 realizar una sillería de coro. En ella se sentarían los abades de los distintos monasterios, teniendo cada uno de ellos asignada su silla en la parte alta, en función de su fecha de ingreso en la Congregación.

La sillería alta está integrada por cuarenta sitaliales. Treinta y cuatro correspondían a cada uno de los monasterios de la Congregación, los seis restantes a benefactores de la misma. En cada uno de los sitaliales altos figuran el nombre del monasterio (respaldo), su titular, fundador o personaje religioso o

civil relacionado con él (tablero), y en el remate, su escudo, o el de su fundador, tallado y policromado, entre pequeñas esculturas de bulto. La única silla policromada corresponde al abad de San Benito de Valladolid, resaltando así la importancia de este monasterio sobre los demás.

Los respaldos de los veintiséis sitaliales de la parte baja sirvieron para mostrar una secuencia narrativa de la vida de Cristo y de la Virgen, y algunas devociones particulares del santoral. En los extremos, a ambos lados de la abertura central, dos parejas reales, los Reyes Católicos y Carlos V e Isabel de Portugal, proclaman la protección de la monarquía y su vinculación con la Congregación benedictina.

La documentación referente a la obra es muy escasa, pero se conoce el acuerdo por el que cada abadía se comprometía a pagar el gasto generado por una silla alta y otra baja, con la intención de hacer frente a un costoso encargo que realizaría un equipo de escultores. Las relaciones formales (esquema compositivo y decoración) con la sillería catedralicia de Santo Domin-



go de la Calzada han permitido mantener al maestro Andrés de Nájera como director del conjunto de la obra.

Dentro del amplio grupo de artistas que intervienen en la confección de la sillería, se puede señalar al escultor Guillén de Holanda, así como otros vinculados con talleres abulenses. Entre los distintos relieves se diferencia la calidad del respaldo correspondiente a San Juan de Burgos, con la representación del Bautista, atribuido desde antiguo a Diego

de Siloe, por la relación con los modelos italianos, el dominio de la anatomía y la elegancia de los gestos.

Sitaliales altos y bajos presentan una exquisita y variada ornamentación compuesta en su mayor parte por grutescos y otros motivos renacentistas, tallados o taraceados en los respaldos. (Sala 7)

Deposite esta hoja en el mueble de la sala 8. Gracias.

Santo Entierro hacia 1540

Juan de Juni
Madera policromada

El conjunto de figuras que compone el Santo Entierro fue realizado por Juan de Juni, siguiendo el encargo de Fray Antonio de Guevara, ilustre franciscano, cronista del emperador Carlos V y obispo de Mondoñedo. Se encontraba en la capilla funeraria que este personaje poseía en el desaparecido convento de San Francisco de Valladolid. Según descripciones conservadas, el grupo ocupaba el centro de un retablo realizado en yesería. Su estructura y dos soldados que escoltaban la escena, desaparecieron al ser derribado el convento.

El Santo Entierro mantiene un marcado carácter escenográfico. Pensado para ser visto de frente, se compone de siete figuras: la principal, Cristo muerto, articula la disposición de las seis restantes que se distribuyen simétricamente en torno a un imaginario eje situado entre la Virgen y San Juan, siguiendo un esquema del más puro clasicismo. El movimiento y la actitud de cada figura

es contrarrestado en el lugar opuesto por otra similar, estando sus posiciones (de rodillas, de pie...) condicionadas a conseguir una visión completa y frontal del conjunto.

La figura de Cristo descansa sobre un sarcófago adornado con los escudos de Fray Antonio de Guevara. De cuerpo y cabeza majestuosos, son su policromía (tonos violáceos, sangre cuajada y negruzca indicando la duración del suplicio...) y sus manos (rotas y descoyuntadas) las que llevan el mayor peso expresivo, transmitiendo por sí solas todo el horror de la muerte.

El resto de los personajes expresan su reacción ante el cadáver: la Virgen presenta desconsolada sus brazos al Hijo, siendo suavemente contenida por San Juan. A la izquierda, Salomé y José de Arimatea (dirigiéndose al espectador para obligarle a salir de su pasividad ante la escena) muestran unos rostros desfigurados, decrepitos y blandos, fruto de

un profundo sufrimiento físico y moral. A la derecha, María Magdalena, la figura más delicada del conjunto, transmite su dolor con un movimiento de torbellino, en el que participan sus abundantes ropajes, mientras Nicodemo eleva una agónica súplica al cielo. Todos ellos se aplican a la tarea de amortajamiento: retirando espinas, limpiando heridas, perfumando el cuerpo; a esta labor res-

ponden los objetos que portan (jarros, paños, tarros de perfume).

El grupo sufrió en el siglo XVII un repinte que ocultó su bella policromía de estofado. En 1978, tras un laborioso proceso de restauración, fue recuperada la original, dejando como único testigo del repinte la parte posterior de la figura de Nicodemo. (Sala 8)

**Santa María Magdalena y San Juan Bautista** 1551-1570

Juan de Juni (Escultura), Juan Tomás de Celma (Policromía)
Madera policromada

En 1551, Doña Francisca Villafaña encarga al escultor Juan de Juni y a su discípulo Inocencio Berruguete, la realización de un retablo dedicado a San Juan Bautista para la capilla funeraria que poseía en la iglesia de San Benito el Real de Valladolid. A él pertenecían las esculturas de San Juan Bautista y María Magdalena que se muestran en esta sala.

En la producción de Juni, estas dos figuras pueden considerarse auténticas obras maestras, llenas de toda la fuerza arrebatada que es capaz de imprimir este artista a la madera y ejecutadas con una enorme carga emocional. Ésta se manifiesta en su intenso movimiento de torsión del que participan, como es habitual, los abundantes ropajes con los que se cubren, de hinchado y laberíntico plegado, y en la expresión de sus rostros, arrebatada en San Juan y doliente en la Magdalena.

La imagen de San Juan, advocación titular del retablo y la que había de marcar las pautas de calidad del conjunto, es en su disposición y potente anatomía un auténtico catálogo de líneas de fuerza que recuerda inevitablemente al grupo helenístico del Lao-

conte. Se le representa apuntando con el índice al cordero de acuerdo con el texto *Ecce Agnus Dei*, y llevando en la mano izquierda parte de la vara crucifera que constituía uno de sus atributos. La escultura de la Magdalena, sosteniendo la base del tarro de perfume, transmite, por su disposición, toda la belleza y apasionamiento sensual de una cortesana. (Sala 8)

**San Antonio de Padua** hacia 1560

Juan de Juni
Madera policromada

Para una capilla funeraria del convento de San Francisco de Valladolid, la de Francisco Salón de Miranda, talló Juan de Juni la escultura de San Antonio de Padua, un franciscano que, nacido en Lisboa, fallecería en Padua después de una intensa vida dedicada a la predicación.

El episodio iconográfico elegido por el artista para la representación del santo, corresponde a una de las escenas más significativas y populares del relato de su vida: la aparición del Niño Jesús sobre el libro en el que el franciscano fundamenta su predicación sobre el misterio de la Encarnación, pareciendo emanar la visión del propio texto.

La extraña posición de San Antonio, en espiral ascendente, con una pierna asentada en el suelo y la rodilla de la otra apoyada en el tronco de un árbol, parece responder a la captación del instante fugaz en el que coinciden el asombro por la aparición del Niño y la intención del santo de postrarse para adorarlo. El niño, curiosamente, repite la misma disposición que el santo pero en sentido divergente.

La comunicación mística entre las dos figuras se establece a través de las intensas y convergentes miradas.

La policromía del grupo, con encarnaciones a pulimento y compleja labor de estofado sobre los redondeados pliegues del hábito, pudo ser modificada en el siglo XVII, incluyéndose entonces la orla realizada a punta de pincel y los ojos de cristal de las dos figuras. (Sala 8)



Deposite esta hoja en el mueble de la sala 8. Gracias.

Tentaciones de San Antonio Abad 1553-1559

Diego Rodríguez y Leonardo de Carrión
Madera policromada



Pertenecían estos relieves al retablo mayor de la desaparecida iglesia del Hospital de San Antonio Abad de Valladolid. Según la antigua tradición eclesiástica, Antonio era un joven egipcio que, hacia el año 290, se retiró al desierto a practicar el ayuno y la penitencia. Siguiendo su ejemplo, durante los dos siglos siguientes, grupos de cristianos abandonaron la vida en sociedad y se instalaron en los eriales del Nilo; llegaron a ser cinco mil anacoretas. En el delirio de su soledad, San Antonio era atacado por tentaciones diabólicas, como vemos en estas dos escenas de magnífica policromía. Uno de los relieves plasma el



apaleamiento del santo por una horda de diablos para obligarle a pecar. En el otro, es asaltado por la lujuria, una mujer recatada en apariencia, pero con un cuerno de diablesa, y que quizá representa a la Reina de Saba.

Esta leyenda nace con las controversias en los círculos cristianos de la Antigüedad sobre la renuncia sexual perpetua. Antonio encarna, en el ámbito religioso, el temperamento melancólico. En este estado de ánimo, el anacoreta se debate entre el desánimo, producido por la duda religiosa y los malos pensamientos, y la serenidad de su vida contemplativa. (Sala 10)

San Onofre último cuarto del siglo XVI

Juan de Anchieta, atribución
Alabastro

La representación de santos eremitas dentro de la iconografía desarrollada en el último tercio del siglo XVI responde al deseo de exaltar la importancia de la penitencia para la Iglesia Católica frente a la negación que de ella hacía el mundo protestante. Se rescatan así algunas devociones medievales a personajes retirados a la soledad del bosque o del desierto que cobran ahora un nuevo protagonismo a la sombra de estos nuevos valores que se quieren potenciar. San Onofre es uno de ellos, especialmente llamativo a la hora de su caracterización fisonómica, porque en su leyenda se cuenta que cubría su cuerpo desnudo con la cabellera y la barba que nunca se cortaba.

Esta escultura es muy cercana al estilo y los modelos del escultor romanista Juan de Anchieta. Realizada en alabastro, la obra se acomete de acuerdo con un esquema frontal, haciendo hincapié en la fortaleza anatómica y disimulando el desnudo con el

recurso del cabello. La actitud imperativa, la fuerza de la mirada y el gesto de la mano entre las barbas evoca modelos de la estatuaria italiana, en concreto del *Moisés* de Miguel Ángel, poniendo de manifiesto el origen evidente de este nuevo lenguaje artístico, digno y heroico, destinado a representar y difundir los nuevos principios y dogmas dictados por el Concilio de Trento. (Sala 11)



Redención de cautivos por San Pedro Nolasco hacia 1599

Pedro de la Cuadra
Madera policromada



A pesar de su modesta calidad plástica, este relieve es interesante por su alto valor documental y su claro objetivo propagandístico respecto a la orden religiosa que lo promueve. La escena representa un hecho frecuente durante el siglo XVI: el rescate de cristianos, apresados por berberiscos norteafricanos en batallas o rapiñas piratas, por

frailes de la orden de la Merced, fundada en el siglo XIII por San Pedro Nolasco con esta intención liberadora.

La obra de Pedro de la Cuadra tiene interés dentro del panorama vallisoletano por reflejar el proceso de evolución que sufrieron una parte de los escultores del momento, entre el frío lenguaje romanista y el naturalismo barroco de Gregorio Fernández. A la primera etapa citada pertenece el retablo del convento de la Merced Calzada de Valladolid, en el que se insertaba este relieve, buen ejemplo de cómo se fue desvirtuando este lenguaje hacia formas pesadas y soluciones faltas de calidad, que sólo iban a remontar con las novedades expresivas que introdujera Fernández. Las figuras de Pedro de la Cuadra se resuelven con rostros vigorosos (nariz recta, ojos abultados) pero, a la vez, repetitivos y despersonalizados. Los cuerpos rotundos y los ampulosos ropajes, característicos del romanismo, evidencian ahora una pesadez formal que no se producía en las primeras manifestaciones. (Sala 12)

Anunciación de María 1596 - 1597

Gregorio Martínez
Óleo sobre tabla

Considerada la obra maestra de Gregorio Martínez, presidía el retablo encargado por el banquero Fabio Nelli para su capilla funeraria en la iglesia de San Agustín. Se completaba con un banco, compuesto por cuatro pinturas relativas al ciclo de la infancia de Jesús y un ático en el que se representaba la Trinidad. Tras la Desamortización, sólo llegó al Museo la tabla central.

La composición abandona la intimidad doméstica de las Anunciacines flamencas o florentinas del *Quattrocento*, y la celda de la Virgen se ve invadida por el mundo celestial, con resplandores, vapores de luz y sombra y una gloria de ángeles. El Espíritu Santo, centro espacial, luminoso y simbólico de la escena, separa y conecta los dos mundos, el terrenal y el sobrenatural. La invención ejemplar del último Rafael es aquí decisivamente influyente, pues es él quien abre una vía de continuidad entre el clasicismo y la nueva espiritualidad, al marcar el viraje desde el neoplatonismo humanista (que armonizaba meditación interior y mundanidad) hacia una violenta irrupción

de lo sobrenatural en la vida humana: lo Eterno se abate sobre la vida terrenal en un nuevo clima de visiones y éxtasis. La suave gama cromática, la valoración del claroscuro y el gusto por el plegado arrapado son rasgos destacables en la pintura de este artista. (Sala 13)



Deposite esta hoja en el mueble de la sala 13. Gracias.

Retablos relicarios de San Diego 1604-1606

J. Muniátegui (ensamblador) y Vicente y Bartolomé Carducho (pintores). Madera policromada, plateada y óleo sobre lienzo

Durante la estancia vallisoletana de la Corte entre 1601 y 1606, el Duque de Lerma, a imitación real, actuó como un gran mecenas artístico, encargándose de la fundación de nuevos conventos y de su alhajamiento. Para el convento de San Diego encargó estos dos retablos relicarios, recuperados hoy en su disposición original. En su diseño y ejecución intervinieron: el arquitecto real Francisco de Mora, el ensamblador Juan de Muniátegui y los pintores Vicente y Bartolomé Carducho.

Realizados a imitación de los armarios de reliquias del monasterio del Escorial, siguen un monumental diseño clasicista: un banco con pinturas sobre tabla, un cuerpo con dos semicolumnas corintias y un frontón. Ambos se cierran con dos grandes puertas, con pinturas de la Anunciación y la Estigmatización de San Francisco de Asís. Tienen la particularidad de ser dobles, pues la misma escena se repite en las dos caras.

El interior contiene relicarios en forma de medios cuerpos y brazos, poniendo de manifiesto la alianza entre estatua y reliquia. La imagen fue el catalizador del poder de las reliquias, cuya veneración era lo esencial. Las situaba en un escenario que cautivaba la imaginación de los creyentes. (Sala 14)

**Bautismo de Cristo** 1624-1628

Gregorio Fernández
Madera policromada

Considerada por muchos historiadores del arte una de las obras maestras de Gregorio Fernández, ocupaba el cuerpo principal de un retablo destinado a la capilla de san Juan Bautista del convento de Carmelitas Descalzas.

Siguiendo el relato evangélico, el artista construye el tema del Bautismo superponiendo dos escenas: la Purificación de Cristo en las aguas del río Jordán y la Teofanía o manifestación divina ante el hecho. Es la primera de ellas la que adquiere más protagonismo y la que refleja las novedades doctrinales de la Iglesia contrarreformista: Cristo, representado hasta entonces en el centro de la composición, erguido y cubierto con un sucinto paño, se arrodilla ahora ante San Juan Bautista con humildad, recoge sus brazos sobre el pecho en gesto de entrega y cubre su desnudo con amplias vestiduras.

Las dos figuras principales son un prodigio de naturalismo en la repre-

sentación de sus anatomías en las que talla minuciosamente venas, tendones y músculos (más mórbidos en la figura de Cristo, más fibrosos en la del Precursor). El tratamiento minucioso de los cabellos y los paños amplios, pesados y duros, pegados en angulosas aristas, llevan el sello de su estilo de madurez. (Sala 14)

**Paso de la Sexta Angustia** 1616

Gregorio Fernández
Madera policromada

Este grupo formaba parte de un paso encargado al escultor por la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, compuesto con otras dos figuras conservadas actualmente en la iglesia de dicha Cofradía -María Magdalena y San Juan-, y una cruz desnuda. Fechado en 1616, fue policromado sobriamente en 1617, tal como correspondía a la escena narrada.

En esta obra, el estilo de Gregorio Fernández se presenta claramente definido: naturalismo, fuertes pliegues quebrados, expresividad en rostros y manos, calidades plásticas en las anatomías... El grupo central, la Piedad, muestra a la Virgen dirigiendo su mirada al cielo con gesto de dolorido

reproche, mientras sujeta firmemente, con una mano muy expresiva, el cuerpo de Jesús que parece resbalar por su regazo. La composición adopta aquí la fórmula fijada por Correggio desde 1522 y difundida por Europa a través de los grabados de Carracci, en la que Jesús aparece ya no sobre las rodillas de su madre sino extendido en el suelo y con la cabeza apoyada en su regazo, en una asimétrica diagonal barroca muy efectista. Los dos ladrones son magníficos estudios anatómicos; en ellos se observa una pensada contraposición moral, entre el bien y el mal, que encarnan Dimas y Gestas, y que responde a la necesidad de claridad narrativa exigida a los pasos. (Sala 14)

**Santa Teresa de Jesús** hacia 1625

Gregorio Fernández
Madera policromada

Las imágenes de la santa se habían multiplicado desde que, tras su beatificación en 1614, Gregorio Fernández realizara para el convento vallisoletano de carmelitas descalzas el modelo que, con ligeras variantes, sería repetido por él mismo y otros artistas desde entonces: la santa como escritora, con pluma y libro, recibiendo la inspiración divina. No es improbable que la figura del Museo se encargara en fechas cercanas a la canonización de la religiosa (en 1622) pero sólo se sabe con certeza que existía en 1625, cuando los dominicos de san Pablo de Valladolid contratan con Bartolomé de Cárdenas la policromía de unas obras hechas por Fernández y le ordenan que ciertos detalles sean tan ricos y bien hechos como los que tenía la Santa Teresa del Carmen Calzado.

Efectivamente, su hábito carmelita marrón oscuro se anima gracias al manto blanco bordeado de ancha cenefa, en la que se imita pedrería engastada en oro. En la mano izquierda sujeta un libro

abierto con inscripciones, muy bien fingido, en el que se incluye el nombre de su confesor, Pedro de Alcántara. La peculiar disposición del manto en el lado izquierdo, sujeto al hábito para dejar mayor libertad de movimiento (según la moda de la época, que el artista muestra en otras obras), contribuye a plasmar la sorpresa del éxtasis (soltando manto y libro), rompe la simetría y dota a la obra de mayor movimiento. (Sala 14)



Deposite esta hoja en el mueble de la sala 14. Gracias.

Significado de Val del Omar en la historia del Cine y del Arte

José Val del Omar (Granada, 1904 – Madrid, 1982) representa el enlace entre la vanguardia histórica (protagonizada en gran parte por las obras cinematográficas de Luis Buñuel y Salvador Dalí en los años 30) y el cine experimental moderno de los años 70 y 80, incluyendo el «cine expandido» y las experiencias sinestésicas y polisensoriales en formatos múltiples. Además, Val del Omar ha sido uno de los tecnólogos europeos pionero en proyectos y patentes audiovisuales: desde el objetivo de ángulo variable (actual zoom) del año 1928, pasando por el sonido diafónico patentado en 1944, el desbordamiento apanorámico de la imagen y la táctil-visión de las décadas 50 y 60, hasta los ensayos multimedia con vídeo, láser y otras técnicas en los 70 y 80.

En su juventud, dentro de las Misiones Pedagógicas de la República, realizó miles de fotografías y decenas de películas documentales, en su mayoría perdidas por la Guerra Civil. Se conservan

cinco: *Estampas 1932*, montada por Val del Omar como muestra de la labor didáctica de las Misiones; tres, restauradas y agrupadas bajo el título *Fiestas cristianas/Fiestas profanas* (1934-35) y *Vibración de Granada* (1935) que prefigura la obra maestra de *Aguaespejo granadino* (1953-55). Otra obra crucial, **Fuego en Castilla** (1958-60) fue premiada en el Festival de Cannes de 1961 por su iluminación táctil. Ese mismo año comienza *Acaríño galaico* pero, inconclusa, no se completa hasta 1995, conformando las tres el *Tríptico elemental de España* (El periodo republicano del joven Val del Omar ha sido especialmente analizado y comparado con otros grandes artistas de la época por la profesora de Historia del Arte de la Universidad de Nueva York, Jordana Mendelson, en su libro *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture and the Modern Nation, 1929-1939*. 2005)

En sus últimos años, Val del Omar desarrolló, en su todavía existente la-

boratorio de PictolumínicaAudioTáctil (PLAT), numerosas técnicas (Óptica Biónica Ciclo Táctil, Palpicolor, Cromatocolor, Bi-Standard, Intermediate 16-35, etc.) y varios trabajos en proceso, entre los que cabe reseñar varios ensayos inacabados: *El color de mi Granada*, *Variaciones sobre una granada*, *Festivales de España*, *Festival de las entrañas*, etc. así como fotomontajes, series de diapositivas dobles, textos tecno-poéticos y experiencias multimedia.



Fuego en Castilla, centro del Tríptico elemental de España

Val del Omar quería que su Tríptico se proyectara en orden inverso al de su realización. Pero sus «elementos» van más allá de los de los griegos o los de Raimon Llull. Son más bien los del taoísmo y la física subatómica: del confin del barro de Galicia, al sin fin del fuego de Castilla y al vuelo infinito del agua de Granada, Val del Omar nos sumerge en una grandiosa sinfonía en la que el orden del mundo salta en pedazos bombardeados, como en un reactor de partículas, por la energía y la profundidad de su visión. Como en el cosmos subatómico, todo es ritmo, desnivel y cambio incesante. Los elementos de ese universo son, más que dinámicos, caóticos, etapas transitorias en el flujo incesante de la transfiguración. Él mismo los describe en sus poemas, *Tientos de erótica celeste*, así:

*Eléctrico éxtasis:
movimiento continuo en alta frecuencia
Temblor vertical
que se sumerge en la clarividencia
Ardor, temblor de viva luz.*

El primer «elemental» del Tríptico, *Acaríño galaico (De barro)*, empezó a elaborarse en 1961 pero no pudo ultimarse hasta 1995, siguiendo sus guiones. Es la obra más sombría de su autor, un viaje al bronce inicio de Occidente: las masas de barro que el escultor intenta forjar, las criaturas del barro (meigas, ranas, anguilas), el ojo de Dios que todo lo ve, sus ofiántes que todo lo ennegrecen, los terribles disparos del golpe de Estado embarrado: Guerra al Cielo y a la Tierra. El propio Val del Omar describe sus intenciones: «Vinimos por el agua –nos hicieron de barro– el fuego de la vida –nos va secando. Pasamos la pasión –que nos consume la savia– de la risa y el llanto. Y al final quedamos –sin gesto– aprisionados».

El segundo «elemental», **Fuego en Castilla (Táctil Visión del páramo del espanto)**, constituye el movimiento central y el más complejo de la gran sinfonía de Val del Omar: místico o, como él se autocalificaba, mecánico gracias a la tecnología, trasciende los ritmos flamencos de la percusión de Vicente Escudero en las maderas del Museo de Valladolid, las ánima y hace danzar y las prende fuego ante los espectadores alu-

cinados. Una introducción auténtica de Val del Omar describe así estas visiones ultraterrenas: «Castilla se presenta sin color, sin melodía, sin timbres y sin palabras. En un monorritmo jondo de un ciego temblor de uñas, ante el mundo que está próximo y propicio a sumergirse en el gran espectáculo de la invasión del Valle de las Diferencias por el Fuego que nos reintegra a la Unidad». Pero el final es esperanzador en la propia voz del autor: «La muerte es sólo una palabra que se queda atrás cuando se ama. El que ama, arde, y el que arde vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es... ser lo que se ama». A propósito de esta obra genial, Roman Gubern ha dicho: «La experiencia luminica de Val del Omar inspirará usos similares en el cine experimental internacional de la década (Werner Nekes y Stan Brakhage, por ejemplo) y conduciría lógicamente a su inventor a sus proyectos de Palpicolor (1961-63) y Cromatocolor (1967)».

Finalmente, *Aguaespejo granadino (La gran siguiñya)* es el primer «elemental» que Val del Omar acabó y el último que debe ser proyectado. Esta obra, con más de 500 sonidos procesados con tecnología diafónica, se adelanta más



de un cuarto de siglo al concepto moderno del *sound design*. Las imágenes son también asombrosas: en el Festival de Berlín de 1956 Val del Omar fue calificado como el Schönberg de la cámara, descubridor de la atonalidad del lenguaje filmico. Junto al mayor homenaje al cantante jondo que haya hecho el Cinema, Val del Omar describe su obra con humilde lirismo: «Un día le oí pedir al Federico de mi tierra: Señor, dame oídos que entiendan a las aguas. Y ahora soy yo quien os pido que me los prestéis para oírlos. Por-

que no siendo el mío el camino real de las emociones directas, habréis de salir al encuentro de este pequeño sendero de imágenes y gritos que discurre veloz y a veces oculto entre la yerba».

Texto de Gonzalo Sáenz de Buruaga
www.valdelomar.com

Deposite esta hoja
en el mueble de la sala. Gracias.

San Juan Evangelista hacia 1638

Juan Martínez Montañés
Madera policromada

A comienzos del siglo XVII, las representaciones de los santos Juanes cobraron especial protagonismo en los conventos sevillanos como ejemplos contrapuestos de la vida activa y la predicación –el Bautista– y de la contemplativa y la oración –el Evangelista–. El escultor Martínez Montañés realizó algunas de las series más logradas de ambos personajes.

Esta escultura ofrece la visión de un San Juan Evangelista maduro, sentado y escribiendo, acompañado de su atributo habitual, el águila, símbolo de lo elevado de sus textos. El instante de la inspiración divina se refleja en un cuerpo paralizado por la emoción y en un rostro que se eleva al cielo con expresión anhelante.

La elegante y equilibrada actitud de la figura junto a su rica policromía, de vistoso estofado (que pudo ser realizada por Francisco Pacheco), recuerda la pervivencia clasicista en el barroco andaluz. La gran calidad técnica de Mar-

tínez Montañés, que le haría ser denominado por sus contemporáneos «dios de la madera», se aprecia claramente en esta tardía obra (el escultor contaría unos 70 años) en la que destacan el tratamiento del plegado de las vestiduras y la minuciosidad de los mechones de cabellera y barba. (Sala 16)

**San Pedro de Alcántara** hacia 1663

Pedro de Mena
Madera policromada

Al igual que Gregorio Fernández, el granadino Pedro de Mena fue un gran creador de tipos iconográficos cuyo éxito provocó la continua repetición del modelo demandado por la clientela. Un magnífico ejemplo de ello es la iconografía del franciscano español San Pedro de Alcántara, canonizado en 1669 y el principal impulsor de la corriente más rigorista de los franciscanos hispanos, los conocidos descalzos o alcantarinos. Su fisonomía –alto, calvo y enjuto–, conocida por las vívidas descripciones de Santa Teresa de Jesús («Tan extrema su flaqueza que no parecía sino hecho de raíces de árboles»), se codificó en los grabados realizados en las víspersas de su beatificación en 1622.

Las imágenes del santo atribuidas a Pedro de Mena y su taller se atienen a este modelo: el santo, en pie, en actitud de escribir (el libro y la pluma no se han conservado) suspende momentáneamente la redacción para atender al dictado del Espíritu Santo elevando



su mirada al cielo y esperando ansiosamente la inspiración divina. Su físico, demacrado por las continuas penitencias y privaciones, se cubre con un rudo hábito cubierto de parches que en ocasiones se complementa con la capa corta propia de los franciscanos descalzos.

Esta iconografía del santo como «doctor místico», posiblemente se inspira en las representaciones de Santa Teresa del mismo tipo. (Sala 16)

Cabeza de San Pablo 1707

Juan Alonso Villabrille y Ron
Madera policromada, asta y vidrio

Partiendo de lo ya realizado por artistas del siglo XVII, y manteniendo un vago eco de otros modelos de la *terribilità* profana, como la cabeza de la Gorgona (con su posición frontal, la mirada torcida y su aureola de cabellos), Villabrille logra en este tema de la cabeza cortada, una obra cumbre, claramente inscrita en la obsesión contrarreformista por el suplicio y la muerte. Dramáticamente colocada sobre un fondo rocoso en el que se simulan regueros de agua –ilustrando la leyenda según

la cual, surgieron tres manantiales en los lugares donde golpeó la cabeza del santo al ser decapitado–, está ejecutada con carácter grandioso, al que contribuye la fuerza del modelado, sin que sus efectismos resulten artificiales.

Es de un naturalismo extremo, que plasma magistralmente el instante de la decapitación: minuciosidad en los rasgos físicos, aplicación de ojos de cristal y dientes de marfil, ojos y boca abiertos, movimiento de las arrugas de la frente. Al realizar la cabeza en dos mitades, aparece enteramente la cavidad bucal, cuyo vacío se comunica con el cuello. Todo al servicio de una recreación en el dramatismo propia del barroco hispano, que, además, hace de puente entre los siglos XVII y XVIII. (Sala 17)

**San Juan Bautista** 1634

Alonso Cano
Madera policromada

En el siglo XVII, el culto a los santos Juanes, el Evangelista y el Bautista, impulsó la renovación de su iconografía y la realización de abundantes representaciones destinadas a los conventos andaluces. A esa renovación corresponde esta escultura de Alonso Cano, destinada a ocupar el nicho central de un retablo de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla.

Sentado sobre unas rocas, el santo muestra un cuerpo adolescente de belleza clásica y una expresión ensimismada. Con gesto retórico, extiende su mano derecha como siguiendo una silenciosa argumentación, mientras acaricia y mira con tristeza al cordero, atributo del sacrificio de la Pasión. El rostro oval, los ojos rasgados, el cabello lacio y la mirada melancólica, que parece encerrar un profundo mundo interior, son rasgos que se repiten en muchas de sus obras y que definen un arquetipo muy imitado en la época.

El bello modelado anatómico, la blandura de la piel de animal que cubre parte

de su cuerpo, el equilibrio de la postura delatan una preocupación artística más que religiosa. Buen reflejo del naturalismo es la policromía de la encarnación, en la que se puede apreciar los distintos matices en mejillas, el resalte de los huesos, la incipiente barba, el tenue azulado de las venas o la aparición de finos cabellos pintados en las sienes. (Sala 18)



Deposite esta hoja en el mueble de la sala 19. Gracias.

San Antonio Abad segunda mitad del siglo XVIIIBenito Silveira
Madera policromada

De las distintas variantes conocidas de imagen de vestir, esta pieza responde a una modalidad poco frecuente, en la que la intervención del escultor es más amplia pues, además de tallar las partes que quedan a la vista, modela el cuerpo someramente vestido. Se trata de una figura masculina en ropa interior, de simplificada anatomía pero cuidadosos detalles, lo que justifica su exhibición sin ropajes. Sólo la articulación de hombros y codos y los elementos que permiten fijar los brazos en distintas posturas, evidencian al maniquí. El vaciado de la madera en el dorso para aligerarla, así como los orificios en su base para asegurarla sobre unas andas, denotan su carácter procesional.

La ancianidad, las largas barbas, los pies descalzos, el libro de la regla en la mano izquierda y la derecha dispuesta para sostener un báculo, son rasgos propios de la iconografía de San Antonio Abad, cuya faceta de curador, extendida al ganado, fue la principal causa de

su popularidad. Seguramente sus otros atributos característicos, esquila y cerdo, formarían parte del ajuar de la figura al vestirla.

Atribuida a Benito Silveira, muestra los rasgos propios de este escultor, uno de los más significativos de la escuela barroca gallega. (Sala 20)

**Santa Ana y San Joaquín** primer cuarto del siglo XVIIIPablo González Velázquez
Madera policromada

Omitida por los evangelios canónicos, es en los textos apócrifos donde se configura la historia de la infancia de la Virgen y la de sus progenitores, Santa Ana y San Joaquín, sobre un tema recurrente en el Antiguo Testamento: los viejos esposos que tras largos años de esterilidad son padres por la gracia divina. El relato vió cuestionada su autenticidad en la revisión doctrinal del Concilio de Trento, llegando a suprimirse temporalmente el culto a estos santos. No obstante, el peso de la tradición y el arraigo de la devoción mantendrán sus representaciones junto al ciclo de la infancia de María. En el siglo XVIII, abundan las figuras exentas emparejadas de San Joaquín y Santa Ana, normalmente flanqueando temas marianos en retablos y capillas.

Las esculturas que contempla son elegantes figuras de evocaciones juveniles por su movimiento en torsión y el protagonismo de los paños: profusos, las envuelven con abundantes

plegados de curvo perfil y características concavidades, que transmiten dinamismo y generan valores lumínicos. Los rostros de rasgos delicados no dejan por ello de ser expresivos. La composición y el completo acabado por detrás de las esculturas, permiten suponerles una posición liberada del marco arquitectónico, frecuente en los retablos de la primera mitad del XVIII. (Sala 20)

**Santa María Egipciaca** segundo tercio del XVIIILuís Salvador Carmona
Madera policromada

Repite el tipo acuñado en el siglo XVII para representar a la Magdalena penitente, aplicado aquí a la otra cortesana arrepentida y retirada a la soledad expiatoria del desierto; la similitud de iconografía entre ambas lo permite, requiriendo mínimas variantes: la necesaria presencia de los panes milagrosos, atributo característico de María Egipciaca, y la sustitución del crucifijo por la calavera.

Carmona toma el modelo de la escultura de María Magdalena de Pedro de Mena, pero abandona la esencial simplificación del andaluz, para detenerse en lo anecdótico: la vestimenta muestra un remiendo en la rodilla y raído el borde inferior; pierde rigidez y se mueve con el cuerpo que envuelve, multiplicando planos y perfiles, marcando discretas diagonales. Los mechones minuciosamente desordenados de la abundante melena de anacoreta caen hasta las caderas con una amplitud que sugiere el viento. La atención se dispersa reclamada también por el verismo de los panes. Se ve la mano del escultor en el suave modelado del rostro, de redondeadas mejillas en las que se marcan las comisuras de los

bien definidos labios y en las manos mórvidas, con hoyuelos.

La honda tensión dolorida que conmueve a la penitente de Pedro de Mena, enajenándola del entorno, deja paso a una sosegada meditación, sin huellas de sufrimiento, en esta figura de hermosa juvenil que se mueve con elegancia en el espacio. Ejemplifica el talento de Carmona para interpretar modelos del barroco tradicional con sensibilidad rococó, de refinamiento cortesano. (Sala 20)

**San Miguel Arcángel** segunda mitad del siglo XVIIIFelipe de Espinabete
Madera policromada

Este San Miguel venciendo al demonio, al tiempo aparatoso y encantador, personifica el triunfo del bien sobre el mal de un modo preciosista, como corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII. Santo de gran devoción en tiempos medievales, su culto (y por tanto su presencia en el arte) había decaído hasta época contrarreformista, en que adquirió un nuevo impulso para testimoniar el triunfo de la Iglesia católica sobre el protestantismo.

La composición es muy dinámica; San Miguel aparece prácticamente en vuelo, apoyado sobre una sola pierna y con las alas desplegadas, la cabeza girada contraponiéndose al movimiento del torso y los brazos (que sostendrían espada y escudo en origen), y con los ropajes agitados, flameando al viento. Bajo la figura del demonio, ser medio humano medio dragón, que parece dar sus últimos estertores, se encuentra una peana con escena infernal, llena de extraños y grotescos personajes entre las llamas que llegan a alcanzar al pro-

prio Lucifer, sobrepasando –igual que ocurría con los elementos decorativos en los retablos–, la propia cornisa que separa los dos elementos.

Obra plenamente rococó, en la que es visible un cierto regusto francés en el rostro afeminado del arcángel y en la sensualidad que desprende toda la figura. Conjunto muy colorista, destaca especialmente la del rico atavío del arcángel, vestido de centurión romano, que presenta una vistosa y bien distribuida policromía. (Sala 20)



Deposite esta hoja
en el mueble de la sala 20. Gracias.

Retablo del Monasterio de la Mejorada de Olmedo 1523-1526
Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza
Madera policromada

D^a Francisca de Zúñiga, miembro de la nobleza rural castellana, concierta este retablo en 1523 con los escultores Vasco de la Zarza y Alonso Berruguete. El primero de ellos, un escultor ya consagrado y famoso por su maestría y elegancia en el manejo del repertorio decorativo italiano, muere un año después de firmar el contrato; el segundo, un artista joven, recién llegado de Italia, debe asumir la realización de la mayor parte de la obra. El resultado de esta colaboración es un retablo de estructura plenamente renacentista que consta de tres cuerpos sobre basamento y banco, y está poblado de elementos decorativos profanos: grifos, escudos, medallones, figuras humanas...

Ocho relieves dedicados a narrar episodios de la vida de la Virgen y de Cristo se reparten en él sin seguir una ordenación clara (posiblemente su disposición original fuera alterada en alguno de los traslados). El conjunto se remata con un expresivo Calvario de imágenes exentas.

El tratamiento nervioso de la línea y el volumen, una constante en la trayectoria de Berruguete, da lugar en esta primera obra a figuras estilizadas y elegantes, como la Virgen de la Anunciación, que comparten el espacio con personajes más expresivos o desgarrados como el arcángel San Gabriel o los que forman el Calvario.



Sepulcro de Diego de Avellaneda segundo tercio del siglo XVI
Felipe Vigarny
Alabastro, jaspe y piedra caliza

Felipe Vigarny, escultor borgoñón establecido en Burgos desde 1498, es uno de los artistas más afamados y longevos de su tiempo y un verdadero modelo de adaptación a las diversas corrientes artísticas que se suceden en Castilla en el primer tercio del siglo XVI.

En 1536, ya en la última etapa de su vida, firma un contrato con el obispo de Tuy, Diego de Avellaneda, que le compromete a la realización de dos monumentos funerarios parejos, el destinado al obispo que ahora contempla y el dedicado a la memoria de su padre, ambos instalados en origen en el Monasterio de San Juan y Santa Catalina de la Espeja (Soria). El artista, envejecido y saturado de encargos, hubo de compartir la tarea con escultores menos conocidos.

De gran calidad formal y muy armónico de proporciones, el sepulcro sigue un modelo empleado anteriormente por Vigarny, con un nicho central que alberga las figuras del donante arrodilla-

do, un acólito y los santos titulares del Monasterio de la Espeja, Santa Catalina y San Juan Evangelista, todas ellas de alabastro. Flanquean este cuerpo central dos columnas abalaustradas que soportan un entablamento clásico y un medallón orlado de hojas y frutos que cobija un elegante grupo de la Virgen y el Niño. Todo el conjunto se eleva sobre un doble basamento decorado con emblemas y figuras alegóricas.



Duques de Lerma 1601-1608
Pompeo Leoni y Juan de Arfe
Bronce dorado a fuego

La imagen del orgulloso Duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas, y la de su esposa, Catalina de la Cerda, poderosamente plasmadas en bronce, son toda una demostración de la voluntad de poder de este importante personaje de la vida política española, cuya presencia en Valladolid dejó tantas huellas de su mecenazgo artístico. Dadas la fortuna personal del aristócrata y su control sobre la política cortesana, no resulta extraño que su monumento funerario emulase el modelo de las esculturas regias del panteón de San Lorenzo del Escorial, ni que las encargase al mismo artista, Pompeo Leoni, excelente bronceista milanés.

Para realizar los moldes, Leoni vino a Valladolid en 1601, donde residía la corte de Felipe III. Juan de Arfe, gran orfebre y teórico de las artes, se encargó de fundir en metal y dorar las piezas a fuego con oro molido. Se tuvieron en cuenta la actitud devota y grave, la dignidad del ropaje y una ostentosa decoración de joyas y piedras duras, como la cruz de la orden de Santiago que el duque lucía, hoy perdida. La solemnidad de los retratos y el modo de concebir las imágenes en el contexto de una atmósfera sacra y suntuosa forman parte de un deseo de vencer a la muerte con la fama póstuma y perpetuarse por encima de los demás hombres.



Sillería del convento de San Francisco 1735
Pedro de Sierra
Madera en su color



La sillería del desaparecido convento de San Francisco de Valladolid fue realizada en torno a 1735 por los hermanos Jacinto y Pedro de Sierra y está considerada como el último gran conjunto escultórico salido de los talleres vallisoletanos.

Realizada en madera de nogal, los tableros de sus asientos bajos y los medallones que los rematan muestran representación de frailes franciscanos intentando recrear una especie de historia de la orden. El segundo piso presenta, como es habitual, tableros de mayores dimensiones tallados con figuras de evangelistas, apóstoles y santos. La obra está coronada por seis grandes tondos que contienen la representación de las virtudes (Justicia, Templanza, Fe, Esperanza y Caridad) y de

San Miguel Arcángel venciendo al demonio. El conjunto es símbolo de un orden místico ascendente, el de la vida que se eleva a Dios.

La obra presenta, respecto a sus valores plásticos, una gran calidad técnica. En las tallas y relieves, la elegancia, expresividad y dinamismo son las notas dominantes, manifestando una influencia tardía del estilo de Bernini. Las labores decorativas que tapizan la estructura destacan por su variedad, belleza y minuciosidad de ejecución, mezclándose en ellas la decoración vegetal con escenas figuradas, emblemas y símbolos.

Deposite esta hoja en el mueble de la capilla. Gracias.

Paso de la Elevación de la Cruz 1604Francisco de Rincón
Madera policromada

Los Pasos Procesionales constituyen una de las manifestaciones más singulares de la plástica barroca española. Estos grandes conjuntos escultóricos que representan, a través de un número variable de figuras exentas, episodios de la Pasión de Cristo, fueron creados para recorrer, en grandes plataformas móviles, las calles de la ciudad, convirtiendo a ésta en escenario de un drama anualmente revivido e implicando emocionalmente a los fieles en él.

Francisco de Rincón y Gregorio Fernández lograron desarrollar esta tipología escultórica hasta sus últimas consecuencias, diseñando y tallando, en las tres primeras décadas del siglo XVII, los más impresionantes Pasos que se conservan en Valladolid, tres de los cuales se muestran en este espacio. La claridad narrativa y el realismo en la representación fueron los recursos estilísticos que permitieron a ambos artistas conseguir, siguiendo los postulados de la Iglesia, obras sencillas y comprensibles capaces de instruir, emo-

cionar y excitar la piedad y el fervor de los fieles.

La *Elevación de la Cruz* de Francisco de Rincón es el primer paso castellano realizado en madera policromada. De gran audacia compositiva, constaba de ocho figuras: Un Cristo vivo al que se eleva en la cruz (custodiado actualmente en la iglesia de San Quirce), dos ladrones a la espera de ser crucificados, y cinco sayones (nombre que se daba a los verdugos encargados de ejecutar los castigos a los reos condenados).

Una elaborada distribución y el original diseño de cada uno de los personajes que componen la escena son sus rasgos más destacables. Las figuras que izan la cruz, conocidas en la documentación antigua con el nombre de "reventados" por las arriesgadas posturas que presentan, son fruto de un complicado estudio matemático de los volúmenes, calculando de manera perfecta los centros de gravedad para lograr estabilidad. Los rostros burles-

cos, las actitudes grotescas y los ropajes llamativos, que van a caracterizar a los sayones de los Pasos, están ya presentes en este grupo. La clara diferenciación entre el buen y el mal ladrón se consigue contrastando el giro de sus cabezas y la

orientación de sus miradas (hacia o contra la cruz) y en la propia disposición de la figura, más serena en Dimas, más forzada y retorcida en Gestas. El tratamiento anatómico de ambos está realizado con una gran corrección.

**Paso Sed Tengo** 1612-16Gregorio Fernández
Madera policromada

El grupo procesional más temprano de Gregorio Fernández deslumbró a los fieles de su tiempo por el gran tamaño de sus esculturas y su atrevida e inestable distribución piramidal.

La escena refleja el instante posterior a la elevación, con un Cristo de blanda anatomía aún vivo, como reflejan sus manos abiertas y crispadas. Le acompañan cinco sayones que ejecutan distintas acciones recogidas en los Evangelios. En primer término, dos torvos personajes escenifican el sorteo de las vestiduras de Cristo jugando a los dados. Detrás de ellos, dos sayones le dan de beber hiel y vinagre. Los brazos levantados de estas figuras y los instrumentos que sujetan (caña con la esponja y lanza) enmarcan y conducen visualmente al espectador hacia el crucificado. Remata la composición la figura de otro sayón que, encaramado a una escalera, clava el rótulo de INRI (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*).

A pesar de la caricaturización de los sayones, de rostros groseros e indumentarias descuidadas, la calidad artística del conjunto es apreciable en las dinámicas pero al tiempo equili-

bradas actitudes y en el dominio de las anatomías y expresiones.

**Paso del Camino del Calvario** 1614-15Gregorio Fernández
Madera policromada

El episodio que se narra en esta representación escenifica el encuentro de Cristo, ayudado por el Cirineo a llevar la cruz en su camino hacia el Calvario, con una piadosa mujer, la Verónica, que le seca el rostro bañado en sangre y sudor con un paño, en el que quedan impresos milagrosamente sus rasgos.

El conjunto es una muestra elocuente de la gran calidad artística que alcanzó el maestro en el desarrollo de esta tipología, apreciable tanto en la composición teatral del grupo como en el tratamiento individual de cada personaje. Todos caminan lentamente hacia el Gólgota, pero cada uno parece transmitir a través de sus movimientos, gestos y expresiones,

diferentes reacciones ante un mismo hecho: temura e impotencia en la Verónica, resignación y nobleza en el Cirineo, soberbia y crueldad en el soldado, violencia y brutalidad en el verdugo.

El paso ha sufrido algunos cambios respecto a su composición original. El Cristo arrodillado, cuya cabeza y manos pueden ser obra de Pedro de la Cuadra, sustituye al creado por Gregorio Fernández, hoy desaparecido. De la misma forma, se desconoce el paradero de un tercer sayón que, según descripciones antiguas, le hería con la lanza.

Deposite esta hoja
en el mueble de la sala. Gracias.

Belén finales del siglo XVIII

Anónimo Napolitano

Terracota, madera, tejidos, estopa y otros materiales

Aunque el primer dato histórico de la representación plástica del Belén se remonta al siglo XIII, este fenómeno, común a todo el mundo cristiano, alcanza su momento de máximo esplendor en el siglo XVIII y en un territorio concreto, el reino de las Dos Sicilias, donde logra desbordar el ámbito de lo religioso para instalarse en la Corte y los hogares de la nobleza y la alta burguesía, adquiriendo una original personalidad.

El belén napolitano se distingue de otras manifestaciones similares por su



espectacularidad y riqueza escenográfica conseguidas gracias a la actividad de muy diversos artistas y artesanos (arquitectos, escultores, pintores, plateros, ceramistas, sastres...) que, con su imaginación y capacidad, lograron reproducir la vida popular y cotidiana de la ciudad de Nápoles como argumento básico para acompañar el acontecimiento religioso de la Natividad de Jesús.

El mercado, la hostería, los bailes, los vendedores ambulantes, los mendigos, la taberna, los distintos oficios, el pastoreo, el cortejo real y todo aquello que estaba al alcance de lo cotidiano o de la fantasía tenía su lugar en los pesebres napolitanos y se desarrollaba parejo al hecho religioso del Nacimiento.

Éste quedaba integrado, como una escena más, en el bullicio urbano, aunque sus figuras protagonistas, envueltas en una espectacular catarata angélica, sean las que terminen por atraer más la atención del espectador.

El Belén Napolitano del Museo Nacional de Escultura está compuesto por 620 piezas que permiten recrear los conjuntos citados con toda su riqueza de detalles. Fueron reunidas durante años por los coleccionistas Carmelo y Emilio García de Castro y adquiridas por el Estado en 1996.

Sus 184 figuras humanas abarcan toda la variedad de personajes indispensables y de tipos habituales: la Sagrada Familia, el coro angélico, los Reyes Magos y su séquito oriental, pastores con zamarras, burgueses atildados, artesanos, campesinos, zingaros...

Estas figuras están realizadas siguiendo una técnica que mezcla diversos materiales: el cuerpo y el inicio de las extremidades se forman a partir de un flexible armazón de alambre forrado de estopa que permite variar su posición. A este núcleo se añaden piernas y brazos tallados en madera. Sin embargo, es la cabeza, realizada en barro cocido, la que confiere carácter al personaje



La búsqueda de verosimilitud condiciona la minuciosidad con la que son policromadas estas piezas, la incorporación de ojos de cristal y, sobre todo, el cuidado con el que se diseñan y realizan las vestimentas y los accesorios que definen el papel de cada figura en el conjunto, ofreciendo un riquísimo muestrario de trajes populares o artesanos de la época, adornados con pasamanería, botonaduras, hebillas, puntillas y, en el caso de las mujeres, joyas en miniatura.



Junto con los distintos personajes, los animales domésticos o exóticos (bueyes, vacas, ovejas, cabras, asnos, caballos, elefantes, galgos, camellos, etc.) son protagonistas indispensables de este universo belenístico y su realización lleva emparejado un cuidado proceso basado en la copia directa del natural, muchas veces en manos de artistas especializados.

La puesta en escena final necesita un número importante de accesorios:

instrumentos musicales, armamento, cofres y bandejas, frutas y hortalizas, pescados, vísceras de animales, vajilla y cristalería... realizados en barro, cera, plata, ébano, marfil, hueso, cristal. El alto grado de detallismo con el que están realizados estos objetos los convierten en pequeñas obras de arte y elementos indispensables para subrayar la personalidad de los diferentes espacios y personajes y lograr la riqueza y suntuosidad del conjunto.

Al igual que la mayoría de los belenes napolitanos conservados, el del museo carece de la escenografía de la época. En su exposición actual, se ha mantenido la diseñada por sus anteriores propietarios: un ámbito urbano con la arquitectura popular del sur de Italia, en el que se integran también la vida rural de la periferia y la arruinada grandeza de edificaciones clásicas como la que aloja el Misterio, inspirada en un dibujo del pintor Luca Giordano.

Deposite esta hoja en el mueble de la sala. Gracias.



4. Hojas de sala en la sede de la Casa del Sol.

A continuación se ofrece el material de las Hojas de sala de la Casa del Sol.

Laocoonte y sus hijos

ESPAÑOL



N. Boldrini, *Laocoonte*, grabado inspirado en un supuesto dibujo de Tiziano, 2ª mitad del s. XVI



El Greco, *Laocoonte y sus hijos*, 1608-1614. Museum of Fine Arts, Washington

EL MITO Y LA ESTATUA

La muerte de Laocoonte fue narrada por varios autores griegos y romanos. De entre todos destaca el relato de Virgilio, por su dramatismo visual y por ser un episodio que simboliza la caída de Troya que permitirá la fuga de Eneas y la fundación de Roma. El propio Eneas cuenta a Dido la estremecedora escena: «Dos grandes serpientes surcan al mar; elevan sus pechos entre las olas y asoman en el agua crestas de sangre. Certeras, avanzan contra Laocoonte; primero, se enroscan en los tiernos cuerpos infantiles y, a dentelladas, devoran sus pobres miembros; se abalanzan después sobre aquel, que acudía a socorrerles, y aprisionan su cuerpo en monstruosos anillos, en dos vueltas lo agarran, rodeando el cuello con sus cuerpos de escamas y sacando por encima la cabeza y las altas cervices. Él pugna por desatar los nudos con las manos, con las vendas manchadas de sangre seca y negro veneno, mientras lanza al cielo sus gritos horrendos». *Eneida*, 29 a. C.

Plinio elogió una estatua de Laocoonte, en el palacio del emperador Tito: «Esta obra debe ser situada por encima de cualquier otra, tanto de la pintura como de la estatuaria. La esculpieron en un solo bloque de mármol los excelentes artistas de Rodas, Agesandros, Polidoros y Atenodoros». *Historia natural*, 77 d. C.

UN DESCUBRIMIENTO «DIVINO»

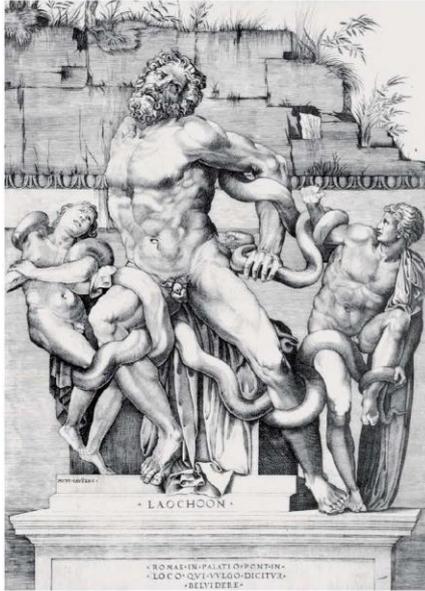
Estas citas fueron leídas con avidez por humanistas y artistas que admiraban la citada escultura sin haberla visto jamás. Cuando en 1506 apareció por azar en una viña romana —«¡es el Laocoonte del que habla Plinio!», exclamó Giuliano de Sangallo—, desencadenó súbitamente una literatura de elogios, lo que en sí mismo era novedoso, porque suscitaba un ambiente de opinión pública desconocido. Asistimos así, en pocas semanas, a la invención de

una obra maestra, en la que un hilo rojo une la sensibilidad de los contemporáneos y la cultura latina representada por Plinio y Virgilio. La estatua inaugura el primer museo anticuario —en el Belvedere vaticano—, justifica la gloria presente de Roma, demuestra la superioridad de la escultura sobre la pintura, es elevada por el ojo contrarreformista a la cumbre del dolor cristiano y, sobre todo, es un icono de la teoría de las emociones. Así, aunque se desconozca por qué fue representado el tema, se ignore quien la encargó y se dude sobre su cronología, colonizó la memoria visual europea. Mil veces citado, copiado y parodiado, *Laocoonte* inspiró en los artistas ideas y formas, pese a que con frecuencia solo se transmitió por grabados, no siempre fieles.

COPIAS Y MÁS COPIAS

Su fama corre paralela a la exaltación de sus copias modernas. La decisión del Papa de comprarla obligó a todos los que aspiraban a poseerla, desde la comuna de Florencia hasta el rey de Francia, a conformarse con réplicas hechas por artistas de renombre, como el Laocoonte «negro», que Primaticcio fundió en bronce para Fontainebleau, la primera copia importante de una obra antigua. La copia, como recurso, presentaba muchas virtudes: «Es deseable, si se puede, poseer copias de yeso, porque conservan cada minucia del mármol, porque se disfrutan plenamente y son muy útiles a los estudiosos, además de que son comodísimas, sea por su ligereza, que permite transportarlas a cualquier lugar, sea por su precio, que es bajísimo en relación con la original». G. B. Armenini, *Preceptos de la pintura*, 1586.

La realización de éstas es seguida por los artistas en un ambiente de rivalidad. Berruguete participa en un concurso organizado por Bramante: «Bramante ordenó a Sansovino que modelase un Laocoonte en cera, para fundirlo en bronce. E hizo el mismo



M. Dente, *Laocoonte*, 1522-1525. Albertina, Viena



Laocoonte (detalle de uno de los hijos) y *Profeta*, de A. Berruguete, 1526-1532. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

encargo a Zaccheria di Volterra, al español Alonso Berruguete y a Vecchio da Bologna. Cuando concluyeron, Rafael juzgó que Sansovino, aun siendo joven, había superado de largo a los demás». G. Vasari, *Vidas*, 1550.

EL GRITO DE LAOCOONTE

En el siglo XVIII, esta escultura propició un debate estético entre el historiador J. Winckelmann y el escritor Lessing: «El dolor que acusan músculos y tendones y que descubrimos dolorosamente contraídos con solo fijar la vista en el abdomen; este dolor, repito, sin embargo, no se manifiesta con ninguna expresión de rabia o furor; Laocoonte no lanza ningún grito terrible como Virgilio le atribuye; por el contrario, la abertura de la boca más bien indica un suspiro ahogado».

Lessing en *Laocoonte*, formuló la diferencia entre la poesía, arte del tiempo, que describe acciones, y la plástica, arte del espacio, que se refiere a los cuerpos. Laocoonte, que podría gritar en el teatro, no puede hacerlo en una escultura: «La simple abertura de la boca, sin hablar de la violencia y fealdad de las contracciones y deformación de otras partes del rostro, es en la escultura una cavidad que produciría el efecto más repulsivo».

LAOCOONTE SIGUE ENTRE NOSOTROS

Sigue preocupando a los eruditos, que discuten su originalidad y su cronología. Y sigue dominando el imaginario de nuestro tiempo, entre artistas, escritores y en la cultura popular. La tensión entre los gestos exasperados y las espirales de las serpientes que se encabalgan en una lucha eterna ha quedado fijada en nuestra memoria. Este *exemplum doloris* que conmocionó al siglo XVI, embargaba al escritor Cesare Pavese, días antes de morir: «Soy como el *Laocoonte*: me enquistado artísticamente con las serpientes y me hago admirar; pero, cada poco, advierto el estado en que me encuentro, me sacudo las serpientes y tiro de ellas, mientras me estrangulan y me muerden». *Cartas*, 1950.

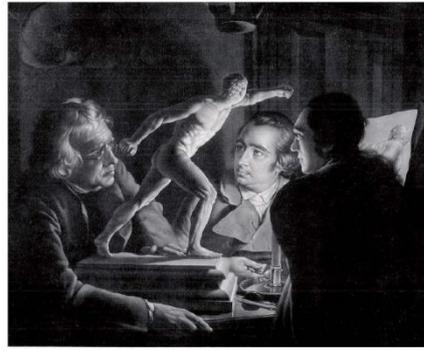
La dimensión trágica del *Laocoonte* tiene su reverso en su trivialización de uso doméstico, edulcorado en objetos decorativos, como testimonia una niña en una granja canadiense: «...y el tintero de Laocoonte blanco verdoso con el que habían premiado a mi madre por sus notas al graduarse: las serpientes tan hábilmente enroscadas alrededor de las tres figuras masculinas que nunca logré a descubrir si debajo había o no genitales de mármol» (A. Munro, *Vidas de mujeres*, 1971). Son dos ejemplos de supervivencia que revelan el equilibrio precario entre la presencia y la ausencia de lo antiguo en el mundo contemporáneo.

La fortuna de los antiguos: admiración y crítica

ESPAÑOL



H. van Cleve III, *Vista del jardín del Belvedere vaticano*, 1589, Musée royal des BB.AA. de Belgique



J. W. de Derby, *Tres personajes observando el Gladiador*, 1769, Art Institute, Chicago

LOS ANTIGUOS ADMIRAN A LOS ANTIGUOS

La escultura griega supuso una revolución artística en el mundo antiguo. Por eso, cuando Roma, tras la conquista de Grecia, entre los siglos III y II a. C., adoptó su cultura como propia y se helinizó, se transformó en un gran museo de estatuas griegas. Llevó a cabo un expolio masivo y alteró su sentido, pero a un aficionado romano le bastaba con mirar alrededor para ver a Lisipo, Fidias o Policleto, originales o reproducidos, pues esta diferencia no era decisiva. Así surgió una potente industria de copias, pues la demanda era tal que no había suficientes originales griegos. En todo el Imperio, villas, termas y gimnasios estaban llenos de esas réplicas, imitativas o más fantásticas.

EL ECLIPSE CRISTIANO

Pero desde el s. III d. C., el esplendor de la escultura entra en crisis y la producción se interrumpe. El cristianismo condena el naturalismo que había dominado la Antigüedad en la estatuaria, ostentadamente ligada al politeísmo, pues el volumen confiere una *presencia* sagrada a la figura. Ello traerá la demolición programada y violenta de las imágenes de la piedad antigua y, con ello, el olvido del estilo clásico durante casi mil años.

LA ROMA DEL SIGLO XVI Y LOS ANTIGUOS

Pese a todo, durante el Medievo, la escultura grecorromana subsistió. Particularmente en Roma, donde la abundancia de estatuas era tal que nunca desaparecieron del paisaje de la ciudad. Roma fue, pues, desde el siglo XV, la capital del redescubrimiento de las «antigüedades», un término genérico en el que la

frontera entre lo griego y lo romano permanecerá desdibujada largo tiempo. La primera escenificación de este renacimiento, presentada en un ambiente de solemnidad y publicidad, fue el Belvedere del Vaticano. Lugar de aprendizaje —Baccio Bandinelli instala allí un taller llamado pomposamente Academia, en el que los artistas trabajan bajo su dirección, copiando el *Laocoonte* o el *Apolo*—, pero también para historiadores, poetas y filósofos, pues el Pontificado comprendió el prestigio que entrañaba la posesión de esta herencia. A imitación de los papas, los cardenales también reúnen soberbias colecciones en sus palacios: Farnesina, Villa Médici y Villa Borghese. El último gran ejemplo es la colección constituida por Winckelmann para el cardenal Albani, a mediados del siglo XVIII.

LA COPIA, UN PRIVILEGIO DE REYES

Los príncipes europeos no tardaron en emular el ejemplo romano: Francisco I de Francia, en un ambiente de secretismo, dio el primer paso al lograr que Primaticcio, hacia 1540, obtuviese una colección de copias en bronce para su palacio de Fontainebleau; y en 1570, Alberto V de Baviera, crea el *Antiquarium*, una impresionante estancia con bustos de hombres célebres de la Antigüedad. La negociación diplomática para obtener su préstamo, la pericia técnica y los gastos que exigía la obtención de estas réplicas hacían de ellas un privilegio de reyes que, cuando conseguían el vaciado de un clásico se sentían más felices que cuando adquirían una obra auténtica pero, después de todo, menor. Así, cuando Felipe IV de España envía a Velázquez a Roma para conseguir copias de antigüedades, éstas impresionarán en la Corte más que los Veronese y los Tizianos adquiridos. Luis XIV tomó una iniciativa crucial al fundar la Academia de Francia, para que los



R. Mengs, *Winckelmann, leyendo la Iliada*, c. 1777. Metropolitan Museum of Art, Nueva York



P. Picasso, *Dibujo del Torsó Bebedero*, 1894-1895

artistas se formasen en el gusto antiguo. A partir del siglo XVIII, la alta aristocracia europea viaja a Roma para conocer las grandes colecciones y los gentlemen ingleses o los electores alemanes encargan copias para sus palacios y jardines. Entretanto, en las clases sociales inferiores, el conocimiento de las estatuas antiguas se difundía a través de estampas y libros de dibujos, aunque los artistas procuraban hacerse con vaciados de cabezas y copias reducidas, por ejemplo, del *Laocoonte*.

UNA ANTIGÜEDAD FANTASIOSA

Durante estos siglos, desde el Renacimiento hasta fines del siglo XVII, los amantes de lo clásico disfrutaban de esta herencia sin método ni respeto a la verdad arqueológica, y la consideran más bien como un escenario de sentimientos e ideales. Así, al tratarse de un legado deteriorado e imperfecto, sus propietarios los restauraban para embellecerlas: empleaban materiales distintos a los originales, añadían partes modernas a obras antiguas, mezclaban fragmentos de distintos períodos y autores, y «bautizaban» sin fundamento. Como decía Montesquieu: «En Roma cuando descubren a un hombre serio sin barba, es un cónsul; si lleva barba, un filósofo; si es un hombre joven, Antinoo». El resultado eran obras híbridas, poco valiosas para el conocimiento de la estatua original, pero muy precisas como expresión del gusto europeo.

NUEVA PERSPECTIVA CRÍTICA EN EL SIGLO XVIII

En el siglo XVIII se propusieron pautas de interpretación racionales y más cautelosas. Los estudiosos (Richardson, Mengs, Visconti) llegaron a la conclusión de que no todo era obra de Lisipo o de Fidias, revisaron nombres e historias y demostraron que muchas eran copias tardo-helenísticas o romanas de originales griegos perdidos, idea aceptada a regañadientes. La máxima autoridad fue Winckelmann que, convencido de la superioridad de los griegos, elaboró una historia de su arte, que aunaba placer estético y rigor histórico, si bien con muchas limitaciones, pues el arte griego era inaccesible físicamente por la ocupación turca.

LA LLEGADA DE LA POPULARIDAD

En el siglo XIX, con la fundación de los museos públicos y las excavaciones arqueológicas impulsadas por los grandes estados europeos, el panorama de «lo clásico» se amplió fabulosamente: se accedió a territorios desconocidos, se crearon instituciones de estudio, se exhumaron obras fabulosas, como las del Partenón o Pompeya. Sin embargo, pese a los descubrimientos, los viejos favoritos —el *Laocoonte*, la *Venus Medici*, el *Hermafrodita* o el *Espinario*— siguieron atrayendo con un prestigio incuestionable durante varias generaciones y alcanzaron una popularidad extraordinaria. Sus copias ya no eran un privilegio principesco: reposaban en las chimeneas de los salones de la clase media, sostenían lámparas de gas en los pasajes urbanos y se vendían en los bazares comerciales.

La colección nacional de reproducciones artísticas

ESPAÑOL



El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas en el Casón del Buen Retiro, Madrid



A. Le Roy, *El antiguo Museo de Nantes*, 1878. Musée des Beaux-Arts, Nantes

ORIGINALES Y PINTORESÇOS, SERIOS E INSTRUCTIVOS

Con estos adjetivos se elogiaba, a finales del siglo XIX, un nuevo tipo de museo formado por copias de obras maestras de las grandes civilizaciones, que empezaron a proliferar en las capitales europeas. Su propósito era totalmente nuevo, pues sí, por lo general, los objetos expuestos en el resto de museos tenían una vida anterior y habían sido desplazados de su lugar de origen y de su función iniciales, éste era el primer caso cuyas obras se habían fabricado para ir directamente a las peanas de los museos: una verdadera rareza institucional.

HIJOS DE SU TIEMPO

Sin embargo, respondían a una necesidad de su tiempo. En primer lugar, porque la cultura del siglo estaba dominada por el afán enciclopédico. Y, en los museos, la utopía de «tenerlo todo», de ofrecer un panorama completo del arte universal importaba más que tener solo obras originales. Se consideraba que la Venus de Medicis era tan «obra de arte» en el original como en un vaciado de yeso, porque uno y otro plasmaban la representación que el escultor imaginó en su mente. La materia era secundaria.

También influyó la afición por el pasado y por la historia, entendidos como fuente de autoridad y de buen gusto. Estos museos se fundaron en coincidencia con las excavaciones arqueológicas de las grandes potencias europeas. A medida que se descubrían los mármoles del Partenón, los templos de Olimpia o la Venus de Milo y se instalaban en las salas de los museos, los talleres de copias fabricaban réplicas de estos bienes inexportables, pero prestigiosos. Luego, en una segunda fase, con el nacionalismo romántico

y el descubrimiento del genio nacional, fueron las reliquias ibéricas o visigodas las que completaron las colecciones. Conservar la memoria de los grandes logros de las civilizaciones más remotas era una obligación ineludible, que compensaba la fealdad de la modernidad urbana, que había traído el ferrocarril, el proletariado o las lámparas de gas.

LA FINALIDAD PEDAGÓGICA

Crear museos con sucedáneos era una iniciativa inspirada por el afán educativo: se trataba de crear un manual para los estudiantes, un útil de trabajo para los artistas, un objeto de estudio para los sabios. Esta era su mayor originalidad. Su función, era instruir; y también adoctrinar. Adoctrinaban estéticamente, fijando modelos de imitación para los artistas; adoctrinaban políticamente, pues fomentaban el orgullo de las raíces patrias o de la civilización occidental; adoctrinaban socialmente contra toda tentación de romper con el pasado; adoctrinaban moralmente, al ensalzar el anonimato del copista.

LA FUNDACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

La moda de la copia culmina en España con la fundación del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, iniciativa nacida en el ambiente de la Restauración de la monarquía e impulsada por Cánovas del Castillo. De las esperanzas depositadas en este museo son elocuentes la sede que se le destinó, el Casón del Buen Retiro, y la elección de su director, J. F. Riaño, un estudioso de la Institución Libre de Enseñanza, colaborador de importantes museos ingleses, que adquirió en los talleres de los grandes



Las colecciones del MNRA en su sede del Casón del Buen Retiro, Madrid



Las colecciones del MNRA en su sede del Museo de América, Madrid



Las colecciones del MNRA en su sede del Museo de América, Madrid

museos imitaciones de esculturas célebres, realizadas por reputados *formatori* (es decir, los responsables artísticos del proceso de reproducción de la pieza). En 1881 se abrió con 156 piezas clásicas —como el *Laocoonte* o las esculturas del Partenón—, y a medida que las modas históricas iban cambiando, incorporó réplicas de arte cristiano, modelos egipcios y asirios y, finalmente, ejemplares ibéricos y medievales españoles, además de estatuas famosas de Italia o Borgoña.

EL CANTO DEL CISNE DE LA TRADICIÓN

Pero ese fulgor fue breve. Desde comienzos del siglo XX, el museo fue languidiendo. Aunque las antigüedades eran apreciadas como un patrimonio valioso, estas colecciones iban perdiendo atractivo para el público. En cierta manera, todos ellos habían nacido tarde, cada vez más sumidos en una decadencia causada por la aparición de serios competidores: la extensión de formas mecánicas de reproducción sustitutivas (la fotografía, sobre todo), la emergencia de hábitos de vida que hacían más accesibles las colecciones «auténticas» —pues las clases medias comenzaban a visitar los grandes museos europeos gracias a la facilidad para viajar—, y, finalmente, una extendida abominación de la tradición entre las generaciones jóvenes de artistas, comprometidos en una carrera en pos de «lo nuevo» que hacía inservible la visita a los templos de la tradición, suplantados por

las colecciones antropológicas, donde la escultura africana o oceánica les revelaba un mundo fascinante lleno de lecciones. Pasado su función inicial, no supo encontrarse para ellos una mirada actualizada.

LA BELLA DURMIENTE

En 1961, bajo el pretexto de una exposición sobre Velázquez, el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas abandonó el Casón. Empezó entonces una trayectoria tortuosa que duró medio siglo, con continuos cambios de sede, con las colecciones parciales y a veces desganadamente instaladas, víctima del deterioro por las pésimas condiciones de conservación y los continuos traslados y sometido a proyectos fallidos —a excepción de su estancia en el Museo de América o la exposición de parte de sus fondos en el Museo Español de Arte Contemporáneo, entre 1990 y 2002—. Los últimos diez años, almacenado en los sótanos del Museo del Traje, los ha pasado en un silencio total, pese a mantener su actividad interna. Se convirtió en una «Bella Durmiente» y dejó de ser un museo, en el pleno sentido de la palabra: sin dotación, sin personal, sin sede propia y, sobre todo, secuestrado del disfrute público.

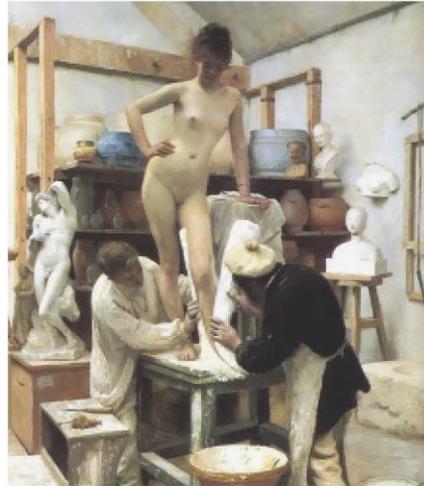
En noviembre de 2011, el Ministerio de Cultura decretaba la supresión administrativa del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y confiaba sus colecciones al Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

El vaciado en escayola, una técnica exacta y delicada

ESPAÑOL



I. van Meckenem, *San Lucas dibujando a la Virgen*, ca. 1ª mitad del s. XV, Staatliche Museen zu Berlin



E.J. Dantan, *Molde de la naturaleza*, 1887, Göteborgs Konstmuseum, Gotemburgo

NUNCA FALTA UNA LEYENDA

Un día de frío, un joven pastor recogió piedras y unas ramas para encender un fuego. Al calor de la llama, las piedras se convirtieron en un polvo blanco. Al poco, se puso a llover y ese polvo se transformó en una pasta. Cuando salió el sol, la pasta se secó, y el joven vio sorprendido que había recobrado la dureza de la piedra inicial. El yeso había librado su secreto: nació la técnica de la escayola.

UNA PRÁCTICA MILENARIA

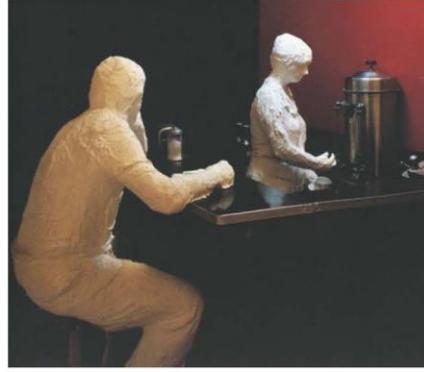
El vaciado era ya empleado por los egipcios en sus máscaras funerarias y, luego, por los griegos (el primero, un hermano de Lisipo), que reproducían así esculturas originales. Pero su verdadera historia comienza en el Renacimiento italiano, donde adquiere una difusión formidable, paralela a la revolución de la imprenta, que se incrementa en las cortes barrocas, en el siglo XVII, y en la Europa ilustrada del siglo XVIII. Su Edad de Oro se alcanza en el siglo XIX, con el desarrollo de las excavaciones y al servicio de la enseñanza, en academias y universidades, o del ornato, en el ámbito doméstico, en una escala a medio camino entre el gran artesanado y la pequeña industrialización. Uno de los más conocidos *formatori*, Domenico Brucciani —autor de varios ejemplares de esta colección— inaugura en 1864 una galería de vaciados en el Covent Garden londinense.

PROCESOS Y PROCEDIMIENTOS

La técnica apenas varió en el curso de los siglos. En primer lugar, se sacaba un molde en negativo de la escultura original, realizado en escayola —una pasta blanda y húmeda, mezcla de yeso y agua, de secado rápido—. El molde solía dividirse en un mosaico de fragmentos aplicados sobre la pieza, que variaban en tamaño según que las partes a cubrir fuesen planas o detalles con resaltes y hundidos (como el cabello o el vestido). Previamente, el original se había recubierto con una sustancia separadora para impedir la adhesión del molde a la figura (aunque a veces dejaba manchas). Una vez secados, se separaban cuidadosamente, y se volvían a encajar entre sí, sujetos con cuerdas o rodeados de otra capa exterior de escayola. Era entonces cuando, se vertía la escayola en el interior de ese molde. La suavidad del líquido y su leve expansión permitían que, en el proceso, el yeso llegase a las partes más recónditas del molde, que había sido tratado con un aceite de linaza que hacía de antiadherente para evitar que el molde absorbiese materia en el vertido. Los vaciados en escayola suelen dejar a la vista intencionadamente las costuras de ese mosaico que compone el molde, para exhibir la fineza del ajuste y la habilidad técnica del formador. Esas finas líneas son claramente visibles en muchas piezas de esta colección, como por ejemplo, en el *Discóbolo*. Pero desafortunadamente, en muchos otros casos, las líneas han sido suprimidas por una pátina blanca, para imitar la superficie del mármol original.



F. Carradori, *Demostración de métodos para hacer moldes de escayola*, 1802



G. Segal, *La cena*, 1964-1966, Walker Art Center, Minneapolis

LOS INSTRUMENTOS DEL OFICIO

F. Carradori, en sus *Instrucciones elementales para estudiantes de escultura* (1802), describe en un grabado el taller de un *formador* y los instrumentos para realizar vaciados.

A: Estatua original sobre la que se va a hacer el molde. B: Primera parte del molde. C: Segmento del molde, hecho de yeso. D: Espátula de acero para hacer segmentos. E: Pequeño cuenco para yeso húmedo. F: Refinamiento con un cuchillo de una pieza del molde. G: Barril para almacenar yeso. H: Saco para transportar yeso. I: Banquillo con una doble tapa giratoria. K: Cuenco para mezclar el yeso y fabricar la escayola. L: Cántaro con agua disponible. M: Pieza del molde ya acabada mientras es aceitada. N: Pincel para aplicar el aceite. O: Molde de un brazo ya vaciado y listo para ser retirado. P: Botella de aceite. Q: Bobina de alambre de hierro. R: Pinceles, espátulas y pinzas. S: Molde donde se vierte el yeso. T: Caballetes para una mesa portátil. V: Martillo para diversos usos.

EL VACIADO, GARANTÍA DE AUTENTICIDAD

En un vaciado, la similitud formal con una escultura original es plena, pues obtiene la semejanza al adherirse totalmente a la forma, al operar por contacto directo y material: ofrece una garantía de fidelidad, de autenticidad. A la vez, es un proceso en buena medida «invisible», ciego, en el que no interviene la mente del artífice. Éste prepara la mediación, pero, llegado el momento definitivo, no la ejecuta personalmente: la realización de la copia va «de la materia a la materia», en un mecanismo de transubstanciación. Este es su poder, su magia esencial. Pues, como señala J. G. Frazer, en *La rama dorada*, «cosas que han estado una vez unidas, y luego son separadas, permanecen, a pesar de su alejamiento, unidas por un vínculo de simpatía».

EL VACIADO Y LA HISTORIA DEL ARTE

En nuestra tradición, la copia se enmarca en un contexto más amplio, que ha orientado al arte occidental: la función del arte como representación, como imitación de la vida humana y de las cosas reales; y, por tanto, la aspiración a conseguir una semejanza exacta. Pero, según una idea humanista que viene del siglo XVI, una frontera jerarquiza dos tipos de semejanza: una, la *imitación*, donde el artista logra una imagen realista, que puede llegar a ser casi idéntica al modelo. Otra, la *reproducción*, donde el artífice se sirve de medios mecánicos y obtiene una copia, igualmente idéntica. La primera goza de gran prestigio social, porque se valora el talento creativo del artista, la invención formal, la originalidad, la sutileza espiritual. La segunda tiene una historia muda y oscura, porque se ve en ella la semejanza impura y sin mérito de la repetición mecánica, del objeto anónimo, del copista artesanal, de la ausencia de originalidad, de la mera materia sin imaginación. Esa escala de valores ignora, sin embargo, la complejidad del fenómeno. Pues ni el oficio del artista ni los procedimientos de la escultura ni la historia cultural se entienden sin la reproducción mecánica.

Bustos de diversos personajes, reales e imaginarios

ESPAÑOL

1 MARCO AURELIO 121-180 d.C.	2 MENELAO	3 ZEUS BLACAS	4 CENTAURO	5 MARCIANA AUGUSTA 48-112 d.C.
6 JOVEN NIÓBIDE	7 CARACALLA 188-217 d.C.	8 CALÍGULA 12-41 d.C.	9 PERICLES 495-429 a.C.	10 OENOMAIOS
11 CLADEO	12 DIONISOS	13 VARÓN LAPITA	14 PELOPS	15 MIRTILOS
16 PALEMÓN (?)	17 AFRODITA	18 SÁTIRO (FAUNO DE VIENNE)	19 TIBERIO 42 a.C.-37 d.C.	20 AUGUSTO VELADO 63 a.C.-14 d.C.
21 VARÓN ROMANO s. I d.C.	22 ALEJANDRO MAGNO 356-323 a.C.	23 RETRATO MASUCLINO 1 ^{er} Terdo s. I d.C.	24 AUGUSTO JOVEN 63 a.C.-14 d.C.	25 HOMBRE CON YELMO
26 MUJER LAPITA	27 FALSO SÉNECA	28 EPICURO c. 341-270 a.C.	29 HOMERO	30 VENUS

LOS FRONTONES DEL TEMPLO DE ZEUS EN OLIMPIA

OENOMAOS (10), rey de la ciudad griega de Pisa, tenía la costumbre de desafiar a los pretendientes de su hija Hipodamia a una carrera de carros. Todos pagaban la derrota con su vida hasta que el decimoquinto, PELOPS (14), logró ganarle. Lo consiguió, según algunas versiones, sobornando a MIRTILOS (15), auriga de Enomaos, para que sustituyera el eje del carro por otro de cera. Esta escena, junto con la representación antropomórfica del río CLADEO (11), figuraba en el frontón oriental del templo de Zeus en Olimpia, del que procede también el HOMBRE CON VELMO (25). El frontón occidental del mismo templo relata lo ocurrido con ocasión de la boda de Piritoos, jefe de LOS LAPITAS (13). Habiendo invitado al banquete a LOS CENTAUROS (4), éstos, trastornados por el vino, intentaron raptar a la novia y a todas LAS MUJERES LAPITAS (26). La lucha acabó con la victoria de los humanos y la leyenda se convirtió en una de las expresiones del orgullo nacional griego, que veía en ella un triunfo de la razón sobre la barbarie.

EL RETRATO POLÍTICO

La tradición del retrato de propaganda política tiene un claro punto de partida en ALEJANDRO MAGNO (22), que estableció minuciosamente cómo y por quién quería ser representado. Cuando Roma conquistó Grecia, aunó esta tradición con algunos de sus ritos funerarios, y el retrato comenzó a extenderse entre particulares por todo el imperio. (21, 23). Tres siglos después de Alejandro, AUGUSTO (20, 24), otro gran gobernante, desplegó una amplísima y cuidada campaña iconográfica como uno de los pilares de la consolidación de su poder y su fama. A partir de ahí, la imagen imperial marcará la evolución de toda la retratística romana, que nos ha legado desde efigies de los más inmediatos sucesores de Augusto, como TIBERIO (19) o CALÍGULA (8), hasta las mujeres de la familia imperial, como MARCIANA AUGUSTA (5), hermana de Trajano. CARACALLA (7) fue uno de los emperadores que hubo de asistir al proceso de descomposición política y territorial del imperio, si bien la Historia le recuerda sobre todo por el importante edicto que lleva su nombre y que concedió los derechos de ciudadanía a todos los habitantes libres de su territorio.

HÉROES, DIOSES Y HOMBRES

La *Iliada* es, junto con la *Odisea*, el poema épico fundador de la historia griega. En torno a HOMERO (29), su autor, todo es misterioso, incluso su propia existencia. La *Iliada* narra la guerra entre griegos-aqueos y troyanos, cuyo desencadenante fue una decisión de AFRODITA (17), diosa del amor, o VENUS (30) para los romanos. Ésta había ofrecido a Paris la mujer más hermosa del mundo, Helena, esposa de MENELAO (2), rey de Esparta y hermano de AGAMENÓN (sección 1), rey de Micenas y jefe del ejército aqueo. El rapto de Helena fue la causa de la guerra de Troya, en la que hombres y dioses coexisten y se parecen entre sí, como sucede en el caso de HERA (sección 1), esposa de ZEUS (3), que toma partido incondicional por los griegos en la destrucción de Troya. No es la primera vez que Hera interviene en los asuntos humanos; también protege la nave de los Argonautas, entre quienes se encuentra PALEMÓN (16), hijo de Hefesto. Hera se dedicó igualmente a perseguir de manera incansable a los vástagos de Zeus, resultado de sus infidelidades: DIONISOS (12) recorrió Egipto, Siria y Frigia huyendo de la celosa esposa de Zeus, y asentó su culto en todos los países mediterráneos, siendo representado habitualmente con un cortejo de Bacantes, Silenos y SÁTİROS (18). Este culto dionisiaco a los placeres de la vida ha sido asimilado con frecuencia, y de manera simplista, al Epicureísmo, una corriente filosófica helenística formulada por EPICURO (28) que tiene un mayor trasfondo, al defender el sabio cultivo del placer, frente al Estoicismo, otra de las grandes escuelas filosóficas del periodo helenístico, seguida por filósofos romanos como SÉNECA (27), o incluso algún emperador, como MARCO AURELIO (1). La aspiración estoica del hombre es la libertad, y ésta consiste en «no ser esclavo de nada, de ninguna necesidad, de ningún accidente». Estas ideas mantuvieron gran vigencia en la Europa moderna, y aunque no está claro que el ciudadano romano de este retrato sea Séneca, no cabe duda alguna de la clara individualidad con que está representado, al contrario de lo que ocurre con PERICLES (9) y el retrato clásico: éste ofrece, en realidad, una imagen idealizada del buen gobernante.

VI. LA “APP.” DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. TRANSCRIPCIÓN DEL TEXTO DE LOS RECORRIDOS

Interfaz principal de la aplicación del Museo Nacional de Escultura



Interfaz de los *Recorridos*:



Transcripción de los textos de la aplicación:

1. Itinerario: “Destacados”

1. Bienvenido al Museo Nacional de Escultura

Aquí comienza nuestra visita por el Museo Nacional de Escultura, ante la espectacular portada del Colegio de san Gregorio, la primera gran escultura que encontraremos.

La arquitectura, el arte y la historia dialogan en este recorrido en el que descubrirás datos curiosos sobre las peripecias sufridas por las obras de la colección, podrás comprender las peculiaridades y la evolución del arte de policromar y también admirar

la vitalidad del Valladolid del siglo XV, reflejada en la construcción del edificio. Desde la opción “Recorridos” podrás acceder a todas las propuestas temáticas, combinadas en el itinerario “destacados”, el idóneo si lo que deseas es realizar una visita general o es la primera vez que vienes. También dispones de un recorrido específico para familias, con textos adaptados. Si lo prefieres, puedes escuchar el comentario de la pieza que más despierte tu interés tecleando las cifras que encontraras en las salas, a través de la opción “buscar con número”. Cada audio, se acompaña de varias imágenes que te ayudarán a guiarte por el Museo y a descubrir los detalles menos evidentes. ¡Empezamos!

10. El Colegio de san Gregorio, un laboratorio espiritual.

Valladolid era a finales del siglo XV una ciudad próspera y muy dinámica. Esta vitalidad se plasmó en la construcción de magníficos edificios, como este Colegio de San Gregorio, que hoy es la sede del Museo. Fue fundado por Alonso de Burgos, un poderoso Obispo y hombre de confianza de los Reyes Católicos, para proporcionar a frailes dominicos una buena formación teológica. El centro se convirtió en un activo laboratorio espiritual en medio del conflictivo ambiente religioso del siglo XVI; y adquirió pronto un gran prestigio por la categoría de sus profesores: por sus aulas pasaron teólogos, místicos e inquisidores tan renombrados como Francisco de Vitoria, Luis de Granada o Melchor Cano. El obispo dio su nombre al colegio en homenaje al papa Gregorio Magno, al que admiraba por su erudición y su ambición ecuménica. Su emblema, la flor de lis, un símbolo antiquísimo difundido en el Medievo como atributo de la Virgen, recubre incansablemente el edificio en memoria de su patronazgo. La construcción del edificio se encargó a arquitectos extranjeros venidos del norte como Juan Guas, Gil de Siloé, o Simón de Colonia. Sus formas son propias del gótico tardío y se distingue por el refinamiento de la ornamentación, por la fantasía y por el afán de representar la variedad y la abundancia de la naturaleza. Como veremos en este recorrido, hay tres elementos singulares que hacen del colegio un ejemplar único: la escalera, el patio y sobre todo la portada.

13. La Capilla, cuna de los Derechos Humanos.

La historia de esta Capilla, denominada Sala 0 por su excepcionalidad y por albergar un excelente resumen de las Colecciones escultóricas del museo, comienza en 1486.

Aquel año, Alonso de Burgos encargó a los arquitectos Juan Guas y Juan de Talavera una capilla para albergar su sepulcro. Este es un periodo en el que la muerte preocupa de una manera nueva y los poderosos manifiestan su deseo de dejar memoria de su poder, embelleciendo su enterramiento. El recinto, siguiendo la moda de la época, tiene una estructura simple, como un gran salón, pero muy ornamentado. Recorramos con la vista la bóveda con sus nervaduras estrelladas, las ménsulas y motivos florales o el emblema del fundador, la flor de lis. Aquí se produjo un episodio histórico trascendental. En 1550, en plena conquista americana, se convocó la llamada “Junta de Valladolid”, un debate teológico y jurídico sobre la esclavitud de los indígenas americanos. En ella se enfrentaron dos posiciones: Ginés de Sepúlveda defendió que el sometimiento de los bárbaros era legítimo, por tratarse de seres inferiores, mientras que Bartolomé de las Casas defendió la dignidad de todos los pueblos. Esta discusión convierte el colegio de San Gregorio en la cuna de los derechos humanos. En 1933, cuando se instaló el museo en el Colegio, la Capilla pasó a formar parte de este, y se instalaron algunas esculturas renacentistas que evocan la magnificencia original: el retablo, de Alonso Berruguete; el sepulcro del Obispo Diego de Avellaneda, de Felipe Bigarni; o las esculturas orantes de los Duques de Lerma, de Pompeo Leoni.

31. Policromar, ¿para qué? Sala 0.

Situémonos frente al retablo de la Capilla, procedente del monasterio de la Mejorada de Olmedo del Monasterio y obra de Alonso Berruguete. Desde el siglo XVI, se hizo habitual de los templos de nuestro país, la presencia de estas grandes estructuras, diseñadas para cobijar las imágenes religiosas que se presentaban a los fieles. El desarrollo espectacular de los retablos fue determinante para hacer la madera material escultórico preferente. Por su peso ligero, era el apropiado para dar estabilidad a estas enormes obras, de base estrecha de gran desarrollo en altura. Sin embargo, la madera presentaba dos inconvenientes serios que había que contrarrestar: era físicamente más débil y estéticamente más pobre que la piedra, el otro material escultórico por excelencia. La policromía vino a solucionar pronto ambos problemas. Desde el punto de vista físico, la aplicación del dorado y la pintura a la estructura de las imágenes de los retablos fortalecía la madera y la protegía frente a los ataques de los insectos xilófagos, la humedad y la suciedad. Desde el punto de vista estético enriquecía un material modesto daba vida y expresión a las imágenes haciéndolas más comprensibles

para los fieles y convertía a los retablos en obras majestuosas, capaces de atraer y asombrar a los que las contemplaban.

21. La primera de la lista (sala 1).

En la sala 1 nos fijaremos en una Virgen con su hijo muerto en el regazo, un tema que surge en la Edad Media como una devoción popular, por el deseo de dar un mayor protagonismo a la figura de María. Recibe el nombre de “Piedad” por su capacidad de mover la compasión a quien lo contempla. Esta pieza pertenece al tipo denominado “Bellas Piedades” que surge a mediados del siglo XIV y comienzos del XV, y cuya fuente de inspiración parecen ser los textos de las revelaciones de la Virgen a Santa Brígida de Suecia. Escuchemos un fragmento: “Sus yertos brazos no pude doblarlos para que descansaran sobre el pecho, sino sobre el vientre. Las rodillas tampoco pudieron extenderse, sino que se quedaron doblados como como habían estado en la cruz”. Y así aparece este cuerpo muerto de Jesús: rígido y desfigurado, en claro contraste con la belleza y la delicadeza de María, con una cara infantil asustada y llorosa. Esta obra de piedra policromada es de procedencia germánica y fue un regalo del Rey Juan II al Monasterio San Benito el Real de Valladolid. Como la mayor parte de la colección del Museo, ingresa en este en 1842 por efecto de los decretos desamortizadores. Se registra entonces como con el número 1, es la primera de la lista.

14. El corazón del colegio (Patio interior).

Este patio es el clímax arquitectónico del Colegio, una verdadera cárcel dorada, por el que transitaban los jóvenes colegiales aquí enclaustrados, que luego serían influyentes personalidades en la vida espiritual y política del siglo XVI. A sus galerías se abren el refectorio, la biblioteca, la sala de mapas, las aulas de ejercicios literarios, las celdas y probablemente las estancias del obispo, que al parecer convirtió la planta alta en su residencia privada. Sus serenas proporciones y su curiosa decoración hacen de él un tesoro del patrimonio arquitectónico español y convierten al Museo en una “obra de arte total”, idónea para dialogar con las esculturas expuestas en las salas. La espléndida ornamentación es propia de la transición de la Edad Media a la modernidad renacentista. Admira el contraste entre la sobria elegancia de las columnas en espiral de la planta baja y el encaje plateresco de las arquerías altas, sus antepechos calados o el anecdotismo y fantasía popular que se esconde en los detalles menores. Observe, que

cada una de las puertas o ventanas están coronadas por arcos siempre distintos, formando una pequeña enciclopedia: conopiales rebajados, polilobulados de medio punto y junto a ello de manera insistente, los símbolos del poder: cruces de los Dominicos, la flor de lis de Alonso de Burgos y los emblemas de los Reyes Católicos: águilas, escudos, o yugos o flechas, emblema este último que fue adoptado por el franquismo.

15. Los artesonados, un firmamento de oro y color (sala 3).

Seguro que has observado el protagonismo de los artesonados en el edificio, un elemento estructural que procede de la tradición carpintera islámica. El nombre proviene de la palabra “artesa”, una caja de madera de faldones inclinados. Y aunque no todos los cubrimientos de madera tienen esta forma, la palabra “artesonado” se aplica de manera general. El nombre más exacto sería el de “alfarje” que significa techo horizontal construido con madera preparadas para ensamblarse entre sí. En esta sala 3, encontramos uno de los más interesantes. Bellamente labrado, dorado y policromado, compagina su función de servir como soporte estructural con la vistosidad decorativa. Fíjate en las imágenes de esta guía para comprender la complicada ingeniería que requería esta “carpintería de armar”, como se llamaba. Admira los ornamentos: ángeles, esfinges, guirnaldas, fruteros y escudos con la flor de lis del fundador. Observa la luz que despiden los dorados y el armonioso diálogo que este cielo arbóreo que mantiene con las esculturas de madera y sus policromías. En este edificio, veinte artesonados cubren patios, salas de exposición y la escalinata central. Todos ellos fueron restaurados con motivo de la reciente rehabilitación del edificio. Unos pertenecen a la construcción original del Colegio, pero otros fueron adquiridos por el museo en el siglo XX, procedentes de iglesias y palacios hoy desaparecidos, y adaptados a las salas expositivas.

32. Trabajar sobre una buena base (Salas 3,4 y 5).

La policromía de los retablos implicaba un proceso técnico complejo que utilizaba múltiples materiales y herramientas y requería un alto grado de especialización. Se realizaba en los meses más cálidos del año -entre Carnaval y San Miguel de septiembre- porque el secado y el asentamiento de cada fase eran fundamentales para el resultado final. Vamos a desgranar este proceso tomando el retablo de San Benito el

Real de Alonso Berruguete como referencia. Hablaremos de la preparación de la madera en la sala 3; utilizaremos la sala 4 para explicar la técnica del dorado; dedicaremos la sala 5 a la decoración pictórica de los ropajes. Para policromar un retablo, era necesario preparar la madera que había trabajado el escultor, igualando su superficie e impermeabilizándola para que no sufriera daños durante el proceso. Para la primera operación, se picaban los nudos existentes y se repasaban sus planos con gubias. Para la segunda, se aplicaban a la madera varias manos de cola orgánica. La cola se obtenía cociendo trozos de piel de cordero o cabrito en agua. Con frecuencia, se añadían a esta cocción ajos y hiel de buey para potenciar su función desinfectante. La pieza quedaba lista para la aplicación del aparejo, una base de varias manos de yeso vivo o grueso y otras tantas de yeso mate más fino, que se repasaba con lijas para que su superficie quedase suave y pulida. La aplicación del aparejo se justificaba en los contratos por la protección que ofrecía a la madera frente a termitas, polillas, hongos... Pero sobre todo, porque daba consistencia a las fases posteriores: el encarnado de las partes desnudas de las imágenes, y el dorado y estofado de las indumentarias.

33. Todo lo inunda el oro (sala 4).

El oro es el protagonista de la policromía muchas de las obras que vamos a ver en el Museo, como podemos comprobar en la sala 4. Asociado desde tiempo inmemorial a lo divino, inunda los templos hispanos, se desborda por la estructura de los retablos, aflora en el cabello y la indumentaria de las imágenes y alcanza incluso a los fondos de los relieves (cielos, vegetales, casas...) Para dorar los retablos, se utilizaban unas láminas finísimas de oro que fabricaban artesanos especializados, los batihojas, prensando y martilleando pequeños lingotes de este metal. Los obtenían con frecuencia de monedas de oro de buena ley, como los ducados españoles y los trenzados portugueses. De un solo ducado se podían extraer hasta 130 láminas que se vendían en librillos de 100 unidades. Un retablo grande necesitaba unas diez mil láminas, que requerían el empleo de 75 o 80 monedas. Las láminas de oro se aplicaban sobre un lecho de bol, una arcilla rojiza y grasa bien molida mezclado con una cola suave, que facilitaba su adherencia. Una vez fijadas y secas se bruñían con una piedra de ágata de punta curva. El resultado debía ser uniforme, “terso y limpio como un espejo” y sin uniones visibles. El dorado era la parte más costosa de la policromía. Los maestros doradores que aportaban el oro, llegaban a cobrar a veces más que los propios maestros

escultores o pintores.

34. Las estofas o telas ricas (sala 5).

En la sala 5, vamos hablar de la última fase del proceso policromo, el estofado. Se llama así a la ornamentación que se aplicaba sobre los ropajes de las figuras, ya dorados, para imitar los motivos de los tejidos seda o algodón, denominados estofas. Es la parte más vistosa de la policromía y evoluciona a lo largo de los siglos en función de las modas. Se podían utilizar diversas técnicas para realizar el estofado. La más sencilla era el grabado o esgrafiado. Se realizaba recubriendo la superficie dorada con una capa de pintura al temple o al óleo mate. Esta capa de pintura, una vez seca, se iba rallando con un punzón o grafió siguiendo el motivo decorativo elegido. Al hacerlo, el oro se dejaba parcialmente al descubierto. La mayor parte de las esculturas de Alonso Berruguete están policromadas con esta técnica. En algunos casos, domina el oro bruñido en los ropajes y únicamente se adornan sus bordes con motivos estofados. En otros, la superficie dorada se cubre totalmente con una pintura de tono oscuro, azul o negro sobre la que se graban motivos geométricos o vegetales: punteados salpicados de estrellas o florones; cuadrículas o rombos; formas vegetales estilizadas de entramado laberinto... mezclando el gusto musulmán con el renacentista. Es la policromía característica del primer tercio del siglo XVI. Las encarnaciones, o policromía de las partes desnudas de las imágenes, están realizadas con pintura al óleo y son mates, para reforzar la expresividad de estas figuras.

16. Un ejemplo de diálogo artístico: entre Granada y Roma (salas 6 y 8).

Nos adentramos ahora en uno de los ambientes más espectaculares del Museo, gracias no solo a la monumentalidad de las obras, sino también al refinamiento de los dos soberbios techos de las salas 6 y 8, que destacan por su vistosa geometría y la complejidad de su trazado poligonal. Junto a la gran sala central ya desaparecido, cubrían el espacio destinado a la biblioteca. El carácter mestizo de la tradición española se comprueba en los artesonados de estas salas 6 y 8, donde conviven dos gustos muy alejados: el clasicismo romano, que procede de Roma, y la tradición islámica, que asociamos con la Alhambra. Los dos tienen forma de ochavo (planta octogonal), combinan las decoraciones renacentistas en sus frisos con una gran piña de mocárabes en el centro. El de la Sala 6 es abiertamente renacentista: un tablero regular

compartimentado con casetones dorados, un motivo inspirado en modelos clásicos como el Panteón de Roma, pero reinterpretado con un sabor hispano-musulmán. En cambio, el artesonado de la Sala 8 que observaremos más adelante, responde al gusto islámico, con ese entrecruce infinito de lazos, ruedas y estrellas poligonales. Los carpinteros castellanos encontraron un modo de realizar estas complejas geometrías modulares con sencillez y precisión absoluta, gracias a un hábil manejo de distintos tipos de cartabones. Disfrutemos del diálogo que entablan estas dos formas de trabajar la madera: la cubierta con su refulgente cromatismo y sus geometrías y las esculturas del Santo Entierro de Juan de Juni con sus vestiduras blandas y sus policromías doradas y multicolores.

25. Oro escondido (sala 8).

Este Entierro de Cristo, realizado hacia 1540 preside la Sala 8. Se trata de una de las obras maestras de Juan de Juni. En origen estuvo en el convento de San Francisco de Valladolid, concretamente en la capilla funeraria de Antonio de Guevara, cronista de Carlos V. Los personajes alrededor de Cristo, en actitudes rebuscadas, preparan su cuerpo para ser sepultado: José de Arimatea nos interpela con su mirada y la espina que sujeta; Salomé porta la corona y un paño, mientras San Juan sostiene a la Virgen derrumbada por el dolor; la figura de María Magdalena, muy retorcida, permite al autor un rico juego con las telas; y José Nicodemo porta la jarra para el lavatorio del cadáver. Pese a su bellísima policromía, el grupo fue re-policromado por completo hacia 1620, y hasta su restauración entre 1978 y 1980 no se recuperó su aspecto original. La intervención fue realizada en el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte, en Madrid, siguiendo los criterios de la Comisión de expertos en escultura del propio Instituto. Los análisis estratigráficos y catas realizadas a las figuras, demostraron que la policromía del siglo XVI estaba casi intacta y durante dos años se fue eliminando la policromía barroca, salvo en la espalda de Nicodemo, que ha quedado como testigo de la misma. Desde esta sala saldremos al patio para después para acceder a la sala 9.

26. Una obra compartida (sala 15).

El Cristo yacente no era en el siglo XVII un tema nuevo, pero fue Gregorio Fernández quien lo popularizó representándole como figura exenta, eliminando cualquier elemento narrativo de su entierro. El estudio anatómico de este Jesús, fechado hacia

1627, es todo un alarde. El escultor talla un cuerpo modélico, exhausto por los sufrimientos, que se completa con una realista policromía y el uso de elementos postizos -dientes de marfil, ojos de cristal, corcho en las heridas...-, con el fin de conseguir una imagen más conmovedora. Este Yacente se realizó para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Madrid, y es propiedad del Museo del Prado, que lo cedió al museo de Valladolid 1933, cuando se convirtió en Nacional de Escultura. Ha sido restaurado en nuestro taller hace algunos años, eliminando los barnices que lo oscurecían y numerosos repintes de diferentes épocas. La obra pertenece a la serie más amplia del escultor, pues se le atribuyen 15 ejemplares más, de los cuales el del convento de los Capuchinos del Pardo, el de San Plácido de Madrid, el de la Catedral de Segovia y este mismo, se consideran sus mejores creaciones.

27. Un icono recuperado (sala 19).

En la sala 19 vemos otra escultura que, como el Cristo Yacente de Gregorio Fernández, perteneció a los jesuitas de Madrid, y también está aquí desde 1933 en calidad de depósito del museo del Prado, aunque se convirtió enseguida en una de las señas de identidad de nuestro Museo. En marzo 1989, el Prado retiró la obra de este museo para trasladarla a una exposición en Málaga que celebraba el tercer centenario de la muerte de su autor, Pedro de Mena. Fue restaurada, y tras la exposición, el Museo del Prado decidió exponerla un tiempo en sus salas, no volviendo al de Escultura hasta febrero de 2008. Mena, uno de los máximos representantes de la escuela escultórica andaluza, realiza esta impactante María Magdalena en 1664. Presenta a la santa como una mujer melancólica y pensativa, que nos resulta tan cercana porque podemos reconocer en ella la intensidad emocional con la que vive la penitencia y el aislamiento místico. La penitencia es un valor imprescindible para la Iglesia Católica en el siglo XVII, reflejándose en los temas elegidos para las obras de arte, como podemos comprobar aquí. El virtuosismo técnico que caracteriza a este autor, alcanza aquí su zénit en la indumentaria. La estera trenzada que cubre a la santa esta tallada en madera y, a pesar de su rígido aspecto, conduce el bello modelado de curvas y contra-curvas del cuerpo.

19. Coronar una escalera ceremonial (escalera).

El itinerario por los artesonados concluye con la escalera monumental, cubierta por una magnífica techumbre, original del edificio. El artesonado es de planta octogonal, con

decoración de lazo y tres grandes racimos de mocárabes. Destaca el friso inferior o arrocabe, decorado con las iniciales de los Reyes Católicos: “Y” de Isabel y “F” de Fernando, junto con otros motivos florales. Fue restaurado en 1860, pues había perdido toda su policromía original. La espectacularidad de la escalera, obra de Juan Guas, se debe a su audacia constructiva. Se trata del primer ejemplo español de escalera “abierta”, la aportación más interesante de España a la arquitectura mundial. Esto quiere decir que sus tramos no están separados por muros, sino por una baranda, y que todo el recinto se cubre con una techumbre única y continua. Esto hacía posible observar los que subían o bajaban sin obstáculo visual alguno y dentro de un solo espacio. Esta forma abierta le da una espacialidad y un sentido de ceremonia y teatralidad inédito en la arquitectura. No es extraño que fuese elegida por el director Orson Welles para rodar una tumultuosa escena una de sus películas, *Mister Arkadin*. En su proyecto de renovación, los arquitectos Nieto y Sobejano construyeron una escultural escalera de media vuelta localizada a unos cuantos metros de esta histórica escalera de Guas.

29. ¿Por qué están aquí? (Sala B. Planta baja).

Los pasos procesionales son una manifestación singular del arte español, que refleja el gusto barroco por la escenografía y lo teatral. Alcanzan su esplendor en el Siglo XVII, al promoverse las formas públicas y rituales de devoción. Estos conjuntos de figuras que representan escenas de la pasión de Cristo, se colocaban sobre plataformas móviles, para ser sacados en procesión. Las cofradías realizaban el encargo al escultor, que solía realizar antes un modelo pequeño en cera para su aprobación. Al pasarlas a madera, las piezas se vaciaban por dentro para aligerar su peso y para facilitar la movilidad, excepto las partes que como las piernas servían de apoyo. En esta sala podemos contemplar tres impresionantes pasos: *Sed Tengo* y *Camino del Calvario*, obras de Gregorio Fernández; y *La Elevación de la Cruz*, de Francisco Rincón. El Cristo que debiera ocupar la Cruz pertenece a la cofradía de la Pasión, y solo se incorpora al Paso en Semana Santa. A principios del siglo XIX, la Academia vallisoletana de Bellas Artes, cumpliendo un Real Decreto, recoge todas las figuras que no hubieran desfilado en los últimos 30 años, salvándolas así del abandono y el deterioro. Pasaron así a formar parte de los fondos del Museo, que aún cede en Semana Santa a las cofradías, diez conjuntos, hecho bastante insólito en un museo. Para

finalizar la visita, te invitamos a salir del Colegio de San Gregorio y pasar al Palacio de Villena que está enfrente, donde podrás ver un gran belén napolitano expuesto todo el año.

50. La emoción de coleccionar (Palacio de Villena).

En el Palacio de Villena, unas 600 pequeñas piezas reunidas a lo largo de los años resumen más de 5 siglos de tradición. El Belén napolitano alcanzó su máximo esplendor en Nápoles desde 1734, bajo el reinado del futuro Carlos III de España y en adelante su hijo, Fernando I. Se concibe como una compleja manifestación efímera de carácter anual, entorno a la cual se desarrollaba una actividad artesanal de gran riqueza e imaginación. Como buen reflejo de la bulliciosa vida napolitana, en él encontramos vendedores, campesinos, pastores, artesanos y burgueses, cíngaros, animales, instrumentos musicales y un largo etcétera. La Sagrada Familia parece sepultada por tantos personajes, aunque se vislumbra gracias al coro angélico que hay sobre ella. Los Reyes Magos, con su séquito de georgianas, turcos, músicos y criados, completan este extraordinario conjunto. Las figuras humanas se formaban con un armazón de alambre cubierto de estopa, al que se añadía cabezas de barro cocido brazos y piernas. Después, diferentes artistas y artesanos daban carácter a cada personaje gracias a las ropas y complementos que se le añadían. La mayor parte de este gran belén, compuesto por 620 piezas, procede de la colección de los Hermanos García de Castro, que lo vendieron al Estado en 1997 por un millón doscientos mil euros. En el año 2000, se adquieren otras 28 piezas procedentes del belén Pérez Olager, que se han integrado con el conjunto anterior durante su último montaje, realizado expresamente para esta sala en 2015. ¡Esperamos que hayas disfrutado de esta visita y de los contenidos de esta guía! Hasta pronto.

2. Itinerario: “Visita en familia”

40. Una visita en familia.

¡Bienvenidos al Museo Nacional de Escultura!, un museo que ocupa tres edificios a lo largo de la calle Cadenas de San Gregorio. La colección de obras de arte más antigua del Museo se expone en el Colegio de San Gregorio, el edificio que vamos a visitar a

continuación. Este gran edificio lo mandó construir hace 500 años un obispo con mucha influencia en la corte de los reyes Católicos. Su intención era fundar un Colegio donde impartieran clases los mejores profesores y en el que pudieran estudiar y vivir jóvenes religiosos. Desde hace más de 80 años en él se guardan y exponen esculturas y pinturas antiguas, ¡algunas de hasta 700 años! En nuestro recorrido vamos a descubrir la cantidad de curiosidades que encierra. Comenzamos en la calle, ¡en la fachada!

41. El árbol del paraíso (exterior).

“Soy Malum Púnica, el árbol de la ciencia Y mis frutos no tienen dueño”. Esta es la voz de Malum Púnica, el árbol hecho en piedra que ocupa el centro de la fachada. ¿Lo ves? Es un granado y su nombre científico, Malum Púnica, significa Manzana de Cartago. Algunos creen que el árbol del paraíso podría no haber sido un manzano, ¡sino un granado! Y que comer de sus frutos daría la sabiduría. Los niños que juegan en él han bebido de la fuente de la juventud, y a su sombra siempre serán jóvenes, y alcanzaran muchos conocimientos. El obispo Alonso de Burgos, quien encargó hacer el Colegio, quería decir con esto a los alumnos que aprendiendo alcanzarían un paraíso. Y ahí esta, retratado de rodillas sobre el dintel de la puerta, ofreciendo el Colegio al Papa San Gregorio y acompañado de sus santos protectores. Además, cubrió la fachada con su símbolo, la flor de lis y con un gran escudo, el de los Reyes Católicos. Así se aseguraba de que todos supieran que el colegio era obra suya y que los Reyes eran sus protectores. En esta fachada cubierta de hojarasca, animales y flores de lis repetidas una y otra vez, encontraréis unos hombres totalmente cubiertos de pelo que simbolizan la naturaleza bondadosa de los primitivos hombres y mujeres. Los soldados con su armadura nos hablan de las virtudes y el honor del buen caballero.

42. Un cómic de 500 años: retablo de san Jerónimo.

En la sala 1 vamos a encontrar esculturas y pinturas de hace ya 500 años. En aquella época, a los artistas les gustaba representar, de forma muy detallada, el mundo que les rodeaba. Fijaros en un retablo que contiene un conjunto de pinturas en las que se narra la historia de una especie de héroe de la época. Están enmarcadas por un armazón de madera y parecen viñetas de un cómic. El protagonista es San Jerónimo, del que se contaban historias fabulosas. En la pintura central aparece él, y a sus pies, un grupo de compañeros del convento donde vivía. ¿Pero... por qué tendrán estos un tamaño más

pequeño? En realidad, el pintor quiso que pudiéramos distinguir quien es el personaje principal. Hay otra curiosidad, el santo parece escribir con las dos manos, pero no es así. Con la mano derecha, escribe con una pluma de ave sobre un pergamino. Como la tinta que utilizaban tardaba mucho en secar, sujeta en su mano izquierda un instrumento para evitar apoyar la mano y emborronar su trabajo. A los pies de San Jerónimo hay un león comiendo. Y os preguntareis, ¿qué hace un animal salvaje en un convento? ¡El misterio se desvela en una de las pinturas de arriba! Aparece un león en el jardín y todos huyen asustados. Todos... ¡menos uno! ¿Lo encontráis? Es San Jerónimo, que ha visto que el león tiene en su pata una astilla. La historia cuenta que tras curarle, el león se domestica al instante, y quiere quedarse a vivir con ellos.

43. Una escultura espantosamente real (sala 1).

“Su cabeza es una calavera. Y, al andar, sus huesos castañetean” ¿Sabéis que escultura vamos a ver ahora? Es un esqueleto que pretende ser muy real pero... que no os impresione, porque está realizado en madera. Como veis, la madera ha sido pintada, es decir policromada, para imitar el color de los huesos y la piel de verdad. Hay un objeto que está cubierto de láminas de oro muy finas. ¿Adivináis cuál es? Desde hace siglos, cuando un artista quiere representar a cierto personaje utiliza un esqueleto que, en ocasiones, lleva una trompeta con la que anuncia su llegada, o una guadaña para cortar la vida de los hombres. ¿Sabéis que personaje es? Quizá lo hayáis encontrado en películas fantásticas o juegos de animación. Es la muerte. En la Edad Media, la muerte hacía sentir a las personas mucho temor, pero también les encantaba que fuera el tema de sus esculturas, grabados e incluso danzas. Sí, había unos bailes llamados “Danzas de la Muerte”, en los que se disfrazaban de esqueletos. A veces, era una especie de pasacalles, otras, formaban parte de obras teatrales. Esta escultura de la muerte fue encargada por un hombre, junto a otras figuras, para adornar el lugar donde iba a ser enterrado. En verdad, parecía estar danzando eternamente al son de su propia música. Ahora, si os dirigís a la puerta que está cerrada, no os encontrareis con otra sala sino con...

44. Donde viven los monstruos (patio exterior).

¡Qué gran patio de piedra! Si lloviera escucharíais el sonido del agua al caer por las gargantas de las gárgolas. Están en el borde del tejado y el aspecto monstruoso de

algunas de ellas se decía que protegía a los edificios de amenazas. Como veréis, esta planta baja tiene arcos sostenidos por columnas finas. La planta alta es bastante diferente, sus arcos y columnas están más decorados, parece como si se hubiera extendido cortinas o tapices de flores de lis dentro de los arcos. Una gran cadena tallada en la piedra divide los dos pisos; significa que este Colegio tenía sus propias normas para sus alumnos, o aquellos que se cobijaran en él. Desde este gran patio se entraba a todas las dependencias del Colegio, por eso tiene tantas puertas alrededor. Las más pequeñas eran las habitaciones de los estudiantes y los profesores. Las más grandes y decoradas, daban paso a espacios comunes e importantes. Por ejemplo, la puerta por donde acabáis de salir, era la Sala de Conferencias, donde se impartían las mejores lecciones. A su lado, un gran arco da acceso a la escalera monumental que llevaba al piso alto. La puerta de la sala 3 conducía al comedor o refectorio y es a la que os tenéis que dirigir para continuar el recorrido.

45. Un gran puzle de madera y oro (salas 3, 4 y 5).

En el siglo XVI, los monjes del Monasterio de San Benito de Valladolid encargaron al artista Alonso Berruguete, un retablo para colocar en su iglesia. Estuvo allí 300 años, hasta que en el siglo XIX se ordenó desmontarlo. Hoy día sus esculturas, pinturas y parte de su estructura están aquí. Ha sido difícil volver a reconstruirlo y hemos tenido que investigar mucho, como detectives, para saber dónde estaba colocada cada figura, ¡pero al final lo hemos logrado! El retablo era tan grande que se ha tenido que repartir en tres salas diferentes. Todas las partes que veis en la sala 3 unidas entre sí, formaban el primer piso del retablo. Es como un libro que cuenta episodios importantes de la vida de San Benito o de la infancia de Jesús. En la sala 4, encontraréis las partes que se conservan del segundo piso y las figuras que lo remataban: un frontón o triángulo por el que deslizan dos soldados y las grandes esculturas de Cristo en la Cruz, la Virgen y San Juan. Si os dirigís hacia la sala del final, la sala 5, seguro que con vuestras dotes de observación os dáis cuenta del parecido de todas las caras. Su escultor, Alonso Berruguete, consiguió que estas figuras de madera pudieran decirnos lo que sienten sin hablar y lo hacen no solo con sus rostros, sino con la postura de su cuerpo, la tensión de sus brazos, de sus manos, su pelo mojado, sus ropas... A continuación, si subís por las escaleras, os encontraréis con algo verdaderamente grandioso.

46. Un lugar para reunirse (sala 7).

Esta gran estructura de madera estaba situada enfrente del retablo que acabáis de ver. Se trata de una sillería, un mueble que era utilizado por los frailes de San Benito cuando estaban en la iglesia. Además, cada 4 años, en ella tenía lugar una reunión con los jefes o abades de muchos monasterios de España. Entre todos los monasterios pagaron esta sillería, ¡y se la encargaron a un buen artista!, Andrés de Nájera, que se hizo ayudar de otros muchos. Así, si buscáis en los respaldos de la parte alta, podréis encontrar palabras que indican el nombre de cada uno de los monasterios. No es un mueble corriente, esta realizado con una madera de buena calidad, el Nogal, y formada por ciento de piezas decoradas y unidas entre sí, resultando una obra de arte magnífica. Hay escenas y personajes que decoran los respaldos de las sillas y todo un mundo de personajes fantásticos que ocupan cada hueco restante. Probad a localizar una sirena, un fauno con medio cuerpo de hombre y patas de cabra o un dragón... personajes que aparecen hoy en las creaciones de los directores de cine o en los trabajos de animación, pero que ya utilizaban los artistas hace cientos de años. Por último, ¿os habéis dado cuenta de que hay una silla diferente a las demás? Es la única que está pintada y dorada. Es así para indicar la importancia de la persona que se sentaba en ella, el jefe de todo el grupo, el Abad de Valladolid. Cuando salgáis de estas salas, podréis ver el patio desde otra perspectiva, bajad por la escalera Monumental y dirigiros a la Sala de Pasos.

47. ¡Las obras de arte salen a la calle!

Los pasos procesionales parecen escenas teatrales, que representa siempre episodios de los últimos días de la vida de Jesús. Los pasos de esta sala se hicieron en el siglo XVII para salir sobre plataformas, en procesión, por las calles en Semana Santa. El Museo conserva 10 pasos que, aún hoy, participan en las procesiones de Valladolid, algo nada corriente en la vida de un Museo. Descubramos como conseguían que estas esculturas no se cayeran con el vaivén, cuando en el pasado, se llevaban a hombros. Acercaos primero al Paso Elevación de la Cruz y observad las piernas del personaje de la derecha, el que tira de la cuerda. Encontrareis un recorte en la madera que ha sido tapado y tiene forma rectangular. Dentro de ese recorte, introducían una tuerca para sujetar una especie de gran tornillo que se anclaba a la plataforma. Los pasos se observaban desde distintos puntos por lo que se cuidaba mucho que desde todos ellos hubiera algo que captara la atención. Si recorréis el paso Camino del Calvario os daréis

cuenta de que siempre encontraréis un rostro que os introduce en su historia. Los grandes escultores que realizaron estos pasos pretendían que si el espectador cruzaba la mirada con las caras de los personajes supiera enseguida quienes eran los héroes y antihéroes de la escena. Ahora, salid del edificio y dirigiros al de enfrente, el Palacio de Villena. Allí descubriréis otro conjunto, que en este caso tiene nada menos que 662 piezas. Claro que no es un paso profesional... ¡Es un belén muy especial!

48. Un día en Nápoles (Palacio de Villena).

Este belén, en un primer momento, capta nuestra atención por el número de figuras y la cantidad de detalles y complementos que contiene. Pero esconde muchas más peculiaridades, ¡descubrámoslas! Si fuera una gran pantalla de cine y subiéramos el volumen, oiríamos el barullo de los vendedores callejeros cantando su mercancía, el sonido de tantos animales que lo habitan, las voces de un pueblo alegre, los cánticos navideños o los instrumentos musicales. Es el ambiente propio de las calles estrechas y muy pobladas de la ciudad italiana de Nápoles en el siglo XVIII, cuando se hicieron todas estas piezas. En este belén, descubrimos también oficios o trabajos que entonces eran muy comunes y que, hoy en día, casi están desapareciendo. Al comienzo, se encuentran los pastores; hay también un cesterero, un niño que reparte agua, un hombre que vende las botellas que ha hecho... ¿Veis al panadero, al afilador o a una castañera? Según vayáis avanzando, os encontrareis con músicos, niños bailando, un hostel con todos sus detalles y, justo al lado el nacimiento el niño y a todos los que le llevan regalos. Más adelante encontrareis la frutería y la pescadería y, a continuación el séquito oriental de los Reyes Magos con sus bandas de música, ¡y hasta un elefante! Al final, veréis la carnicería y otras tiendas de objetos lujosos. Unas mujeres muy elegantes compran en ellos. En otra pared de la sala hay unas vitrinas pequeñas. En una de ellas se ven muy bien de qué materiales están hechas las figuras: cara y manos de barro, cuerpo de alambre y estopa, y pies de madera. Podéis quedaros descubriendo más detalles curiosos de este belén napolitano, pero para nosotros ha llegado el momento de despedirse. ¡Esperamos lo hayáis pasado bien con esta visita! ¡Hasta pronto!

3. Itinerario: “El Edificio”

10. El Colegio de San Gregorio, un laboratorio espiritual.

Valladolid era a finales del siglo XV una ciudad próspera y muy dinámica. Esta vitalidad se plasmó en la construcción de magníficos edificios, como este Colegio de San Gregorio, que hoy es la sede del Museo. Fue fundado por Alonso de Burgos, un poderoso Obispo y hombre de confianza de los Reyes Católicos, para proporcionar a frailes dominicos una buena formación teológica. El centro se convirtió en un activo laboratorio espiritual en medio del conflictivo ambiente religioso del siglo XVI; y adquirió pronto un gran prestigio por la categoría de sus profesores: por sus aulas pasaron teólogos, místicos e inquisidores tan renombrados como Francisco de Vitoria, Luis de Granada o Melchor Cano. El obispo dio al colegio su nombre en homenaje al papa Gregorio Magno, al que admiraba por su erudición y su ambición ecuménica. Su emblema, la flor de lis, un símbolo antiquísimo difundido en el Medievo como atributo de la Virgen, recubre incansablemente el edificio en memoria de su patronazgo. La construcción del edificio se encargó a arquitectos extranjeros venidos del norte como Juan Guas, Gil de Siloé, o Simón de Colonia. Sus formas son propias del gótico tardío y se distingue por el refinamiento de la ornamentación, por la fantasía y por el afán por representar la variedad y la abundancia de la naturaleza. Como veremos en este recorrido, hay tres elementos singulares que hacen del colegio un ejemplar único: la escalera, el patio y sobre todo, la portada.

11. Una portada-jardín (exterior).

Detengámonos unos momentos en la calle, ante la portada: esta es la primera gran escultura del museo, un verdadero “capricho arquitectónico”. Se atribuye al taller de Gil de Siloé, un artista de procedencia nórdica, en colaboración con una importante familia de arquitectos, los Colonia. Fue concluida en 1499. Ante nuestra mirada se eleva un desconcertante e irreal escenario habitado por una muchedumbre anónima de salvajes peludos, figuras caballerescas y animales. Pueblan un gran jardín, hecho de cañas, troncos y ramas trenzadas, en el que los reinos de la naturaleza (lo vegetal, lo animal, lo humano) se confunden y enmarañan. Destacan unos enigmáticos salvajes, cubiertos de vello (en la parte baja), o lampiños (en la planta alta). Juntos forman el más completo y llamativo repertorio de hombres selváticos conservado hasta hoy. Eran

muy populares a finales del Medievo: los vemos en los tapices, en los relatos caballerescos, en la heráldica y hasta en las costumbres sociales. Podrían ser la recreación de un paraíso feliz y primitivo, hecho de abundancia, juventud, inocencia y conocimiento. En el centro, dos mitos inmemoriales: un granado que simboliza el Árbol del Conocimiento, idóneo en un centro de enseñanza, y encarnada por los niños, la fuente de la eterna juventud, cuyas aguas garantizaban la inmortalidad. Todos estos símbolos -de felicidad, armonía, abundancia, inmortalidad y conocimiento- esconden una lectura política, pues aparecen presididos por el escudo de los Reyes Católicos, como homenaje a las virtudes de los monarcas y a su ambicioso proyecto mesiánico.

12. La rehabilitación contemporánea de un monumento histórico.

Si nos adentramos en el edificio pronto encontraremos el patio que da ingreso a la Capilla, donde podremos apreciar la rehabilitación del Colegio que, entre 2001 y 2007, acometió el Ministerio de Cultura, del que depende este Museo. Esta reforma integral corrió a cargo de los arquitectos Nieto y Sobejano, que fueron galardonados en 2007 con el Premio Nacional de Rehabilitación Arquitectónica por este proyecto. Su coste total fue de diecinueve millones de euros. En la intervención se restauraron y consolidaron los elementos originales: la piedra de la portada y la fachada, la arquitectura interior y los artesonados. Además se dotó al edificio de un equipamiento técnico de alto nivel y de una museografía sobria y moderna. En este patio se halla el pabellón de acogida al visitante. Esta pequeña caja minimalista es un espacio vertical que dialoga con las arquitecturas góticas de la capilla y de la contigua iglesia de San Pablo, ofreciendo una armoniosa convivencia entre lo contemporáneo y lo histórico. El gran ventanal compartimentado encierra una alusión moderna a un elemento propio de las colecciones del museo: el retablo. También advertimos en este pabellón un rasgo característico de esta arquitectura moderna: el uso de materiales nobles como la piedra caliza en los suelos, el cobre en el exterior y la madera de iroko en el interior. En las fotografías, se ven otros espacios que encontrara en el interior del edificio.

13. La Capilla, cuna de los Derechos Humanos.

La historia de esta Capilla, denominada Sala 0 por su excepcionalidad y por albergar un excelente resumen de las Colecciones escultóricas del museo, comienza en 1486. Aquel año, Alonso de Burgos encargó a los arquitectos Juan Guas y Juan de Talavera

una capilla para albergar su sepulcro. Este es un periodo en el que la muerte preocupa de una manera nueva y los poderosos manifiestan su deseo de dejar memoria de su poder, embelleciendo su enterramiento. El recinto, siguiendo la moda de la época, tiene una estructura simple, como un gran salón, pero muy ornamentado. Recorramos con la vista la bóveda con sus nervaduras estrelladas, las ménsulas y motivos florales o el emblema del fundador, la flor de lis. Aquí se produjo un episodio histórico trascendental. En 1550, en plena conquista americana, se convocó la llamada “Junta de Valladolid”, un debate teológico y jurídico sobre la esclavitud de los indígenas americanos. En ella se enfrentaron dos posiciones: Ginés de Sepúlveda defendió que el sometimiento de los bárbaros era legítimo, por tratarse de seres inferiores, mientras que Bartolomé de las Casas defendió la dignidad de todos los pueblos. Esta discusión convierte el colegio de San Gregorio en la cuna de los derechos humanos. En 1933, cuando se instaló el museo en el Colegio, la Capilla paso a formar parte de este, y se instalaron algunas esculturas renacentistas que evocan la magnificencia original: el retablo, de Alonso Berruguete; el sepulcro del Obispo Diego de Avellaneda, de Felipe Bigarni; o las esculturas orantes de los Duques de Lerma, de Pompeo Leoni.

14. El corazón del colegio (Patio interior).

Este patio es el clímax arquitectónico del Colegio, una verdadera cárcel dorada, por el que transitaban los jóvenes colegiales aquí enclaustrados, que luego serían influyentes personalidades en la vida espiritual y política del siglo XVI. A sus galerías se abren el refectorio, la biblioteca, la sala de mapas, las aulas de ejercicios literarios, las celdas y probablemente las estancias del obispo, que al parecer convirtió la planta alta en su residencia privada. Sus serenas proporciones y su curiosa decoración hacen de él un tesoro del patrimonio arquitectónico español y convierten al Museo en una “obra de arte total”, idónea para dialogar con las esculturas expuestas en las salas. La espléndida ornamentación es propia de la transición de la Edad Media a la modernidad renacentista. Admira el contraste entre la sobria elegancia de las columnas en espiral de la planta baja y el encaje plateresco de las arquerías altas, sus antepechos calados o el anecdotismo y fantasía popular que se esconde en los detalles menores. Observe, que cada una de las puertas o ventanas están coronadas por arcos siempre distintos, formando una pequeña enciclopedia: conopiales, rebajados, polilobulados de medio punto y junto a ello de manera insistente, los símbolos del poder: cruces de los

Dominicos, la flor de lis de Alonso de Burgos y los emblemas de los Reyes Católicos: águilas, escudos, o yugos y flechas, emblema este último que fue adoptado por el franquismo.

15. Los artesonados, un firmamento de oro y color (sala 3).

Seguro que has observado el protagonismo de los artesonados en el edificio, un elemento estructural que procede de la tradición carpintera islámica. El nombre proviene de la palabra “artesa”, una caja de madera de faldones inclinados. Y aunque no todos los cubrimientos de madera tienen esta forma, la palabra “artesonado” se aplica de manera general. El nombre más exacto sería el de “alfarje” que significa techo horizontal construido con maderas preparadas para ensamblarse entre sí. En esta sala 3, encontramos uno de los más interesantes. Bellamente labrado, dorado y policromado, compagina su función de servir como soporte estructural con la vistosidad decorativa. Fíjate en las imágenes de esta guía para comprender la complicada ingeniería que requería esta “carpintería de armar”, como se llamaba. Admira los ornamentos: ángeles, esfinges, guirnaldas, fruteros y escudos con la flor de lis del fundador. Observa la luz que despiden los dorados y el armonioso diálogo que este cielo arbóreo que mantiene con las esculturas de madera y sus policromías. En este edificio, veinte artesonados cubren patios, salas de exposición y la escalinata central. Todos ellos fueron restaurados con motivo de la reciente rehabilitación del edificio. Unos pertenecen a la construcción original del Colegio, pero otros fueron adquiridos por el museo en el siglo XX, procedentes de iglesias y palacios hoy desaparecidos, y adaptados a las salas expositivas.

16. Un ejemplo de diálogo artístico: entre Granada y Roma (salas 6 y 8).

Nos adentramos ahora en uno de los ambientes más espectaculares del Museo, gracias no solo a la monumentalidad de las obras, sino también al refinamiento de los dos soberbios techos de las salas 6 y 8, que destacan por su vistosa geometría y la complejidad de su trazado poligonal. Junto al de la gran sala central ya desaparecido, cubrían el espacio destinado a la biblioteca. El carácter mestizo de la tradición española se comprueba en los artesonados de estas salas 6 y 8, donde conviven dos gustos muy alejados: el clasicismo romano, que procede de Roma y la tradición islámica, que asociamos con la Alhambra. Los dos tienen forma de ochavo (planta octogonal),

combinan las decoraciones renacentistas en sus frisos con una gran piña de mocárabes en el centro. El de la Sala 6 es abiertamente renacentista: un tablero regular compartimentado con casetones dorados, un motivo inspirado en modelos clásicos como el Panteón de Roma, pero reinterpretado con un sabor hispano-musulmán. En cambio, el artesonado de la Sala 8 que observamos más adelante, responde al gusto islámico, con ese entrecruce infinito de lazos, ruedas y estrellas poligonales. Los carpinteros castellanos encontraron un modo de realizar estas complejas geometrías modulares con sencillez y precisión absoluta, gracias a un hábil manejo de distintos tipos de cartabones. Disfrutemos del diálogo que entablan estas dos formas de trabajar la madera: la cubierta con su refulgente cromatismo y sus geometrías y las esculturas del Santo Entierro de Juan de Juni con sus vestiduras blandas y sus policromías doradas y multicolores.

17. Un artesonado para una iglesia de una Orden de Caballería (sala de descanso).

En esta sala de descanso, encontramos el primero de la serie de artesonados no originales del edificio, sino procedentes de iglesias y palacios desaparecidos. Fueron comprados por el Estado para el Museo en los años 60, un periodo de industrialización acelerada en Valladolid y de despoblamiento rural del entorno, causa de la demolición o de la ruina de una parte de nuestro patrimonio arquitectónico. Esta riquísima techumbre data de mediados del siglo XVI y procede de la iglesia de un pueblo zamorano, Villar de Fallaves, perteneciente a la Orden Hospitalaria de San Juan de Malta. Por eso en su decoración destacan las alusiones a la Cruz de Malta o de ocho puntas, utilizada como insignia por los caballeros hospitalarios de esta orden desde el siglo XII. El artesonado fue adquirido 1962 tras haberse salvado milagrosamente del desplome que sufrió el cuerpo de la iglesia. Está realizado en madera de pino sin policromar y concebido a tres aguas, con dos grandes triángulos en el frente. Su singular forma se debe a que no era un techo continuo, sino que servía de tribuna de coro a la iglesia, un espacio alto dentro de la nave, que formaba una segunda planta. De ahí su remate con una barandilla de finos balaustres. Toda su superficie está cubierta hexágonos y octógonos. La decoración se concentra en el frente de la tribuna: cabezas de ángeles talladas, bustos masculinos y femeninos vestidos a la clásica y ordenados por parejas.

18. El artesonado del palacio de un ilustrado coleccionista (sala 15).

Ésta cubierta de la sala 15 se diferencia de las que hemos visto hasta ahora. No cumplía una función estructural, sino meramente decorativa. Además es posterior a los restantes, pues fue construido en el siglo XVIII para un palacio extremeño en Almendralejo (Badajoz), que perteneció al marqués del Monsalud, un notable ilustrado, coleccionista y amante del mundo clásico. Sus aficiones se notan en la elección de la ornamentación. Aquí ha desaparecido por completo todo recuerdo de la geometría musulmana. Está realizado en madera labrada y pintado en blanco con detalles dorados, como las borlas que cuelgan del friso perimetral. La abundante decoración escultórica, mezcla de elementos vegetales y mitológicos, es un homenaje a los mitos paganos de la Antigüedad. En torno a un dorado sol colocado en el centro y rodeado de abundante follaje y pájaros, se distribuyen las figuras de Eros y Mercurio y los carros de los dioses de los cuatro vientos, que, según la creencia griega, se correspondían con los 4 puntos cardinales y con las 4 estaciones.

19. Coronar una escalera ceremonial (escalera).

El itinerario por los artesonados concluye con la escalera monumental, cubierta por una magnífica techumbre, original del edificio. El artesonado es de planta octogonal, con decoración de lazo y tres grandes racimos de mocárabes. Destaca el friso inferior o arrocabe, decorado con las iniciales de los Reyes Católicos: “Y” de Isabel y “F” de Fernando, junto con otros motivos florales. Fue restaurado en 1860, pues había perdido toda su policromía original. La espectacularidad de la escalera obra de Juan Guas, se debe a su audacia constructiva. Se trata del primer ejemplo español de escalera “abierta”, la aportación más interesante de España a la arquitectura mundial. Esto quiere decir que sus tramos no están separados por muros, sino por una baranda, y que todo el recinto se cubre con una techumbre única y continua. Esto hacía posible observar los que subían o bajaban sin obstáculo visual alguno y dentro de un solo espacio. Esta forma abierta le da una espacialidad y un sentido de ceremonia y teatralidad inédito en la arquitectura. No es extraño que fuese elegida por el director Orson Welles para rodar una tumultuosa escena una de sus películas, *Mister Arkadin*. En su proyecto de renovación, los arquitectos Nieto y Sobejano construyeron una escultural escalera de media vuelta localizada a unos cuantos metros de esta histórica escalera de Guas.

4. Itinerario: “Avatares de la colección”

20. Detalles que pocos conocen.

¿Por qué se exponen las piezas en un museo y como llegan a él? El recorrido que vamos a realizar proporciona información sobre aspectos artísticos iconográficos de las obras más destacadas y curiosas conservadas en el Museo Nacional de Escultura, su procedencia o el artista que las realizó. Pero además, narra las diversas “aventuras” que han sufrido a lo largo del tiempo. Hablaremos por ejemplo, de los modos de ingreso, del coste de algunas adquisiciones, de su restauración, de detalles relevantes en su investigación. En suma, descubrirás datos singulares o insólitos, poco conocidos, con lo que esperamos que disfrutes del Museo de otra forma.

21. La primera de la lista (sala 1).

En la sala 1 nos fijaremos en una Virgen con su hijo muerto en el regazo, un tema que surge en la Edad Media como una devoción popular, por el deseo de dar un mayor protagonismo a la figura de María. Recibe el nombre de “Piedad” por su capacidad de mover la compasión a quien lo contempla. Esta pieza pertenece al tipo denominado “Bellas Piedades” que surge a mediados del siglo XIV y comienzos del XV, y cuya fuente de inspiración parecen ser los textos de las revelaciones de la Virgen a Santa Brígida de Suecia. Escuchemos un fragmento: “Sus yertos brazos no pude doblarlos para que descansaran sobre el pecho, sino sobre el vientre. Las rodillas tampoco pudieron extenderse, sino que se quedaron doblados como como habían estado en la cruz”. Y así aparece este cuerpo muerto de Jesús: rígido y desfigurado, en claro contraste con la belleza y la delicadeza de María, con una cara infantil asustada y llorosa. Esta obra de piedra policromada es de procedencia germánica y fue un regalo del Rey Juan II al Monasterio San Benito el Real de Valladolid. Como la mayor parte de la colección del Museo, ingresa en este en 1842 por efecto de los decretos desamortizadores. Se registra entonces como con el número 1, es la primera de la lista.

22. Una silla viajera (sala 1).

En la misma sala 1 encontrarás una silla de coro, realizada en madera de nogal por Rodrigo Alemán, hacia 1497. Se concibió como silla episcopal para presidir la sillería

de la catedral de Plasencia, pero un cambio posterior en su diseño obligó a desplazarla a la nave, quedando fuera del conjunto y destinándose al uso del canónigo penitenciario de la catedral. Es probable que este aislamiento influyera en su desaparición a principios del siglo XX. Posiblemente por venta, pues las leyes de protección del patrimonio no estaban aún bien definidas. Sabemos que antes de la Primera Guerra Mundial, fue adquirida por un coleccionista de Londres. Más tarde, pasó a ser propiedad de un anticuario alemán. Ya en 1992, el Estado español la compró por trescientos mil euros y la asignó a este museo que no poseía ninguna obra de uno de los principales talleres tardo-góticos activos en Castilla. De excelente factura es la talla que representa a San Pedro, símbolo de la autoridad eclesiástica, así como la curiosa escena profana de la “misericordia”, la pieza para tomar reposo en posición semisentada. En ella Philis, amante del Rey de Macedonia Alejandro Magno, humilla al filósofo Aristóteles usándolo como cabalgadura, en venganza por haber aconsejado éste al monarca que la abandonara. La leyenda se utiliza como una alegoría para mostrar las consecuencias de dejarse llevar más por las pasiones que por la razón.

23. Un gran rompecabezas (salas 3, 4 y 5).

En las salas 3, 4 y 5 se expone despiezado, el antiguo retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Es una de las obras más espectaculares del Museo. Fue realizado por Alonso Berruguete entre 1526 y 1532. En una gran estructura dividida en banco, dos grandes cuerpos y un ático, compartimentados verticalmente en siete calles, se alojaban los relieves, esculturas de bulto redondo y pinturas, que transmitían un erudito mensaje doctrinal. El estudio constante que se realiza sobre las obras del Museo ha permitido descifrarlo: el retablo representa a la Jerusalén Celeste, en la que conviven el Antiguo y el Nuevo Testamento en torno a San Benito, puente entre los dos. Este estudio ha guiado su nuevo montaje en 2009 tras ser restaurado, exponiéndose de forma ordenada por cuerpos en cada sala. En la sala 3 se expone el primer cuerpo, con los doce Apóstoles y episodios de la infancia de Jesús, representando al Nuevo Testamento. En la sala 4 veremos el segundo cuerpo, dedicado a la Iglesia Triunfante, con una Asunción de la Virgen y varios santos, así como el Calvario del remate, custodiado por frontones con sibilas y soldados. Por último, en la sala 5, aludiendo al Antiguo Testamento, se exponen las figuras del banco, con Abraham e Isaac, Jacob y los doce Patriarcas de Israel.

24. Para saldar una deuda (sala 7).

La importancia que la Casa de Austria daba a la imagen oficial de sus miembros, hizo que se definiese a edad muy temprana la del futuro Emperador Carlos V: rostro alargado, mandíbula prominente y labio inferior colgante, en el que falta aún la energía y el poderío de sus representaciones maduras. Así aparece representado en este busto de la sala 7. La obra fue realizada en Flandes hacia 1520, en fechas cercanas a la coronación a Carlos en Aquisgrán. Viste camisa, jubón y manto, y en la cabeza lleva un sombrero plano con grandes plumas, muy a la moda del momento. Está realizado en piedra caliza y tiene restos de policromía, muy maltratada por una probable exposición a la intemperie. Solo existen otros dos bustos escultóricos parecidos en museos de Gante (ciudad natal del emperador) y en Brujas, pero realizados en terracota policromada. La pieza fue adquirida por el Estado en 1998 por el sistema de “dación”, que permite saldar el pago de impuestos con obras de arte. En este caso pertenecía al Banco Santander Central Hispano y se valoró en trescientos veinticuatro mil euros.

25. Oro escondido (sala 8).

Este Entierro de Cristo, realizado hacia 1540 preside la Sala 8. Se trata de una de las obras maestras de Juan de Juni. En origen estuvo en el convento de San Francisco de Valladolid, concretamente en la capilla funeraria de Antonio de Guevara, cronista de Carlos V. Los personajes alrededor de Cristo, en actitudes rebuscadas, preparan su cuerpo para ser sepultado: José de Arimatea nos interpela con su mirada y la espina que sujeta; Salomé porta la corona y un paño, mientras San Juan sostiene a la Virgen derrumbada por el dolor; la figura de María Magdalena, muy retorcida, permite al autor un rico juego con las telas; y José Nicodemo porta la jarra para el lavatorio del cadáver. Pese a su bellísima policromía, el grupo fue re-policromado por completo hacia 1620, y hasta su restauración entre 1978 y 1980 no se recuperó su aspecto original. La intervención fue realizada en el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte, en Madrid, siguiendo los criterios de la Comisión de expertos en escultura del propio Instituto. Los análisis estratigráficos y catas realizadas a las figuras, demostraron que la policromía del siglo XVI estaba casi intacta y durante dos años se fue eliminando la policromía barroca, salvo en la espalda de Nicodemo, que ha quedado como testigo de la misma. Desde esta sala saldremos al patio para después para acceder a la sala 9.

26. Una obra compartida (sala 15).

El Cristo yacente no era en el siglo XVII un tema nuevo, pero fue Gregorio Fernández quien lo popularizó representándole como figura exenta, eliminando cualquier elemento narrativo de su entierro. El estudio anatómico de este Jesús, fechado hacia 1627, es todo un alarde. El escultor talla un cuerpo modélico, exhausto por los sufrimientos, que se completa con una realista policromía y el uso de elementos postizos -dientes de marfil, ojos de cristal, corcho en las heridas...-, con el fin de conseguir una imagen más conmovedora. Este Yacente se realizó para la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Madrid, y es propiedad del Museo del Prado, que lo cedió al museo de Valladolid 1933, cuando se convirtió en Nacional de Escultura. Ha sido restaurado en nuestro taller hace algunos años, eliminando los barnices que lo oscurecían y numerosos repintes de diferentes épocas. La obra pertenece a la serie más amplia del escultor, pues se le atribuyen 15 ejemplares más, de los cuales el del convento de los Capuchinos del Pardo, el de San Plácido de Madrid, el de la Catedral de Segovia y este mismo, se consideran sus mejores creaciones.

27. Un icono recuperado (sala 19).

En la sala 19 vemos otra escultura que, como el Cristo Yacente de Gregorio Fernández, perteneció a los jesuitas de Madrid, y también está aquí desde 1933 en calidad de depósito del Museo del Prado, aunque se convirtió enseguida en una de las señas de identidad de nuestro Museo. En marzo 1989, el Prado retiró la obra de este museo para trasladarla a una exposición en Málaga que celebraba el tercer centenario de la muerte de su autor, Pedro de Mena. Fue restaurada, y tras la exposición, el Museo del Prado decidió exponerla un tiempo en sus salas, no volviendo al de Escultura hasta febrero de 2008. Mena, uno de los máximos representantes de la escuela escultórica andaluza, realiza esta impactante *María Magdalena* 1664. Presenta a la santa como una mujer melancólica y pensativa, que nos resulta tan cercana porque podemos reconocer en ella la intensidad emocional con la que vive la penitencia y el aislamiento místico. La penitencia es un valor imprescindible para la Iglesia Católica en el siglo XVII, reflejándose en los temas elegidos para las obras de arte, como podemos comprobar aquí. El virtuosismo técnico que caracteriza a este autor, alcanza aquí su zénit en la indumentaria. La estera trenzada que cubre a la santa está tallada en madera y, a pesar

de su rígido aspecto, conduce el bello modelado de curvas y contra-curvas del cuerpo.

28. Cambio de identidad (sala 20).

En la sala 20, sorprende la figura de esta mujer en la cruz. Es una pieza procedente de la Desamortización, que en el Museo se había identificado siempre como Santa Librada, una princesa lusitana en el siglo VIII, mandada crucificar por su padre al no aceptar al pretendiente musulmán que le había buscado. Pero una investigación a finales de los años 90, estableció la existencia de una imagen de Santa Eulalia de Barcelona en una capilla del desaparecido convento de la Merced Descalza de Valladolid, de donde procedía la obra, lo que nos llevó a cambiar su nombre. Según su leyenda Eulalia tenía 12 años cuando se presentó ante la autoridad romana, para proclamar su fe. Después de ser cruelmente torturada, fue condenada a muerte y crucificada, momento representado por el autor por esta escultura, Luis Salvador Carmona. La obra se enmarca dentro de la nueva sensibilidad de la primera mitad del siglo XVIII, capaz de representar con delicadeza y “gracia” los temas más dramáticos heredados del siglo XVII. Aquí, el cuerpo de Eulalia no parece haber sufrido castigo, y su rostro tiene un gesto de anhelo, no de dolor.

29. ¿Por qué están aquí? (Sala B. Planta baja).

Los pasos procesionales son una manifestación singular del arte español, que refleja el gusto barroco por la escenografía y lo teatral. Alcanzan su esplendor en el siglo XVII, al promoverse las formas públicas y rituales de devoción. Estos conjuntos de figuras que representan escenas de la Pasión de Cristo, se colocaban sobre plataformas móviles, para ser sacados en procesión. Las cofradías realizaban el encargo al escultor, que solía realizar antes un modelo pequeño en cera para su aprobación. Al pasarlas a madera, las piezas se vaciaban por dentro para aligerar su peso y para facilitar la movilidad, excepto las partes como las piernas servían de apoyo. En esta sala podemos contemplar tres impresionantes pasos: Sed Tengo y Camino del Calvario, obras de Gregorio Fernández; y La Elevación de la Cruz, de Francisco Rincón. El Cristo que debiera ocupar la Cruz pertenece a la cofradía de la Pasión, y solo se incorpora al Paso en Semana Santa. A principios del siglo XIX, la Academia vallisoletana de Bellas Artes, cumpliendo un Real Decreto, recoge todas las figuras que no hubieran desfilado en los últimos 30 años, salvándolas así del abandono y el deterioro. Pasaron así a

formar parte de los fondos del Museo, que aún cede en Semana Santa a las cofradías, diez conjuntos, hecho bastante insólito en un museo. Para finalizar la visita, te invitamos a salir del Colegio de San Gregorio y pasar al Palacio de Villena que está enfrente, donde podrás ver un gran belén napolitano expuesto todo el año.

50. La emoción de coleccionar (Palacio de Villena).

En el Palacio de Villena, unas 600 pequeñas piezas reunidas a lo largo de los años resumen más de 5 siglos de tradición. El Belén napolitano alcanzó su máximo esplendor en Nápoles desde 1734, bajo el reinado del futuro Carlos III de España y en adelante su hijo, Fernando I. Se concibe como una compleja manifestación efímera de carácter anual, entorno a la cual se desarrollaba una actividad artesanal de gran riqueza e imaginación. Como buen reflejo de la bulliciosa vida napolitana, en él encontramos vendedores, campesinos, pastores, artesanos y burgueses, cíngaros, animales, instrumentos musicales y un largo etcétera. La Sagrada Familia parece sepultada por tantos personajes, aunque se vislumbra gracias al coro angélico que hay sobre ella. Los Reyes Magos, con su séquito de georgianas, turcos, músicos y criados, completan este extraordinario conjunto. Las figuras humanas se formaban con un armazón de alambre cubierto de estopa, a las que se añadía cabezas de barro cocido, brazos y piernas. Después, diferentes artistas y artesanos daban carácter a cada personaje gracias a las ropas y complementos que se le añadían. La mayor parte de este gran belén, compuesto por 620 piezas, procede de la colección de los Hermanos García de Castro, que lo vendieron al Estado en 1997 por un millón doscientos mil euros. En el año 2000, se adquieren otras 28 piezas procedentes del belén Pérez Olager, que se han integrado con el conjunto anterior durante su último montaje, realizado expresamente para esta sala en 2015. ¡Esperamos que hayas disfrutado de esta visita y de los contenidos de esta guía! Hasta pronto.

5. Itinerario: “El arte de policromar”

30. Un buen lugar para apreciar este arte.

Muchos investigadores consideran que las dos grandes aportaciones de la escultura

española a la historia del arte son los retablos y la policromía o decoración pictórica asociada a ellos. El recorrido que vamos a iniciar por las salas del Museo nos va a permitir entender las razones de la presencia de la policromía en nuestra escultura, acercarnos a los secretos técnicos de unos procesos de aplicación casi alquímicos y contemplar los variados repertorios decorativos que, siguiendo el dictado de las modas, utilizaron los artistas. ¡Comenzamos!

31. Policromar, ¿para qué? Sala 0.

Situémonos frente al retablo de la Capilla, procedente del monasterio de la Mejorada de Olmedo y obra de Alonso Berruguete. Desde el siglo XVI, se hizo habitual de los templos de nuestro país, la presencia de estas grandes estructuras, diseñadas para cobijar las imágenes religiosas que se presentaban a los fieles. El desarrollo espectacular de los retablos fue determinante para hacer la madera el material escultórico preferente. Por su peso ligero, era el apropiado para dar estabilidad a estas enormes obras, de base estrecha y gran desarrollo en altura. Sin embargo, la madera presentaba dos inconvenientes serios que había que contrarrestar: era físicamente más débil y estéticamente más pobre que la piedra, el otro material escultórico por excelencia. La policromía vino a solucionar pronto ambos problemas. Desde el punto de vista físico, la aplicación del dorado y la pintura a la estructura y las imágenes de los retablos, fortalecía la madera y la protegía frente a los ataques de los insectos xilófagos, la humedad y la suciedad. Desde el punto de vista estético enriquecía un material modesto, daba vida y expresión a las imágenes haciéndolas más comprensibles para los fieles y convertía a los retablos en obras majestuosas, capaces de atraer y asombrar a los que las contemplaban.

32. Trabajar sobre una buena base (Salas 3, 4 y 5).

La policromía de los retablos implicaba un proceso técnico complejo que utilizaba múltiples materiales y herramientas y requería un alto grado de especialización. Se realizaba en los meses más cálidos del año -entre Carnaval y San Miguel de septiembre- porque el secado y el asentamiento de cada fase eran fundamentales para el resultado final. Vamos a desgranar este proceso tomando el retablo de San Benito el Real de Alonso Berruguete como referencia. Hablaremos de la preparación de la madera en la sala 3; utilizaremos la sala 4 para explicar la técnica de dorado;

dedicaremos la sala 5 a la decoración pictórica de los ropajes. Para policromar un retablo, era necesario preparar la madera que había trabajado el escultor, igualando su superficie e impermeabilizándola para que no sufriera daños durante el proceso. Para la primera operación, se picaban los nudos existentes y se repasaban sus planos con gubias. Para la segunda, se aplicaban a la madera varias manos de cola orgánica. La cola se obtenía cocinando trozos de piel de cordero o cabrito en agua. Con frecuencia, se añadían a esta cocción ajos y hiel de buey para potenciar su función desinsectante. La pieza quedaba lista para la aplicación del aparejo, una base de varias manos de yeso vivo o grueso y otras tantas de yeso mate más fino, que se repasaba con lijas para que su superficie quedara suave y pulida. La aplicación del aparejo se justificaba en los contratos por la protección que ofrecía a la madera frente a termitas, polillas, hongos... Pero sobre todo, porque daba consistencia a las fases posteriores: el encarnado de las partes desnudas de las imágenes, y el dorado y estofado de las indumentarias.

33. Todo lo inunda el oro (sala 4).

El oro es el protagonista de la policromía de muchas de las obras que vamos a ver en el Museo, como podemos comprobar en la sala 4. Asociado desde tiempo inmemorial a lo divino, inunda los templos hispanos, se desborda por la estructura de los retablos, aflora en el cabello y la indumentaria de las imágenes y alcanza incluso a los fondos de los relieves (cielos, vegetales, casas...) Para dorar los retablos, se utilizaban unas láminas finísimas de oro que fabricaban artesanos especializados, los batihojas, prensando y martilleando pequeños lingotes de este metal. Los obtenían con frecuencia de monedas de oro de buena ley, como los ducados españoles y los trezados portugueses. De un solo ducado se podían extraer hasta 130 láminas que se vendían en librillos de 100 unidades. Un retablo grande necesitaba unas diez mil láminas, que requerían el empleo de 75 o 80 monedas. Las láminas de oro se aplicaban sobre un lecho de bol, una arcilla rojiza y grasa bien molida mezclada con una cola suave, que facilitaba su adherencia. Una vez fijadas y secas se bruñían con una piedra de ágata de punta curva. El resultado debía ser uniforme, “terso y limpio como un espejo” y sin uniones visibles. El dorado era la parte más costosa de la policromía. Los maestros doradores que aportaban el oro, llegaban a cobrar a veces más que los propios maestros escultores o pintores.

34. Las estofas o telas ricas (sala 5).

En la sala 5, vamos hablar de la última fase del proceso policromo, el estofado. Se llama así a la ornamentación que se aplicaba sobre los ropajes de las figuras, ya dorados, para imitar los motivos de los tejidos de seda o algodón, denominados estofas. Es la parte más vistosa de la policromía y evoluciona a lo largo de los siglos en función de las modas. Se podían utilizar diversas técnicas para realizar el estofado. La más sencilla era el grabado o esgrafiado. Se realizaba recubriendo la superficie dorada con una capa pintura al temple o al óleo mate. Esta capa de pintura, una vez seca, se iba rallando con un punzón o grafío siguiendo el motivo decorativo elegido. Al hacerlo, el oro se dejaba parcialmente al descubierto. La mayor parte de las esculturas de Alonso Berruguete están policromadas con esta técnica. En algunos casos, domina el oro bruñido en los ropajes y únicamente se adornan sus bordes con motivos estofados. En otros, la superficie dorada se cubre totalmente con una pintura de tono oscuro, azul o negro sobre la que se graban motivos geométricos o vegetales: punteados salpicados de estrellas o florones; cuadrículas o rombos; formas vegetales estilizadas de entramado laberíntico... mezclando el gusto musulmán con el renacentista. Es la policromía característica del primer tercio del siglo XVI. Las encarnaciones, o policromía de las partes desnudas de las imágenes, están realizadas con pintura al óleo y son mates, para reforzar la expresividad de estas figuras.

35. Un pincel muy refinado (sala 8).

Las figuras de María Magdalena y San Juan Bautista fueron talladas por el escultor Juan de Juni en 1551 para el retablo de una capilla de la iglesia de San Benito el Real. Veinte años después, se contrató la policromía de la obra con Juan Tomás Celma que realizó, bajo la supervisión del escultor, un trabajo exquisito. Utiliza para la decoración de los ropajes de estas figuras otra variante técnica del estofado. Cubre el oro con un color de fondo sobre el que realiza la decoración, a punta de pincel, empleando otros colores distintos. Sobre el fondo y los adornos pintados aplica sobre el punzón incisiones finas de formas variadas: líneas, escamas, ondas, espigas... que matizan cada superficie y logran una gran variedad de efectos lumínicos. Imita así los hilos de las telas bordadas con oro y plata. El repertorio de adornos que utiliza Celma, es elegante y refinado: figuras aladas, máscaras, esfinges mezcladas con vegetales estilizados, telas colgantes, frutos, jarrones... Son elementos clásicos que llegan de la mano del manierismo francés. Las encarnaciones de las figuras están realizadas con óleo, pero

una vez aplicado el color y matizado los detalles de ojos, labios, rubores... se ha pulimentado. El acabado brillante se conseguía mediante el frotamiento de la encarnación con vejigas enfundadas en un palo y muñequillas de piel de cabritilla.

36. El rigor del Concilio de Trento.

En la sala 12, frente al relieve de la Redención de cautivos de Pedro de la Cuadra, vamos a descubrir un sutil cambio de rumbo en la policromía. Tras finalizar el Concilio de Trento en 1563, la Iglesia Católica, en su defensa del valor pedagógico de las imágenes, impulsa para su representación un lenguaje de formas austeras y sencillas que transmita con claridad el mensaje doctrinal. La contención afecta a los gestos, a las actitudes y movimiento, al diseño de las indumentarias y, también, a las policromías. La decoración se depura y se centra únicamente en los motivos botánicos. Los ropajes se llenan con rameados de hojas y cogollos, estilizados o carnosos y rizados. La técnica de aplicación sigue siendo el estofado a punta de pincel: se cubre el fondo dorado con un color base sobre el que se pintan los motivos vegetales utilizando una gama de colores discreta. Abundan las “aguadas”, diseños realizados de distintos tonos de un mismo color, muy diluidos. Fondo y motivos se rayan con líneas finísimas de formas diversas (lineado escamado, espigado, ondulado...) para generar con la luz matices distintos. Los contratos insisten en que se imiten las telas ricas (brocados, damascos...) que como indica “parezcan bien bordadas”. La fuente inspiración se busca en los patrones textiles de las fábricas de Italia, Francia o España. Esta policromía de brocados se mantiene en el siglo XVII junto a otras variantes del barroco hispano.

37. Maquilladores expertos (sala 14).

El barroco difundió una nueva policromía más cercana a lo real. En el relieve del Bautismo de Cristo o en la escultura de Santa Teresa de la sala 14, obras de Gregorio Fernández, vemos como el oro pierde la presencia en las indumentarias y se impone el uso de colores planos y uniformes. La decoración -vegetal o de imitación de piedras preciosas- queda reducida a las cenefas de los mantos y los hábitos. Se realizan en los cuerpos unas encarnaciones espléndidas, de ejecución impecable, que podemos apreciar en las figuras de San Juan Bautista o de Cristo. Algunos tratadistas de la época, como el pintor Francisco Pacheco en su “Arte de la pintura”, describen minuciosamente su aplicación. Se utiliza como base una mano muy estirada de óleo

blanco con un toque de color acorde al personaje: “si es imagen de niño... el blanco y el bermellón... si son de varones penitentes o de viejos... de ocre o de almagra”. Sobre esta primera mano, se va modelando el rostro de la figura, trabajando con tonos cálidos o rubores y con tonos fríos: “Por la gente es templado el color... en los sobrecejos se enrojece un poco. En las sienes y nacimiento de la nariz... casi azulea...”. Se matiza suavemente la unión de cabello y barba con la carne; se perfilan cejas, labios o pestañas; se dibuja la red venosa... Una vez repasados todos estos detalles, se aplica una segunda mano de encarnación muy diluida que los deja transparentar.

38. “Como en Valladolid” (sala 15).

Este tipo de encarnación mate barroca podemos encontrarla en muchas de las esculturas de Gregorio Fernández, como este Cristo yacente expuesto en la sala 15. Se sabe que el maestro supervisaba el proceso de policromado y exigía, para que su exquisita talla no quedara enmascarada, la aplicación de un aparejo de yeso tan sutil que, a veces, dejaba ver la veta de la madera. Como refuerzo a esta policromía naturalista, el barroco español introdujo los postizos en la escultura -ojos de cristal, pestañas de pelo natural, dientes de pasta, uñas de asta, piel y corcho en las heridas...- Estos elementos ajenos a la talla potenciaban el realismo de lo representado, moviendo a los fieles a la piedad y a la devoción. Los talleres vallisoletanos fueron auténticos especialistas en manejar estos complementos, hasta el punto de servir de referencia en los contratos. Prueba de ello son, por ejemplo, las condiciones que se establecieron para policromar el paso de “Despojo” de la cofradía de la Misericordia de Medina del Campo: “Es condición que la figura del Santísimo Cristo ha de ser la encarnación mate y al estar maltratado en codos, rodillas y espalda, con sus desollones puestos como en Valladolid, y la llaga de la espalda a de ir con su corcho y sangre cuajada,... y sus cardenales con limpieza y los ojos de cristal, y por el cuerpo derramada alguna sangre en parte que convenga, y el cabello de color avellana madura con claro oscuro”.

39. Ramilletes y primaveras (sala 20).

La llegada, en el siglo XVIII, del Rococó francés supuso una importante transformación en la ornamentación de los ropajes. Algunas de las esculturas de la sala 20 nos muestran túnicas y mantos llenos de composiciones florales: salpicados de florecillas menudas o “primaveras”; grandes flores llenando todo el espacio; vistosos

ramilletes atados con cintas, telas colgantes o colocados en cestillos... Los postizos aumentan y se diversifican llegando también a las indumentarias: encajes que bordean los vestidos, pedrerías que los adornan... El oro vuelve a ser protagonista, y la técnica de aplicación sigue siendo el estofado con mezcla de labores a punta de pincel y esgrafiado de diferentes motivos sobre la pintura, el más original es el que imita el efecto moaré con rayas ondulantes y zigzagueantes. Se aviva la gama de colores y se enriquece con algunos nuevos como el carmín rosáceo, el verde esmeralda y el azul prusia. Alternan las encarnaciones mate con otras a pulimentos de matiz lechoso y aspecto vidriado. La llegada de unos nuevos gustos estéticos con la Casa de Borbón, supuso el principio del fin de las técnicas de policromía seculares. Sería la carta-orden de Carlos III de 1777, la que diera el golpe de muerte a esta tradición, prohibiendo el uso de la madera, así como su dorado, para retablos, mobiliario y techumbres, recomendando el empleo de mármol, jaspes y estucos. Su pervivencia fue sin embargo posible en las tierras americanas heredadas de este arte escultórico.

VII. TRADUCCIONES

1. CUM ALMAM NOSTRAM URBEM, Bula pontificia de Pío II, 26 de abril de 1462

<p>“Pio Vescovo, servo dei servi di Dio (...).</p> <p>Poiché desideriamo che la nostra divina Roma sia conservata nella sua dignità e splendore dobbiamo soprattutto prestarle una vigile cura, affinché non solo siano mantenute e preservate nelle loro magnifiche costruzioni le basiliche e le chiese di questa stessa città ed i siti pii e religiosi, nei quali siano ospitate molte reliquie di Santi, ma anche perché gli edifici antichi e vetusti e le loro stesse vestigia siano tramandate ai posteri, poiché gli stessi edifici procurano ornamento e decoro massimo a detta Città, e rimangano le testimonianze delle antiche virtù degli incitamenti alle loro emulazioni; e dal momento che deve essere ancora di più considerato che è più lecito osservare più rettamente negli stessi edifici, e nei loro resti, la fragilità delle cose umane, e perché in alcun modo sia da aver fiducia in quelle, poiché gli stessi edifici, che i nostri avi con la loro enorme potenza, e con spese ingenti, ritenevano poter competere con l’immortalità, possono anche essere visti sminuiti per la loro vecchiaia e crollati per altre cattive sorti. Per queste ragioni, dunque, e per altre razionali che guidano il nostro animo, determinati dalle suppliche dei dilette figli della Camera dei Conservatori e dei Caporioni e dei cittadini di detta Città, nelle felici memorie di quegli stessi pontefici romani, nostri predecessori, che espressamente, in quanto interessati alle vestigia, proibirono di rovinare o distruggere gli stessi edifici, ed essendo in</p>	<p>“Pío Obispo, siervo de los siervos de Dios (...).</p> <p>Porque deseamos que nuestra divina Roma se conserve en su dignidad y esplendor, tenemos el deber de otorgarla un cuidado vigilante, para que no solo se mantengan y conserven sus magníficas construcciones de basílicas e iglesias de esta misma ciudad y los lugares píos y religiosos, los cuales se albergan muchas reliquias de Santos, sino para que también los edificios antiguos y viejos y sus mismas ruinas sean legados a las generaciones futuras, porque estos mismos edificios procuran el mayor ornamento y decoro a la dicha Ciudad, y permanecen como testimonio y estímulo de las antiguas virtudes; y desde ahora debe considerarse que es más lícito y recto observar en los mismos edificios, y en sus restos, la fragilidad de las cosas humanas, y para que de ninguna manera tengamos confianza en ellas; porque estos mismos edificios, con los cuales nuestros antepasados con su enorme potencia, y con gastos ingentes, consideraban poder competir con la inmortalidad, pueden también verse menguados por su vejez y destruidos por cualquier otra mala suerte. Por tanto, por estas razones, y por otros razonamientos que guían nuestro ánimo, determinado por las súplicas de los queridos hijos de la Cámara de los Conservadores y de los Dirigentes y de los ciudadanos de la dicha Ciudad, en la feliz memoria de aquéllos pontífices romanos, nuestros predecesores, que expresamente, en tanto que interesados a estos vestigios, prohibieron arruinarlos o destruirlos, y</p>
--	--

<p>vigore nella stessa Città un antico statuto, per cui ciò è proibito con sicure pene pecuniarie, avendo ciò noi Stabilito e gradito e confermato, grazie all'autorità apostolica e per una determinata cognizione degli argomenti in oggetto, e nello stesso statuto, in cui incorrano i contravventori e quello medesimo, proibiamo più rigorosamente, con l'autorità e la conoscenza già dette, a tutti, sia in società che singoli, tanto ecclesiastici che laici, in qualsiasi dignità, ordine, stato o condizione eccellano, anche qualora risplendano sia della dignità apostolica che di qualsiasi ecclesiastica o mondana, affinché nessuno di loro, direttamente o indirettamente, pubblicamente o di nascosto, in qualsiasi modo si arroghi il diritto di poter demolire, distruggere o sminuire o rovinare, o convertire in calce, qualsiasi edificio pubblico antico, o i resti sopra terra di un edificio antico che si trovi o si trovino in detta Città o nel suo distretto, anche qualora dovessero ricadere nelle loro proprietà fondiaria rural o urbana. Cosicché se ci sia stato qualcuno che abbia contravvenuto a tali proibizioni concediamo piena e libera facoltà, per l'autorità e la conoscenza già dette, ai diletti figli Conservatori della Camera di detta Città, attualmente in carica o a venire, che dispongano diligentemente ispezioni al riguardo di quanto disposto, attraverso i loro ufficiali, e di far carcerare coloro che, committenti o operai, siano trovati nell'atto di demolire o in qualsiasi modo di devastare, e di requisire, arrestare e confiscare i loro animali, gli strumenti ed altri beni e coloro i quali, e non altri, a loro nome compiano ciò. Nondimeno vogliamo che nessuno, tranne il pontefice dei Romani, possa valersi di concedere licenza su quanto stabilito a chicchessia, in</p>	<p>siendo en vigor en esta Ciudad un antiguo estatuto, por el cual está prohibido con segura sanción económica; una vez establecido y aceptado y confirmado esto, gracias a la autoridad apostólica y un cierto conocimiento de los temas en cuestión, y en el mismo estatuto, para los infractores que incurran en ello, prohibimos más rigurosamente, con la autoridad y el conocimiento ya dichos, a todos, sea en sociedad que individualmente, tanto eclesiásticos como laicos, en cualquier dignidad, orden, estado o condición, aunque resplandezcan sea de la dignidad apostólica que de cualquier eclesiástica o mundana; de modo que ninguno de ellos, directa o indirectamente, públicamente o en escondido, en cualquier modo se apropie del derecho de poder demoler, destruir o degradar o arruinar, o convertir en cal, cualquier edificio público antiguo, o los restos sobre la tierra de un edificio antiguo que se encuentre o se encuentren en dicha Ciudad y en su distrito, aunque estén en tierras de su propiedad rural o urbana. De manera que si hubiera alguno que contradijera tales prohibiciones concedemos plena y libre facultad, por la autoridad y el conocimiento ya dichos, a los queridos hijos Conservadores de la Cámara de dicha Ciudad, actualmente en el cargo o en el futuro, que dispongan diligentemente inspecciones al cuidado de cuanto se ha dispuesto, a través de sus oficiales, y de encarcelar a aquéllos que, comitentes u obreros, sean encontrados en el acto de demoler o en cualquier modo de devastar, y de apoderarse; arrestar y confiscar sus animales, los instrumentos y otros bienes y aquéllos por quienes, en cuyo nombre, cumplen eso. No obstante, queremos que ninguno, entre los pontífices Romanos, pueda valerse de conceder</p>
---	---

<p>qualsiasi modo la licenza sia stata concessa, se non attraverso Bolle o Brevi apostolici, essa non abbia alcun potere o causa determinante (...).</p> <p>Dato a Roma il quarto giorno prima delle Calende di maggio, nel quarto anno del pontificato”.</p> <p>Tratto da: Spesso, M. (1999). <i>Papa Pio II, dall'esperienza letteraria alla conservazione dei monumenti</i>, “Commentari d’arte”, anno V, 12, pp. 20-25,24. Recuperado de: http://online.scuola.zanichelli.it/ilcriccoditeodoro/2010/03/26/legislazione/.</p>	<p>permisos en cuanto a lo establecido a quien sea; si la licencia ha sido concedida, si no ha sido a través de Bulas o Breves apostólicos, no tiene ningún poder o causa determinante (...).</p> <p>Dado en Roma el cuarto día antes de las Calendas de mayo, en el cuarto año de mi pontificado”.</p> <p>Extraído de: Spesso, M. (1999). <i>Papa Pio II, de la experiencia literaria a la conservación de los monumentos</i>, “Comentarios de arte”, año V, 12, pp. 20-25, 24.</p>
--	--

2. Stein, E. (11 de Octubre de 2014). *Verdad artística*. En *Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser*. (M. Ramos, trad.). Recuperado el 16 de julio de 2018 de: http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/10/11_12_EdithSteinGesamtausgabe_EndlichesUndEwigesSein.pdf.

Nota de la traductora:

El texto alemán corresponde al “§ 12. Künstlerische Wahrheit”, del “Cap. V. Seiendes als solches (die Transzendentalien)”, en Stein, E. (2006). *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstieges zum Sinn des Seins*. ESGA 11/12. Introducción (*Einführung*), redacción (*Bearbeitung*) y notas (*Anmerkungen*) de A. U. Müller, Freiburg-Basel-Wien, Herder. El texto alemán ha sido extraído de la versión electrónica accesible en la Web del Archivo Edith Stein de Colonia -http://www.edith-stein-archiv.de/wp-content/uploads/2014/10/11_12_EdithSteinGesamtausgabe_EndlichesUndEwigesSein.pdf. Las versiones impresa y electrónica solo se diferencian en el hecho de que, en la electrónica, no aparecen las notas a pie de página y la distinción de cursivas. Por este motivo, se han añadido las notas a pie de página y las cursivas.

La traducción española que se ofrece es una traducción revisada de *Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser*, traducida por A. Pérez (OCD), en Stein, E., (2007) *Obras completas III. Escritos filosóficos. (Etapa de pensamiento cristiano: 1921-1936)*, dirigida por F. J. Sancho Fermín (OCD) y por J. Urkiza (OCD), con notas introductorias a cada obra y notas a pie de página de J. Urkiza (OCD), Vitoria-Madrid-Burgos, El Carmen-Espiritualidad-Monte Carmelo, pp. 587-1200.

§ 12. Künstlerische Wahrheit

Wir haben zunächst versucht, ein Verständnis der logischen Wahrheit zu erlangen, soweit es sich dabei um die Übereinstimmung des Seienden mit einer nachträglich hinzugefügten Erkenntnis handelt, und sind dabei auch schon zu einem Verständnis der transzendentalen Wahrheit vorgedrungen. Es ist aber bereits ausgesprochen worden, daß »Zuordnung« zu einem »Geist« etwas anderes bedeutet, wenn es sich nicht um ein nachträglich Hinzutretendes, sondern um ein schöpferisches *geistiges* Tun handelt. Diese Art der Zuordnung und ihr Verhältnis zur transzendentalen Wahrheit muß jetzt geprüft werden.

Der Künstler, der ein Werk schafft, hat ein Wissen um dieses Seiende, das dessen Dasein vorausgeht, und kraft dieses Wissens ruft er es ins Dasein. An seiner »Idee« mißt er das fertige Werk und beurteilt, ob es so ist, wie es sein sollte. Nach scholastischer Auffassung ist hier die Beziehung »real« von seiten des Dinges, das geschaffen wird, »gedanklich« von seiten des schöpferischen Verstandes. Wir wissen schon von der nicht-schöpferischen Erkenntnis her, was darunter zu verstehen ist. Wie dort die Erkenntnis ihrem Gegenstand Dasein und Gehalt verdankt, so ist es hier das Werk, das durch das schöpferische Tun ins Dasein gerufen wird und das wird, was es ist. Das Werk ist »geschaffen« und d. h. verursacht; es ist durch ein wirkliches Geschehen, die schöpferische Tätigkeit, zustande gebracht worden, und diese Tätigkeit hat ihren Ursprung im Geist des Künstlers. Worin wir die Beziehung des Künstlers zum Werk zu sehen haben, die als »gedankliche« bezeichnet wird, das ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Der Vorgang von der ersten Anregung zu einem Werk bis zur Durchführung ist ein verwickelter und kann auf sehr verschiedene Weise verlaufen. Der Bildhauer kann zuerst die »Idee« haben und dann nach einem passenden »Stoff« (Material) dazu suchen. Es kann aber auch sein, daß ihm beim Anblick des Marmorblocks zuerst der »Einfall« kommt, was man daraus machen könnte. Im zweiten Fall werden einem schon Zweifel kommen, ob es sich um eine rein gedankliche Beziehung

§ 12. Verdad artística

Por ahora hemos pretendido lograr una comprensión de la verdad lógica, en cuanto que se trata de una adecuación del ente a un conocimiento posterior a él, y hemos acabado llegando a comprender algo de la verdad trascendental. Sin embargo, ya manifestamos que "orientación" a una "mente" significa algo distinto, cuando no se trata de algo que sobreviene posteriormente, sino de una acción *creadora del espíritu*. Ahora debemos comprobar este modo de orientación y su relación con la verdad trascendental.

El artista que crea una obra, tiene un saber sobre este ente, el cual precede a su existencia, y en virtud de este saber, hace que exista. A su "idea", le falta la obra terminada y pondera, siendo así, cómo debería ser. Según la concepción escolástica, aquí está la relación "real" del lado de la cosa, que es creada; "mental" del lado del entendimiento creador. Nosotros sabemos ya desde el conocimiento no-creativo (*nicht-schöpferische Erkenntnis*), qué es lo que hay que comprender por él. Igual que allí el conocimiento le debe a su objeto su existencia y figura, aquí es la obra, la que es llamada a la existencia por medio de la acción creadora y llega a ser lo que es. La obra es "creada" y, es decir, causada; es realizada por medio de un acontecer real, por la actividad creadora, y esta actividad tiene su origen en la mente del artista. Allá donde debamos contemplar la relación entre el artista y la obra, que hemos denominado "mental", veremos que no se trata de algo evidente sin más. El recorrido desde la inspiración de una obra hasta su realización es muy intrincado y puede transcurrir de muy diferente modo. El escultor puede primeramente tener la "idea" y entonces buscar una "materia" (un material) que sea apropiada. Pero, también puede ser que mirando el bloque de mármol de pronto caiga en la cuenta de que se puede hacer algo con él. En este segundo caso, podrá surgir la duda de si se trata de una relación puramente mental del artista respecto a la obra. El bloque de mármol no es todavía, ciertamente, la obra, pero es un componente esencial de la misma. Y el "plan" artístico le debe su existencia, incluso

vom Künstler zum Werk handelt. Der Marmorblock ist zwar noch nicht das Werk, aber doch ein wesentlicher Bestandteil davon; und der künstlerische »Plan« verdankt ihm sein Dasein, kann auch in seinem Gehalt davon mitbedingt sein.

Betrachten wir etwas näher, was von seiten des Künstlers geschieht, so ist das »Auftauchen« der »Idee« – wie schon früher betont wurde – eher einem Empfangen als einem Schaffen zu vergleichen⁹⁵. Der Menscheng Geist ruft nicht die »Ideen« ins Dasein wie die Werke, die er nach ihnen gestaltet. Es muß hier von einem Erkennen eigener Art, von einem Erfassen von »Sinngestalten« gesprochen werden: sie »zeigen« sich seinem Geist und regen ihn zur Tätigkeit an. Sie zeigen sich aber meist nicht sofort in aller Klarheit und Deutlichkeit, sondern verhüllt und verschwommen. Die erste Arbeit, die erforderlich ist, ist darum die rein geistige der scharfen Herausarbeitung der Idee. Und es ist für ein »echtes« oder »wahres« Kunstwerk von größter Wichtigkeit, daß dabei nichts willkürlich geschieht, daß die innere Gesetzmäßigkeit des Gebildes durch keine Zutaten, Fortlassungen oder Änderungen gestört wird⁹⁶.

Wenn diese rein geistige Arbeit als die »erste« bezeichnet wird, so ist das nicht so zu verstehen, als müßte sie vollendet sein, ehe die ausführende Tätigkeit beginnen könnte. Vielmehr ist es wohl so, daß sich die Klärung schrittweise während und mit der Durchführung ergibt, so daß der Name »praktische Erkenntnis« sich hier in einem ganz wörtlichen und eigentlichen Sinne erfüllt. Der Vorgang des menschlichen »Schaffens«⁹⁷ kann in unserem Zusammenhang nicht weiter verfolgt werden. Es sollte nur daran dargetan werden, daß ein eigentümliches Zusammenspiel von erschauter Idee, schauendem, tätigem und durch den Leib nach außen wirkendem Geist und werdendem Werk vorliegt. Als rein und

también su figura.

Si consideramos de cerca lo que ocurre desde el lado del artista, podemos decir que el "toque" de la "idea" – como ya hemos mencionado anteriormente – es comparable a un concebir, más que a un crear. El espíritu humano no hace que existan las "ideas", como sí hace que existan las obras que configura conforme a tales ideas. Debemos hablar en este caso de un conocer peculiar, de un captar las "figuras de sentido": ellas se "muestran" a la mente del artista y lo inducen a la actividad. Pero estas figuras de sentido no se muestran inmediatamente de un modo claro y comprensible, sino oculto y difuminado. Se requiere, por tanto, como primera tarea, la labor puramente espiritual de esclarecer la idea. Y para toda obra artística "auténtica" o "verdadera" es de suma importancia, que nada se da de modo arbitrario, que la regulación interna de la figura no puede trastocarse por ningún ingrediente (*Zutat*), descuido (*Fortlassung*) o cambio.

Si a esta labor puramente espiritual la hemos llamado como la "primera", no hemos de entender que ya está terminada antes de que empiece la actividad de realización de la obra. Más bien, se da que la clarificación resulta progresivamente durante la realización y con ella, de modo que el nombre de "conocimiento práctico" se cumple aquí en un sentido totalmente literal y propio. No podemos detenernos aquí a estudiar el recorrido del "crear" humano. Sólo nos interesaba exponer que representa un ejemplo peculiar de idea intuitiva (*erschaute Idee*); de espíritu que activamente, por medio del cuerpo mira, actúa hacia fuera y de la obra que deviene. La idea ("forma pura" o figura de sentido) es lo que únicamente aparece aquí como pura e independiente, tanto del espíritu creador, como de la obra creada. El hacer y la obra dependen de ella y mutuamente uno de la

⁹⁵ Vgl. S. 140 f. / Véase p. 140 y ss.

⁹⁶ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen über künstlerische Wahrheit Kap. IV, § 3, 2 (S. 140 f.). / Véase al respecto, y a propósito de las siguientes explicaciones sobre la verdad artística el Cap. IV, § 3, 2 (p. 140 y ss.).

⁹⁷ Das Gesagte gilt auch für wissenschaftliche Forschungsarbeit und handwerkliche Tätigkeit. / Lo dicho vale también para la labor de investigación científica y para la actividad manual.

unabhängig vom schaffenden Geist wie vom geschaffenen Werk erscheint hier nur die Idee (= »reine Form« oder Sinngebilde); Wirken und Werk sind von ihr und wechselseitig voneinander bedingt; und wenn wir unter »Idee« nicht die reine Form verstehen, sondern das menschliche Gedankengebilde, das sie zu fassen sucht, so ist auch dieses von den genannten Bedingungen abhängig. Wenn sie sich auf Grund von Täuschungen und Irrtümern von der reinen Form entfernt, kann von einer »verfehlten Idee« gesprochen werden. Damit kommen wir zur Frage der *Wahrheit* des Kunstwerks. Sie besagt, daß es das *ist*, was es sein *sollte*. Das »sollte« ist aber noch doppelsinnig. Es kann heißen: der Absicht des Künstlers entsprechend oder: der reinen Idee entsprechend. Wenn das Werk das ist, was der Künstler machen wollte, wenn aber die Idee, die er sich »zurechtgemacht« hat, von der reinen Idee abweicht, dann ist es kein echtes oder wahres Kunstwerk. Es ist nun zu sagen, was diese künstlerische Wahrheit mit der logischen und mit der transzendentalen Wahrheit zu tun hat. Künstlerische Wahrheit ist Übereinstimmung des Werkes mit der reinen Idee, die ihm zu Grunde liegt. Darin liegt eine Verwandtschaft mit der »ontologischen« Wahrheit (auch »wahres Gold« entspricht ja der »Idee des Goldes«), aber es besteht auch eine Verschiedenheit zwischen beiden, die dem Unterschied zwischen dem Wesen eines Naturdinges und dem Wesen eines Kunstwerks entspricht. Es ist früher davon gesprochen worden, daß Menschenwerke keine *οὐσία* (im engsten Sinn des Wortes), keine »Substanz« seien⁹⁸. Sie sind wohl im selben Sinne »Kunstwerk« wie ein Naturding. »Naturding« ist, d. h. wir haben hier und dort die Einordnung in eine Gattung des Seienden. Aber der marmorne Napoleon oder der Napoleon einer Dichtung ist nicht im selben Sinn Napoleon (auch nicht im selben Sinne Mensch) wie der wirkliche Napoleon. Sie sind »Bilder« des wirklichen, sie »stellen ihn vor«; ihr Verhalten (das selbst nur das »Bild« eines Verhaltens ist) entspricht seinem Wesen, aber dieses Wesen ist ihnen nicht eigen, es ist ein ihnen »zugesdachter«

otra. Y si no comprendemos por "idea" la forma pura, sino la figura mental humana, la cual busca captarlas (*das sie zu fassen sucht*), entonces esta depende también de las condiciones mencionadas. Si ella se aleja de la forma pura a causa de los engaños y de los errores, entonces podemos hablar de una "idea fallida".

Y, a este respecto, llegamos a la cuestión de la *verdad* de la obra de arte. Esta verdad significa que *es lo que debía ser*. El "debía" no tiene, sin embargo, doble sentido. Puede ser que corresponde a la intención del artista o que corresponde a la idea pura. Si la obra es lo que el artista quiso hacer, pero la idea que él ha "adornado", se distancia de la idea pura, entonces no se trata de una obra artística verdadera o auténtica. Ahora hay que decir que esta verdad artística guarda relación con la verdad lógica y con la verdad trascendental. La verdad artística es la adecuación de la obra con la idea pura que le subyace. En este sentido, está relacionada con la verdad "ontológica" (también "el oro verdadero" corresponde a la "idea de oro"), pero existe también una diferencia entre ambas que corresponde a la diferencia entre la esencia de una cosa natural y la esencia de una obra de arte. Anteriormente comentábamos que las obras humanas no son *οὐσία* (en el sentido más estricto de la palabra), no son "sustancia". Ellas son "obras de arte" en el mismo sentido que una cosa natural. La "cosa natural" es, es decir, nosotros tenemos aquí y allí la orientación hacia un género del ente. Pero el Napoleón de mármol o el Napoleón de una poesía no es en el mismo sentido Napoleón (tampoco es hombre en el mismo sentido) que el Napoleón real. Son "imágenes" del real, son representaciones. Su actitud (el cual es solo y mismamente la "imagen" de una actitud) corresponde a su esencia, pero esta esencia no le es propia, es un sentido que le es "asignado". La verdad artística es la adecuación de la obra de arte respecto a una idea pura, sin que esto dependa de que esta idea corresponda a algo en el mundo "real", en el mundo de nuestra experiencia natural. En este sentido, una cabeza de Napoleón

⁹⁸ Vgl. S. 147. / Véase p. 147.

Sinn. Die künstlerische Wahrheit ist Übereinstimmung des Kunstwerks mit einer reinen Idee; dabei kommt es nicht darauf an, ob dieser Idee etwas in der »wirklichen« Welt, in der Welt unserer natürlichen Erfahrung entspricht. In diesem Sinn kann ein Napoleon-Kopf »wahr« sein, der dem geschichtlichen Napoleon wenig gleicht. Davon unterschieden ist die *geschichtliche Wahrheit*: sie bedeutet die Übereinstimmung eines »Bildes« mit einem Wirklichen, das es darstellen will, und fehlt, wenn das Bild seinem wirklichen Urbild nicht gleicht. Wenn bisweilen gesagt worden ist, daß die Kunst »wahrer« sei als die Geschichte, so ist dabei an das Verhältnis beider zu dem »Urbild« zu denken, das auch noch über dem Wirklichen – als sein Wesen bestimmend – steht. Es ist uns ja bei der Erörterung dessen, was οὐσία bedeutet, klar geworden, daß bei den geschaffenen Dingen zwischen Wesensform und reiner Form zu unterscheiden ist und daß die wirklichen Dinge dem, was sie sein sollen, mehr oder minder entsprechen. Das Leben des geschichtlichen Napoleon ist sicher keine reine Verwirklichung dessen gewesen, was er werden sollte. Der Geschichtsschreiber muß berichten, was Napoleon wirklich getan hat und wie er in Wirklichkeit gewesen ist. Aber seine Aufgabe wäre unvollkommen gelöst, wenn aus seinem Bild nichts von der »reinen Idee« hervorleuchtete, der Napoleon entsprechen sollte. Denn was ein jeder Mensch werden soll – seine persönliche »Bestimmung« –, gehört zu seinem Wesen. Darum kann der Künstler, der durch das rein Äußerlich-Tatsächliche zum Urbild vordringt, mehr von der Wahrheit bieten als der Geschichtsschreiber, der an den äußeren Tatsachen hängen bleibt. Wenn er das wahre Urbild trifft und sich dabei in den Grenzen des Überlieferten hält, ist sein Werk auch im Sinn der geschichtlichen Wahrheit wahrer als das des nicht tiefer dringenden Geschichtsforschers. (Abweichungen des Künstlers von der geschichtlichen Wahrheit können einmal darin bestehen, daß er Begebenheiten erfindet, die niemals stattgefunden haben, aber wesenhaft möglich und geeignet sind, das Wesen Napoleons sichtbar zu machen. Sehr viel weiter entfernt er sich von der

puede ser "verdadera" aunque se parezca poco al Napoleón histórico. Diferente de esto es la *verdad histórica*: ella significa la adecuación de una "imagen" con algo real que quiere representar y que falla, si la imagen no es igual al arquetipo. Si a veces hemos dicho que el arte ha de ser "verdadero" como la historia, estábamos pensando en la relación de ambos respecto al "arquetipo", el cual también se sitúa todavía sobre lo real – como su esencia distintiva. Para nosotros llegó a ser claro, tras los esfuerzos que hemos acometido para descubrir qué significa οὐσία, que en las cosas creadas hay que diferenciar entre la forma esencial y la forma pura y que las cosas reales corresponden más o menos a lo que ellas deben ser. La vida del Napoleón histórico no ha sido seguramente una pura realización de lo que él debía ser. El que escribe la historia debe informar de lo que Napoleón ha hecho realmente y de cómo ha sido él en realidad. Pero su tarea sería imperfecta si de la imagen que nos ofrece no destacara nada de la "idea pura" que debía corresponder a Napoleón. Puesto que lo que todo hombre debe ser – su "destino" personal – pertenece a su esencia. Por este motivo, el artista, en la medida en que penetra en el arquetipo a través de lo externamente real u objetivo, puede ofrecer más sobre la verdad que el escritor de historia, que queda a merced de los acontecimientos externos. Si encuentra el verdadero arquetipo y se atiene a los límites de lo que se transmite, su obra es también, en el sentido de la verdad histórica, más verdadera que la del investigador de historia, que no ha profundizado tanto. (El distanciamiento del artista respecto a la verdad histórica puede ocurrir alguna vez porque inventa sucesos que nunca tuvieron lugar, pero que son posibles y apropiados por esencia, para hacer visible la esencia de Napoleón. Mucho más se alejaría él de la verdad histórica, si dibuja un Napoleón que no corresponde en absoluto al real – y de esta manera, tampoco a su arquetipo. Podría atribuirse todavía a la obra verdad artística si la figura fuera "auténtica" – es decir, si corresponde a una posibilidad esencial. Por lo menos, se le podría privar al artista del

geschichtlichen Wahrheit, wenn er einen Napoleon zeichnet, der dem wirklichen – und damit auch seinem Urbild – gar nicht entspricht. Es könnte dem Werk trotzdem noch künstlerische Wahrheit zukommen, wenn die Gestalt »echt« – d. h. einer Wesensmöglichkeit entsprechend – wäre. Immerhin dürfte man dem Künstler das Recht absprechen, eine solche Gestalt »Napoleon« zu nennen – denn darin liegt ein gewisser Anspruch auch auf geschichtliche Wahrheit.) Daß ein Seiendes das ist, was es sein soll, daß sein wirkliches Wesen seiner »Idee« entspricht, das können wir als Wesentlichkeit oder *Wesenswahrheit* bezeichnen. Wir haben sie von der *ontologischen und von der transzendentalen Wahrheit* unterschieden⁹⁹. Der Unterschied ist aber noch von einer anderen Seite her zu fassen. »Transzendental« soll nur das genannt werden, was zum Seienden als solchem gehört, nicht das, was nur einer bestimmten Gattung eigen ist. Nun hat aber *Wesenswahrheit* als Übereinstimmung des wirklichen Wesens mit seinem Urbild, der reinen Form oder Idee, nur dort eine Stelle, wo der Gegensatz von wesentlichem und wirklichem Sein eine Stelle hat, d. h. in der Welt der wirklichen Dinge, die in der Zeit entstehen und vergehen und in ihrer zeitlichen Entwicklung eine zeitlose reine Form mehr oder weniger vollkommen nachbilden. Für die reinen Formen selbst besteht dieser Gegensatz nicht. Ihr Sein ist die von ihnen selbst unabtrennbare Entfaltung ihres Was. Sie bilden nichts mehr ab, dem sie mehr oder minder entsprechen könnten. Darum ist hier keine Stelle für eine *Wesenswahrheit*. Ein Seiendes sind aber auch sie, und so muß ihnen – wie allem Seienden – auch ontologische und transzendente Wahrheit zukommen: d. h. sie sind, was sie sind, und zu ihrem Sein gehört das Offenbarsein oder die Zuordnung zu einem erkennenden Geist, die für die logische Wahrheit Voraussetzung ist. Die künstlerische Wahrheit (ebenso die geschichtliche) setzt die *Wesenswahrheit* voraus und kann so wenig wie diese der transzendentalen Wahrheit gleichgesetzt werden. Auch sie ist

derecho de llamar "Napoleón" a tal figura – puesto que reside en ella una cierta pretensión de verdad histórica). Que es un ente que debe ser, que su esencia real corresponde a su esencia, lo podemos llamar *esencialidad (Wesentlichkeit) o verdad esencial*. Nosotros la hemos distinguido de la *verdad ontológica y de la verdad trascendental*. La diferencia, no obstante, podemos captarla desde otro lado. Solo debemos llamar "trascendental" a lo que pertenece al ente como tal, no a lo que es propio exclusivamente de un género determinado. Pero ahora la *verdad esencial* tiene un puesto como adecuación de la esencia real a su arquetipo (la forma pura o la idea), sólo allí donde la contraposición entre ser real y ser esencial también se da, es decir, en el mundo de las cosas reales, que surgen en el tiempo y que pasan, y que en su desarrollo temporal imitan más o menos perfectamente una forma pura atemporal. Para la misma forma pura no existe esta contraposición. Su ser es el despliegue inseparable de ellas mismas de su quid (*Was*). Ellas no reproducen nada más, a lo que ellas más o menos puedan corresponder. Por eso, aquí no hay lugar alguno para la *verdad esencial*. Pero ellas también son un ente, y así también les corresponde – como a todo ente – la *verdad ontológica y trascendental*: es decir, ellas son lo que ellas son, y pertenece a su ser la apertura (*Offenbarsein*) o la orientación (*Zuordnung*) a una mente cognoscitiva, lo cual es condición para la *verdad lógica*. La *verdad artística* (igual que la histórica) tiene como condición la *verdad esencial* y, como esta, tampoco puede equipararse a la *verdad trascendental*. También ella está vinculada a un determinado género del ente – las obras humanas. Pero también el ente de este género es un *ente* y como tal le corresponde la *verdad trascendental*. Es lo que es – obra de arte u artefacto (*Machwerk*) – "en verdad" y como tal puede ser conocida. Gretd ha incluido la adecuación de la obra al conocimiento del artista que la causa como un modo especial de *verdad lógica*. Nosotros buscamos comprender qué significa el

⁹⁹ Vgl. S. 255 f. / Véase p. 255 y ss.

an eine bestimmte Gattung des Seienden – die menschlichen Werke – gebunden. Aber auch das Seiende dieser Gattung ist *Seiendes*, und als solchem kommt ihm transzendente Wahrheit zu. Es ist, was es ist – Kunstwerk oder Machwerk – »in Wahrheit« und als solches erkennbar.

Gredt hat die Übereinstimmung des Werkes mit der es verursachenden Erkenntnis des Künstlers als eine besondere Art logischer Wahrheit eingeordnet. Wir suchen zu verstehen, was mit der »verursachenden Erkenntnis« gemeint sei. Zu dem, was als Ursache für die Entstehung des Werkes vorausgesetzt ist, gehört – wie wir sahen – an erster Stelle das Erschauen der Idee. Die Übereinstimmung des Werkes mit der Idee haben wir als »künstlerische Wahrheit« in Anspruch genommen und darin eine Abwandlung der Wesenswahrheit gesehen. Weil aber das Werk seine künstlerische Wahrheit der *erschauten* Idee des Künstlers verdankt, weil dieses Erschauen das Tun des Künstlers, womit er die Idee in den Stoff hineinbildet, erleuchtet und leitet und in dem werdenden Werk fortschreitend erfüllende Verwirklichung findet, ist mit der künstlerischen Wahrheit eine eigentümliche Art logischer Wahrheit verbunden.

(Unterschieden davon ist die logische Wahrheit, die der nachträglich an das Werk herantretenden Erkenntnis des Kunstkenners zukommt.)

Die transzendente Wahrheit kommt dem Seienden als solchem zu, und zwar vorzüglich dem Sein, zu dem das Offenbarsein gehört.

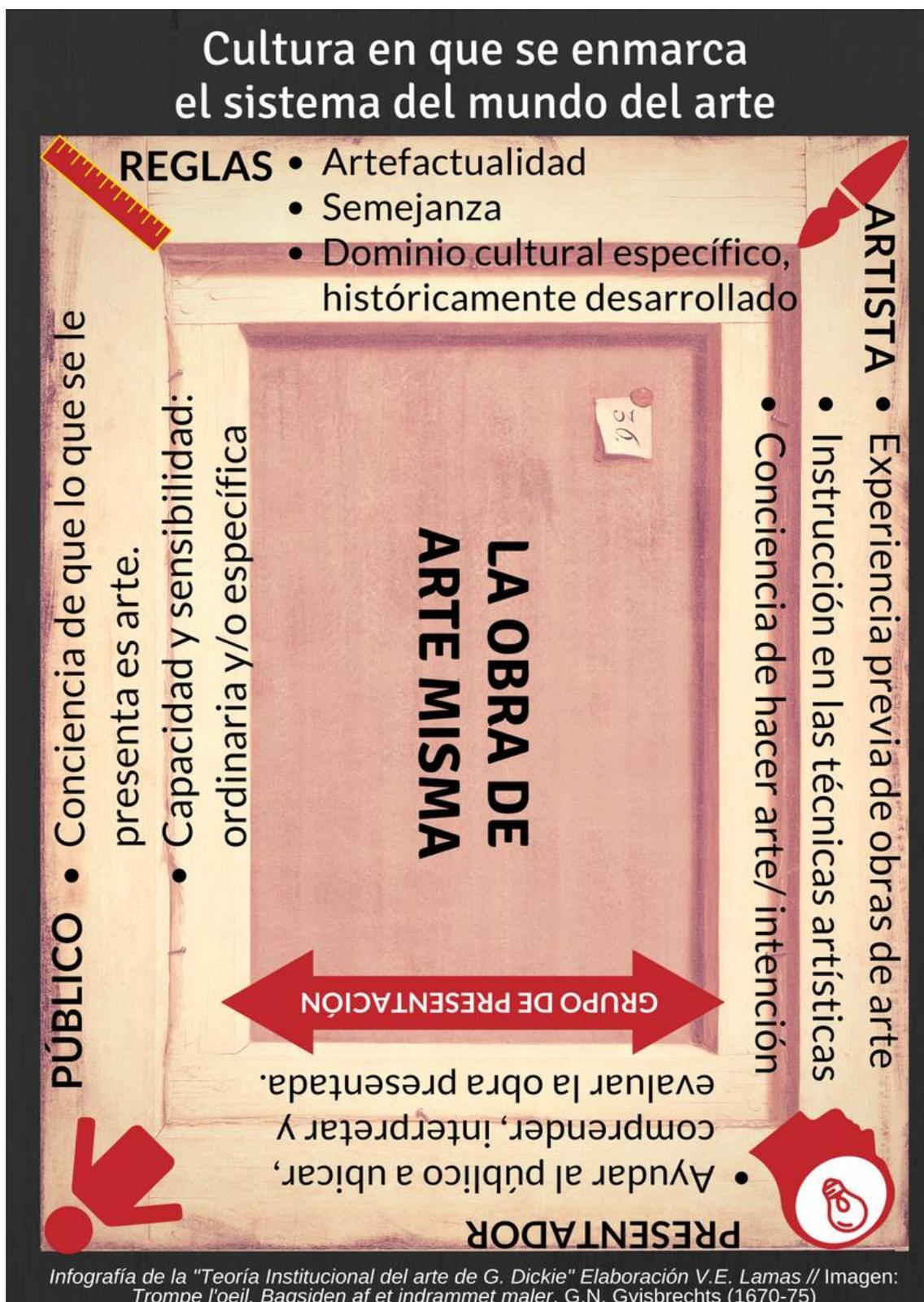
Das Seiende »teilt« sich in inhaltlich und formal unterschiedene Gattungen und Arten; damit besondert sich auch das Sein und mit ihm auch das Offenbarsein oder die Zuordnung zum Geist. Naturgebilde und Menschenwerke haben eine verschiedene Zuordnung zum Menscheng Geist und die Werke wiederum eine verschiedene Zuordnung zum schaffenden und zum nachträglich hinzutretenden

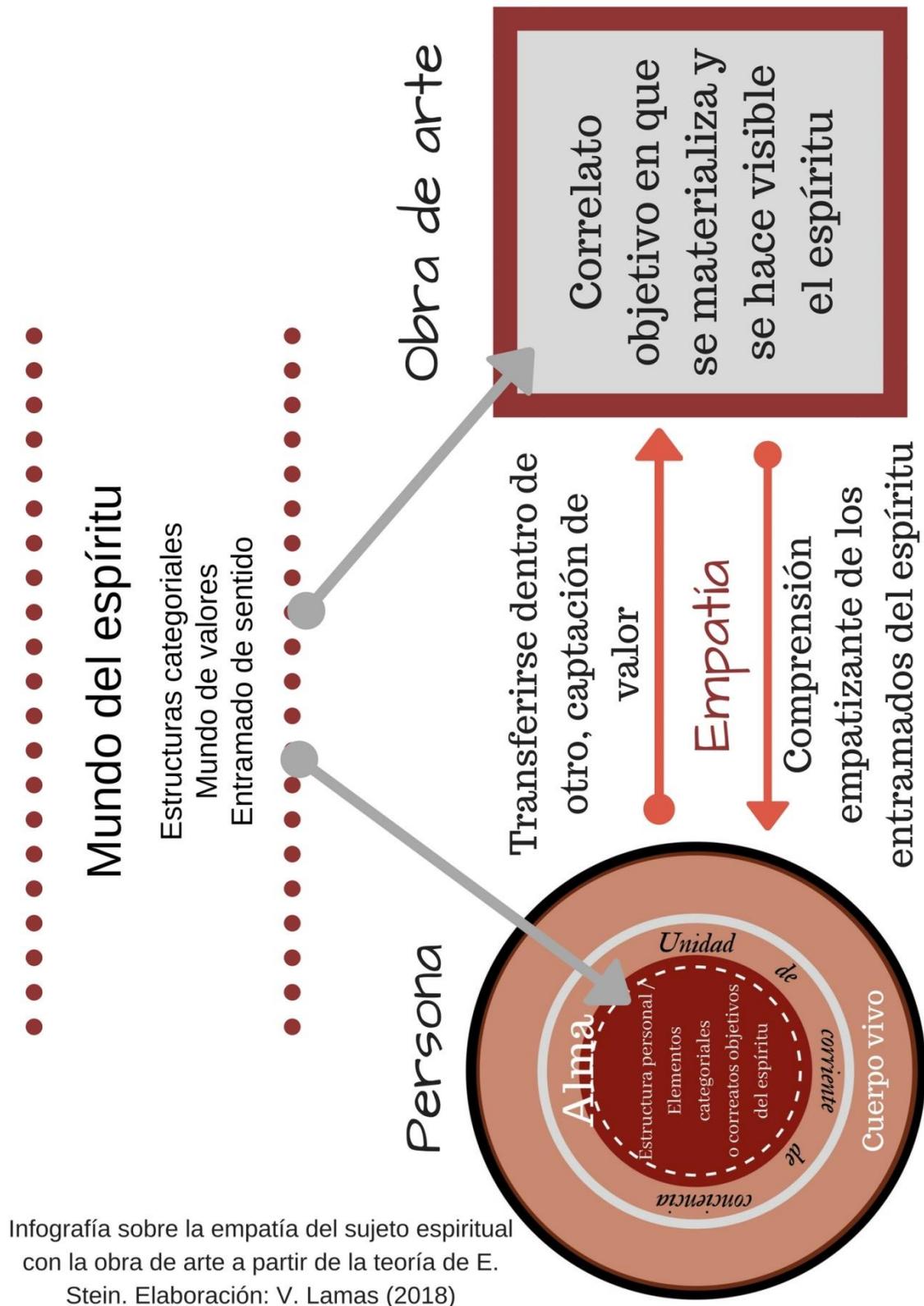
(»nachschafter« oder »verstehenden«) Geist. Dem entsprechen verschiedene Arten der Erkenntnis und der logischen Wahrheit.

„conocimiento que causa“. A lo que es presupuesto como causa del surgimiento de una obra pertenece – como veíamos – en primer lugar la intuición (*Erschauen*) de la idea. La adecuación de la obra a la idea la hemos llamado „verdad artística“ y hemos visto en ello una modificación de la verdad esencial. Pero, dado que la obra debe su verdad artística a la idea *intuida* (*erschaut*) del artista, porque este intuir (*Erschauen*) ilumina el hacer del artista – con que el introduce la idea en la materia - y lo guía y encuentra realización progresivamente en la obra que va deviniendo, a la verdad artística está unida un modo peculiar de verdad lógica. (Diferente de ella es la verdad lógica, que corresponde adicionalmente al conocimiento del experto en Arte que se acerca a la obra.)

La verdad trascendental corresponde al ente como tal y, sí, en un sentido eminente al ser, al que le es propio la apertura. El ente se “divide” en géneros y especies diferentes desde el punto de vista formal y del contenido. De esta manera, el ser también se hace particular y con él también la apertura y la orientación a la mente. Las figuras naturales y las obras humanas tienen una orientación diversa a la mente humana; y las obras, de nuevo, una diversa orientación a la mente creadora y a la que posteriormente se acerca (creando después (*nachschafter*) o comprendiendo). A ello corresponden diversos modos de conocimiento y de verdad lógica.

VIII. INFOGRAFÍAS A TAMAÑO ORIGINAL





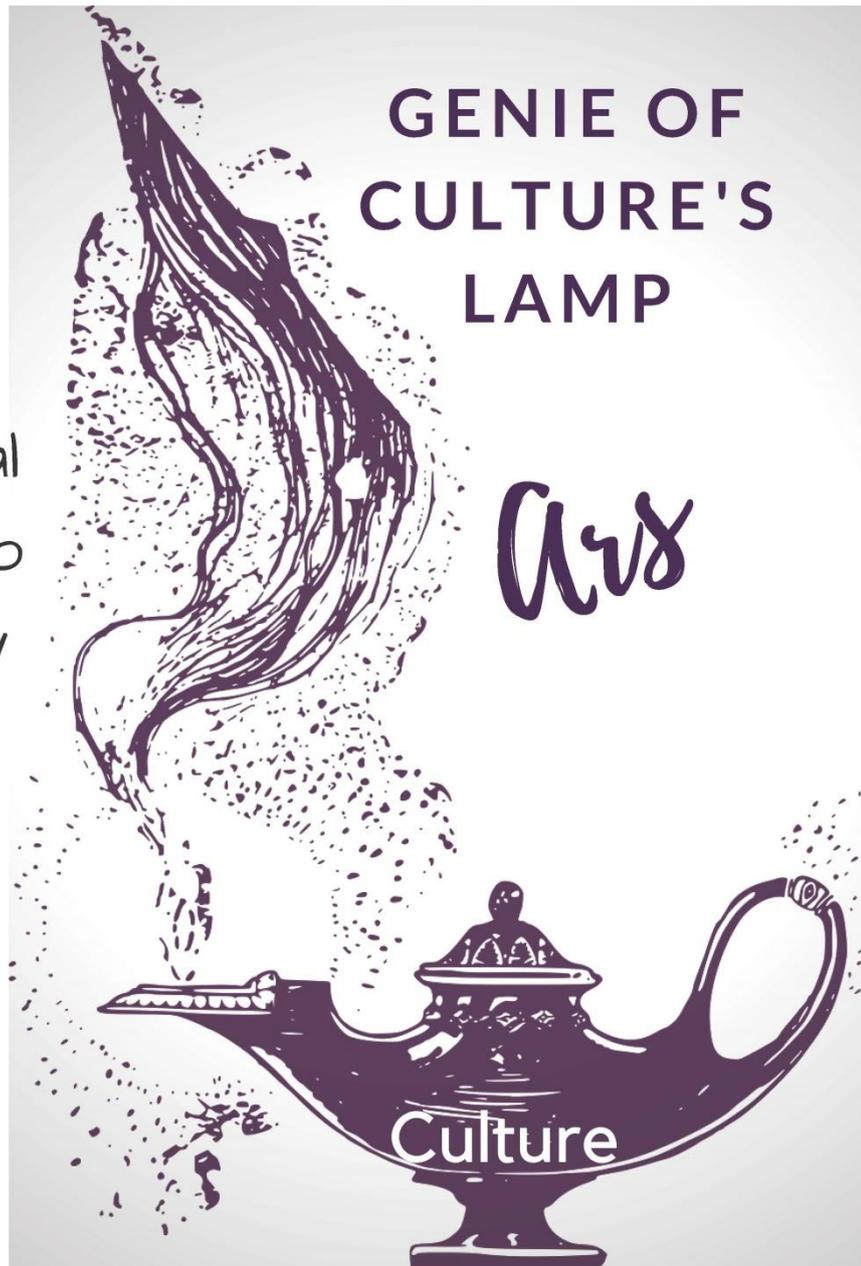
Infografía sobre la empatía del sujeto espiritual con la obra de arte a partir de la teoría de E. Stein. Elaboración: V. Lamas (2018)

Our three wishes

Universal values to be truly human: good truth and beauty

GENIE OF CULTURE'S LAMP

Ars



Victoria Lamas (2018) Teoría del genio de la lámpara de la cultura: Ars

