

Temas de Historia del Arte

Escenarios, contextos y relatos

Álvaro Notario Sánchez
(coord.)



TEMAS DE HISTORIA DEL ARTE: **Escenarios, contextos y relatos**

Álvaro Notario Sánchez

(Coordinador)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2024

TEMAS DE HISTORIA DEL ARTE: ESCENARIOS, CONTEXTOS Y RELATOS

- © de los textos: sus autores, 2024.
- © de las imágenes: sus autores, 2024
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.
Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 49.



UNIÓN DE
EDITORIALES
UNIVERSITARIAS
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

DOI: https://doi.org/10.18239/jornadas_2024.49.00
ISBN: 978-84-9044-074-2
ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)
ISSN: 2697-049X (Colección Jornadas y congresos)

COMITÉ CIENTÍFICO:

Dr. Juan Agustín Mancebo Roca (UCLM. Campus de Albacete)
Dr. Julián Díaz Sánchez (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Elena Sainz Magaña (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. M.^a Josefa Cuesta García de Leonardo (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Alicia Díez de Baldeón García (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dr. Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Sonia Morales Cano (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dra. Isabel Rodrigo Villena (UCLM. Campus de Ciudad Real)
Dr. Álvaro Notario Sánchez (UCLM. Campus de Ciudad Real)

Este original fue sometido al proceso de selección del Comité Editorial del sello Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha que valoró positivamente su publicación. La evaluación por pares ciegos ha sido competencia del comité científico del I Encuentro UCLM de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte. Este libro está publicado en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA, handle: <https://hdl.handle.net/10578/36732>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Composición: Compobell, S.L.
Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

ÍNDICE

INVESTIGAR, REFLEXIONAR Y DEBATIR EN TORNO A UNA NUEVA HISTORIA DEL ARTE <i>Álvaro Notario Sánchez</i>	9
LA GRAN DIVISIÓN. INDUSTRIAL CULTURAL, ARTE E HISTORIA DEL ARTE <i>Julián Díaz Sánchez</i>	15
MIRADAS DESDE LA COLECCIÓN	
LA COLECCIÓN LUDOVISI Y SU LLEGADA A ESPAÑA <i>Jaime Alonso Lorenzo</i>	23
<i>EL FAUNO DE MÁRMOL</i> DE NATHANIEL HAWTHORNE Y EL DEBATE DEL NEOCLASICISMO Y EL ROMANTICISMO: UNA GUÍA DE VIAJE POR LA ROMA DECIMONÓNICA <i>Noelia Esparcia Blanco</i>	33
<i>THE BIRDS OF AMERICA</i> , UNA OBRA ARTÍSTICA Y CIENTÍFICA DE JOHN JAMES AUDUBON <i>Sheila Arroyo Rodríguez-Peral</i>	41
UN EMBAJADOR DEL ARTE MEXICANO EN MADRID: EL ESCULTOR GUILLERMO RUÍZ REYES <i>Víctor Guerrero Serrano</i>	49
TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA EXPOSICIÓN	
ANTECEDENTES PARA UN ARTE COMPROMETIDO: RELECTURAS DEL DISCURSO ARTÍSTICO DESDE EL ESPACIO DE LO POLÍTICO. PICASSO, ESPAÑA Y LA CRÍTICA DE PREGUERRA (1920'-1930') <i>Beatriz Martínez López</i>	61

PICASSO POR PICASSO: EL ARTISTA-CURADOR COMO PRECEDENTE DE LA CURADURÍA CONTEMPORÁNEA <i>Bárbara Bayarri Viñas</i>	71
FENOMENOLOGÍA PERCEPTIVA DE LA EXPOSICIÓN A TRAVÉS DE «EXPOSICIÓN» DE ANTONI MUNTADAS <i>María del Carmen Caballé Tutosaus</i>	79
LA SINGULARIDAD DE LA MULTIPLICIDAD: CONSERVACIÓN, CATALOGACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LA COLECCIÓN DE MATRICES DE FOTOGRAFADO DEL MUSEO GREGORIO PRIETO <i>Blanca Santos Parra</i>	89

ARTE Y ESPECTÁCULO

LUCES PARA CELEBRAR EL AMOR DE UNA REINA: ILUMINACIONES PÚBLICAS Y FUEGOS DE ARTIFICIO EN LA DOBLE BODA DE ISABEL II Y LUISA FERNANDA <i>Marcos Narro Asensio</i>	97
PROMOCIONAR E INSTRUIR. LA <i>REVISTA KODAK</i> PARA FOTÓGRAFOS AFICIONADOS* <i>Víctor Iniesta Sepúlveda</i>	113
CAMPO A TRAVÉS. REPRESENTACIONES EN LOS LÍMITES DE LA PANTALLA <i>María Sánchez Berenguer y Rubén Serna</i>	123
ESTRATEGIAS PARA LA CREACIÓN DE FICCIONES EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y PERFORMATIVA DE MARÍA ALCAIDE <i>Manuel Zapata Vázquez</i>	133
REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LOS FENÓMENOS DE CIRCO Y ALTERACIONES DE LA MIRADA <i>Mónica Sánchez Tierraseca</i>	143

VISIONES DEL PATRIMONIO

REDESCUBRIR LAS JOYAS: LOS MUSEOS Y SU IMPLICACIÓN <i>Isabel Escalera Fernández</i>	153
LA IDENTIDAD PATRIMONIAL DE LAS CIUDADES HISTÓRICAS: ROMANTICISMO, VIAJES Y PROTECCIÓN MONUMENTAL <i>Ángela Laguna Bolívar</i>	159
LA PIEL DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL <i>Diego Clemente Espinosa</i>	171

DE RECEPTOR PASIVO A PROTAGONISTA DE LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS. EL GIRO HACIA EL VISITANTE EN EL MUSEO	
<i>Irene Pérez López</i>	179

CUESTIONES DE ARTE RELIGIOSO

EL PANTEÓN DE LOS DUQUES DE ALBURQUERQUE EN EL CON- VENTO DE SAN FRANCISCO DE CUÉLLAR (SEGOVIA): UNA VISIÓN GLOBAL	
<i>Guiomar Antorán Pilar</i>	189

ARQUITECTURA RELIGIOSA TARDOGÓTICA EN CUENCA EN EL TRÁNSITO A LA EDAD MODERNA. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA SU ESTUDIO*	
<i>Bárbara López Sotos</i>	199

LA JUNTA DIOCESANA DE CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE TEMPLOS EN LA ACTUAL PROVINCIA DE CUENCA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DE INVESTIGACIÓN	
<i>Luna Moyano Fernández</i>	209

ASUNTOS DE GÉNERO

HISTORIOGRAFÍA DEL PATRONAZGO Y EL COLECCIONISMO FEMENINO EN LA CASTILLA BAJOMEDIEVAL: FORTUNA CRÍTICA, HISTORIADORES Y NUEVAS PERSPECTIVAS	
<i>Carmen Poblete Trichilet</i>	219

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS MUJERES: BREVE RECORRIDO POR LA FORTUNA HISTÓRICA DE LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII	
<i>Alba Gómez de Zamora Sanz</i>	227

EL CAFÉ COMO PARADIGMA: LOS ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN DE LAS ARTISTAS EN VANGUARDIA EN ESPAÑA	
<i>David Solórzano Pinilla</i>	235

INVESTIGAR, REFLEXIONAR Y DEBATIR EN TORNO A UNA NUEVA HISTORIA DEL ARTE

Álvaro Notario Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-5377-1293>

La Historia del Arte de Gombrich, publicada en Londres en 1950 (1951) ha sido uno de los títulos de cabecera para el estudiante de Artes y Humanidades de la segunda mitad del siglo XX, pero, aunque aún sigue siendo referencial, la historia del arte hace tiempo que comenzó a abrirse a nuevos enfoques y metodologías que han hecho que nuestra disciplina sea transversal, abierta y adaptable a los diferentes discursos historiográficos.

La mirada social que propició Frederick Antal sobre la realidad florentina del Renacimiento marcó con determinación la necesidad de abandonar los estudios formalistas, basados exclusivamente en el encuadre cronológico y estilístico de la obra y su autor (Antal, 1989). Este enfoque relacionado con la mirada marxista de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, supuso un nuevo paradigma para los estudios de historia del arte, que empezarían a dar valor a los contextos sociales, políticos y económicos (Benjamin, 2010).

Los estudios semióticos de Umberto Eco y la aplicación que de ellos hicieron Norman Bryson y Mieke Bal plantearían un nuevo debate en torno a la interdisciplinariedad de la historia del arte desde el giro lingüístico. Centrados en la edad moderna, Michael Baxandall, desde el renacimiento italiano, y Svetlana Alpers, desde el barroco holandés, resituarían la historia social del arte ampliando el espectro que pasaría por lo que denominaron el “ojo de la época”, dando paso a los estudios visuales.

“¿Qué quieren realmente las imágenes?” fue la pregunta con la que W. J. T. Mitchell reflexionaba sobre el poder de la cultura visual, un imaginario colectivo convertido en el lenguaje sobre el que la historia del arte debe reflexionar (Mitchell, 2017, 9), en la misma línea en que lo hizo Keith Moxey al hablar de la independencia de la imagen como una de las inevitables consecuencias de la globalización y la cultura de masas (2015, 15). Así, George Didi-Huberman, releendo al Warburg del *Atlas Mnemosyne*, indicaba que “siempre ante la imagen estamos ante el tiempo”, haciendo así referencia a su independencia de su época e intención de su creador (Didi-Huberman, 2009, 31).

En paralelo, la historia del arte se ha preocupado desde hace décadas en una nueva lectura que incluyera a las mujeres, como artistas, coleccionistas y gestoras. Esta nueva mirada, que ha contado con estudios monográficos sobre pintoras y periodos, pretende reconstruir el incom-

pleto discurso historiográfico vigente aún en los currículos de nuestros estudios universitarios. Es, por tanto, imprescindible, aportar una mirada transversal a toda la historia del arte que responda, por fin, a la cuestión con la que Linda Nochlin iniciaba su ensayo “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (2021, 21), contestada, entre otras, por Katy Hessel en su reciente obra, *The Story of Art Without Men* (2022).

Junto con los estudios visuales, la historia del arte de género ha abierto nuevas y necesarias lecturas a las metodologías tradicionales que daban, tan solo, una visión parcial sobre el arte a lo largo de los siglos (Pollock y Parker, 2021). De forma reciente se empiezan a incluir las miradas *queer*, o la perspectiva racial, transfronteriza o los discursos decoloniales, aspectos fundamentales para alcanzar un conocimiento poliédrico y objetivo del pasado cultural, y así, poder releer la historia del arte que nos ha llegado con la distancia precisa.

Este caldo de cultivo ha propiciado profundas reflexiones sobre el presente y futuro de nuestros estudios en textos como *Fictions of art History* de Mark Ledbury (2013) o *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas* de Julián Díaz Sánchez (2021). También, compilaciones de textos metodológicos como *The Books that Shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* (Shone y Stonard, 2013) o las conversaciones con autores como Timothy J. Clark en el MNCARS en las que respondía a la pregunta “¿Qué fue la nueva historia del Arte?”.

No olvidemos tampoco las nuevas formas de comunicar y difundir la Historia del Arte en nuestros días, que, además, de ser repensada por investigadores y docentes universitarios, llega al gran público a través de títulos divulgativos, entre los que cabe destacar en castellano, *Otra Historia del Arte* de @ElBarroquista (2019) o *PintorAs* de Sara Rubayo (2020), historiadores del arte que completan así su labor en redes sociales y medios de comunicación.

CONTEXTO DEL I ENCUENTRO DE JÓVENES INVESTIGADORES/AS EN HISTORIA DEL ARTE

Además de los debates metodológicos y la puesta en valor de las nuevas perspectivas, la historia del arte de nuestros días se preocupa por la divulgación y la interpretación del patrimonio, por el turismo, los medios de masas, por las nuevas narrativas y la reflexión sobre los discursos museológicos; también sobre las nacientes formas de expresión artística, mucho más que las catalogadas como bellas artes, la inclusión de los nuevos públicos o los estudios de género y decoloniales.

Con estas premisas, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, creyó necesario repensar la disciplina a la que nos dedicamos a través de la mirada de los jóvenes investigadores, por un lado, con la exposición individualizada de sus trabajos en curso y, por otro, favoreciendo la conversación sobre sus propuestas en mesas temáticas de debate.

De este modo, se pretendía llenar un vacío en nuestra universidad, al convocar, por primera vez, a los investigadores noveles en nuestra disciplina. Se pretendía aunar en este foro la especificidad de los congresos en Historia del Arte que organizan instituciones como el CEHA o CSIC, a través de su Departamento de Historia del Arte o Universidades como la de Zaragoza o la Complutense (hasta 2016), en sus encuentros de investigadores predoctorales sobre esta área de conocimiento, de forma periódica, con congresos y jornadas dirigidos a los investigadores jóvenes sobre estudios de las ramas de Humanidades, como los organizados en la Universidad de León o Salamanca, entre otras.

Entre los objetivos de este primer foro en nuestra universidad, se encontraron fomentar la relación entre los investigadores en Historia del Arte, en primer lugar, de los distintos campus

de la universidad regional, pero también con estudiantes predoctorales y posdoctorales de otras universidades españolas. Por otro lado, desde la organización del evento se pretendía dar visibilidad a la investigación como salida profesional entre los estudiantes de grado y máster asistentes.



Fig. 1. Mesa inaugural del I Encuentro UCLM de Jóvenes Investigadores/as en Historia del Arte. De derecha a izquierda: Julián Díaz (director del Departamento de Historia del Arte), Eva Mª Masías (alcaldesa de Ciudad Real), Julián Garde (rector de la UCLM), Teodoro Manrique (decano en funciones de la Facultad de Letras) y Álvaro Notario (director del Encuentro).

De esta manera, durante el desarrollo del foro se expusieron un total de 40 comunicaciones de investigadores de doce universidades distintas de nuestra geografía. Divididas en ocho mesas temáticas, las sesiones fueron coordinadas por profesores del departamento, expertos en cada materia, y versaron sobre iconografía y arte religioso, cuestiones de género, medios de masas, literatura de viajes, museología y coleccionismo, moda y joyería, patrimonio inmaterial y turismo y gestión cultural.

La Facultad de Letras de Ciudad Real fue el enclave en el que se desarrolló el *I Encuentro de jóvenes investigadores/as en Historia del Arte*, lugar en el que se imparte el Grado en Historia del Arte en la universidad autonómica, entre los días 17 y 19 de noviembre de 2022. Ciudad Real también entendió la importancia de la celebración de este encuentro científico como una oportunidad para exponer su potencial en materia de patrimonio cultural, de la mano de la Universidad de Castilla-La Mancha, posicionándose así en el centro de los estudios sobre Historia del Arte por unos días.

Por ello, junto a las conferencias magistrales y las sesiones temáticas, como complemento al desarrollo teórico del encuentro, este primer foro contó con la participación del Cabildo de la Catedral de Ciudad Real, que permitió a los congresistas el acceso al camarín de su patrona, la Virgen del Prado, uno de los espacios patrimoniales más destacados de la población manchega. Además, la Concejalía de Turismo ofreció una ruta nocturna por la ciudad dando a conocer los monumentos más importantes del casco urbano.

En esta línea, el encuentro se trasladó durante la tarde del día 17 de noviembre a la cercana localidad de Almagro, cuna del Festival Internacional de Teatro Clásico, para visitar el Corral de Comedias y el Museo Nacional del Teatro. Fue una forma de mostrar a los asistentes, comunicantes y estudiantes participantes, la transversalidad de nuestros estudios humanísticos, en los que se unen la literatura teatral, las artes escénicas y la historia del arte, con la museología, la gestión cultural y el turismo.



Fig. 2. Visita al Corral de Comedias de Almagro.

TRADICIÓN Y NOVEDAD EN LAS NARRATIVAS SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE

El marco teórico del congreso partió de la conferencia inaugural del profesor Julián Díaz Sánchez, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha. Bajo el título *La historia del Arte después de la gran división*, centró su discurso en la necesidad de concebir la Historia del arte como un relato poliédrico y plural que merece su revisión constante.

Tras esta introducción metodológica comenzaron a desarrollarse las distintas sesiones de comunicaciones, que intercalaban discursos más formalistas sobre periodos, géneros artísticos y autores, con casos prácticos, experiencias plásticas y relecturas transversales a otras áreas. La primera de estas sesiones fue la dedicada a “Iconografía y arte religioso”, que recorrió varias intervenciones relacionadas con estudios monográficos sobre monumentos y artistas conectados a lo largo de los siglos.

La sesión segunda fue titulada “Arte y cuestiones de género”, y estuvo compuesta por comunicaciones que trataron la irrupción de esta necesaria revisión a los discursos historiográficos con casos de estudio sobre coleccionistas, asociacionismo artístico feminista o la práctica museológica actual. Finalizó la primera jornada con la mesa titulada “Arte y espectáculo. Redes sociales”, que unió en esta tercera sesión los casos de estudio e investigaciones más transversales, que incluían la investigación sobre fotografía desde diferentes ópticas, la apropiación cultural o el Postinternet Art.

El segundo día del encuentro comenzó con la cuarta sesión, en la que se unían las investigaciones sobre arte y literatura, bajo el título “Visión original. Literatura. Compromiso”. Los comunicantes trataron sus estudios sobre la visión del coleccionismo en los textos de distintas épocas y las relecturas historiográficas de viajeros, críticos y artistas. La sesión número cinco recopiló las presentaciones sobre “Teoría y práctica de las exposiciones. Coleccionismo, conser-

vacación y recepción”, para profundizar, a través de varias experiencias teórico-prácticas, el papel del museo y las exposiciones temporales en el discurso histórico artístico actual y su evolución hasta nuestros días. La sexta sesión “Arte y sistema de la moda”, abordó de forma específica aspectos relacionados con disciplinas menos habituales en los currículos universitarios, como son la alta costura y la joyería.



Fig. 3. Mesa de debate tras la Sesión IV “Visión original. Literatura. Compromiso”.

La última jornada terminaba con la sesión séptima, dedicada al “Arte popular, inmaterial y efímero”, en una agrupación de intervenciones sobre temáticas que trataban la arquitectura efímera y la popular, las identidades culturales o la música. La última de las mesas temáticas fue la titulada “Arte y turismo”, en la que se ahondó en la importancia de las políticas culturales, y la gestión e interpretación del patrimonio cultural como vías de desarrollo sostenible del turismo.

La clausura del foro contó con la conferencia del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Jesús Pedro Lorente, que cerró estas jornadas de reflexión en torno a las nuevas metodologías de investigación sobre nuestra disciplina con su exposición, titulada *De la Historia del Arte a la Patrimoniología* (2018) en la que abordaba, la evolución de nuestros estudios, pasando por el devenir de la museología y las investigaciones sobre el arte público. De su estudio conjunto nace la “patrimoniología”, que permite entender la identidad cultural de nuestros espacios urbanos.

CONCLUSIONES

El *I Encuentro UCLM de Jóvenes Investigadores/as en Historia del Arte* cumplió plenamente las expectativas y objetivos de la organización, con amplios debates entre sus participantes, que dieron como resultado nuevos puntos de vista sobre el futuro de la disciplina y la necesidad de seguir renovando sus lecturas y metodologías, cada vez más transversales.

Este congreso sirvió también para volver a reunir a especialistas en una misma materia por primera vez en la Facultad de Letras, de forma exclusivamente presencial, tras la pandemia. Como resultados de estas jornadas, además de la publicación que ahora se presenta, debemos destacar la previsión de celebrar el segundo encuentro en otoño de 2024, con la pretensión de reunir a la juventud que investiga en nuestro país sobre Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha de forma bienal.

El desarrollo de estas primeras jornadas no hubiera sido posible sin el soporte de la Universidad de Castilla-La Mancha y la financiación de la Facultad de Letras de Ciudad Real, junto al profesorado del Departamento de Historia del Arte, que mostró, desde el inicio, su entusiasmo en la organización de este foro. Especialmente, las palabras de agradecimiento son para su director de departamento, el comité técnico, que conformaron estudiantes del grado en Historia del Arte, y para los miembros del comité científico, encargado de elegir las comunicaciones, moderar las mesas y hacer la selección de los textos que aquí se presentan, tras un proceso de revisión mediante doble ciego.

De igual modo, merecen nuestro agradecimiento las instituciones colaboradoras, concretamente el Ayuntamiento de Ciudad Real y la Concejalía de Turismo, que ofreció una visita guiada a los congresistas por los principales monumentos de la misma, al Cabildo de la Catedral de Ciudad Real, que nos abrió las puertas del camarín de la Virgen del Prado de forma extraordinaria, al Ayuntamiento de Almagro, que nos permitió el acceso al Corral de Comedias y a la Iglesia de San Agustín y, por último, al Museo Nacional del Teatro de Almagro, que acogió a los asistentes en sus salas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTAL, Friederich (1989), *El mundo de florentino y su ambiente social. La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*, Madrid, Alianza (1947).
- BENJAMIN, Walter (2010), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Casimiro Libros (1936).
- CAJIGAL VERA, M. Ángel (2021), *Otra Historia del Arte: no pasa nada si no te gustan las Meninas*, Madrid, Plan B.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2021), *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (2000).
- GOMBRICH, Ernst H. (1951), *La Historia del Arte*, Barcelona, Argos (1950).
- HESSEL, Katy (2022), *The Story of Art Without Men*, Nueva York, Random House.
- LEDBURY, Mark (2013), *Fictions of art History*, Massachusetts, Clark Art Institute.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (2018), *Arte público y museos en distritos culturales*, Gijón, Trea.
- MITCHELL, W.J.T. (2017), *¿Qué quieren las imágenes?*, Vitoria Gasteiz-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones (2005).
- MOXEY, Keith (2015), *El tiempo de lo visual. La imagen en la Historia*, Vitoria Gasteiz-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones (2013).
- NOCHLIN, Linda (2021), *Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary Edition*, Londres (1971).
- POLLOCK, Griselda y PARKER, Rozsika (2021), *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Akal (1981).
- RUBAYO, Sara y GÁLLEGO, A (2020), *PintorAs*, Madrid.
- SHONE, Richard y STONARD, John-Paul (Eds.) (2013), *The Books that shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, Londres, Thames & Hudson.

LA GRAN DIVISIÓN. INDUSTRIAL CULTURAL, ARTE E HISTORIA DEL ARTE

Julián Díaz Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-9247-1963>

Andreas Huyssen (2006) denomina “gran división” a la separación radical entre cultura de masas y arte que han afirmado y practicado algunos movimientos de vanguardia y neovanguardia (abstracción clásica, expresionismo abstracto americano, arte *minimal*, por poner solo algunos ejemplos, y subrayando que la visión de la cultura de masas ha sido muy diferente en el seno de cada una de estas corrientes). Otras tendencias han eludido esta separación, buscando más bien la mezcla (Dadá, surrealismo, *pop*, *body art*, entre otros), al tiempo, la consideración de la cultura de masas entre críticos, historiadores, pensadores cercanos a la Historia del Arte ha sido bien diferente, aunque hace mucho tiempo que los productos de la industria cultural han asumido un papel fundamental en el relato histórico artístico; como objeto directo de estudio (cine, fotografía, publicidad, videojuego), pero también como contexto de desarrollo de las obras de arte. Svetlana Alpers proponía, en un trabajo que fue un verdadero hito, estudiar el arte “en su circunstancia” (Alpers, 1987, 27), que era, sobre todo, visual; William J. T. Mitchell (2019) entiende la historia del arte como la convergencia de tres campos de estudio que provocan, estimulan e, incluso, amenazan su identidad; la iconología (como un campo amplio que incluye el estudio de las imágenes en los diferentes medios y el de la conexión –interfaz– entre el lenguaje y la representación visual); la cultura visual, que tiene como principales objetos de estudio la percepción, la representación visual y la construcción visual del contexto y, por fin, las ciencias de la información, especialmente el campo denominado “estética de los medios”, que relaciona las tendencias sociales, técnicas y artísticas de los medios de comunicación. Separadas por más de treinta años, las dos propuestas describen bien el desarrollo de la historia del arte en las últimas décadas.

La cuestión es muy antigua y no afecta sólo a la época contemporánea, siempre ha habido una relación complicada entre el arte y la cultura de masas, articulada, en ocasiones, desde una desconfianza comprensible. Dos ejemplos conocidos son “Vanguardia y kitsch”, de Clement Greenberg, seguramente el artículo más citado en el ámbito de la historia del arte contemporáneo y el trascendental *Dialéctica de la ilustración*, publicado en edición definitiva en 1969 por Max Horkheimer y Theodor Adorno, pero cuya primera versión apareció en 1944.

El artículo de Greenberg establece una drástica división entre arte y cultura de masas, el crítico piensa en la propaganda, tan presente en el Occidente de los años 30 y, sobre todo en la

posibilidad de que el kitsch acabe con la alta cultura, que para él representa la vanguardia, cuya característica principal es el ensimismamiento; “si la vanguardia imita los procesos del arte, el kitsch [...] imita sus efectos” (Greenberg, 2006, 37). Muchos artistas y críticos pensaron en los años 30 que el arte podía sucumbir a la propaganda, y algunos entendieron que debía hacerlo; las posiciones de Anthony Blunt y Herbert Read frente a *Guernica* de Pícaso son elocuentes al respecto, igual que la llamada de Carl Einstein a la construcción de una nueva mitología, frente a la evidente apropiación del lenguaje clásico por los regímenes totalitarios (Ginzburg, 2002). En un entorno más doméstico, la polémica de Josep Renau y Ramón Gaya en la revista *Nuestra Cultura* sobre arte y propaganda (Gamonal, 1987, 174 y ss.) es verdaderamente ilustrativa, como lo es el contenido de la “Ponencia colectiva” (Gamonal, 1987, 232, 237), leída por Arturo Serrano Plaja en el Congreso de Intelectuales Antifascistas de Valencia en 1937 y firmada por un heterogéneo colectivo de artistas y escritores.

Éste es el contexto en el que se escribe, en 1939, el texto de Clement Greenberg, aunque se haya leído en ocasiones desde el desarrollo del Expresionismo Abstracto Americano, del que Greenberg fue el principal intérprete crítico, esgte movimiento no estuvo, ni mucho menos, al margen de la polémica entre arte, propaganda y cultura de masas.

Al identificar vanguardia y alta cultura, Greenberg presenta la primera como una continuidad y una afirmación de la tradición artística, con lo que la intención legitimadora del crítico no está clara del todo; anticipándose a la visión oficial de la década siguiente, separa de manera radical política y vanguardia y, sobre todo, identifica vanguardia y civilización, de hecho el final del texto plantea la salvación de la vanguardia como garantía de supervivencia de (lo mejor) de la civilización, esa misma con la que la vanguardia quería terminar. Porque, en 1944, en *Partisan Review* (la misma revista que acogió el texto de Greenberg), Robert Motherwell daría una interesante visión del (posible) ensimismamiento de la vanguardia: “Como resultado de la miseria de la vida moderna, nos encontramos ante la circunstancia de que el arte es más interesante que la vida” (en Chipp, 1995, 581). Un libro tan interesante como olvidado abordó, en los años sesenta, esta cuestión del ensimismamiento del arte (Rubert, 1963). De manera más bien sinuosa, el artículo de Greenberg proponía una visión de la historia del arte que se basaba en la pugna entre alto arte y cultura de masas y que, de manera progresiva, se iría desarticulando.

La visión de Motherwell, evidentemente política, no impidió el uso ideológico de la pintura americana (Guilbaut, 1990) que, al fin, comportaría su conversión en cultura de masas. Del mismo modo, las propuestas autorreferenciales de Robert Morris aparecen como un modo de escape frente a la voracidad del sistema y de la cultura de masas, que el arte pop gestionaría con enorme éxito. La *Caja con sonido de su propio hacer* (1961), es un pequeño cofre de madera que contiene una grabadora que reproduce los sonidos necesarios para la producción de la caja (martillazos, claveteo), toda la obra hace referencia exclusivamente a ella misma y a su proceso de producción. El *Fichero* (1962), es un archivador de metal y plástico montado sobre madera, con cuarenta y cuatro tarjetas índice que aluden a la producción y ordenación del propio fichero. En 1964, en Nueva York, Morris llevó a cabo una *performance* titulada *21.3*, como si se dispusiera a impartir una conferencia, Morris leía un texto de Erwin Panofsky (lo que da idea de la presencia del historiador alemán en el imaginario americano de la época), el sonido estaba grabado previamente, de manera que no se correspondía con la gesticulación de Morris y se cuestionaba la posibilidad del análisis visual que Panofsky postula en sus obras, su manera de establecer, por utilizar un título del historiador del arte, el significado en las artes visuales. En realidad, la obra de este artista multidisciplinar e inclasificable es un reto consciente para la historia del arte.

Aunque en 1960 las posiciones políticas y estéticas de Greenberg habían cambiado, el ciclo que abre “Vanguardia y kitsch” parece cerrarse con un texto no mucho menos citado que se

presenta, casi desde su publicación, como la interpretación crítica oficial de la pintura abstracta americana, a la que, como había hecho en 1939 con la vanguardia, dota de una poderosa tradición, de manera que la pintura de Pollock y Rothko, entre otros, claro, aparece como el final de un ciclo que empieza con Manet en el siglo XIX, se trata, como veremos, de un poderoso y epigonal argumento que cierra un largo ciclo en la historia del arte, justamente cuando esta disciplina acabe por asumir la existencia de lo que, al comienzo de estas páginas, se ha denominado gran división.

“La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los modelos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina” (Greenberg, 2006a, 111), el crítico está invocando la teoría crítica tal como la formularon algunos pensadores de la escuela de Frankfurt, aunque él no la use en este trabajo en el que se refiere con frecuencia a Kant.

Los dos parámetros desde los que se aborda la pintura moderna son el protagonismo de la pintura sobre la historia que cuenta el cuadro, como claro signo de modernidad y la desaparición progresiva del objeto porque el espacio va convirtiéndose en el problema principal de la pintura, sin que se pueda llegar, parece que por motivos perceptivos, a la planitud total, todos los problemas de la pintura se subsumen en estos dos, que parece marcar una evolución lógica a partir de la polémica entre dibujo y color que se plantea en la Italia del Renacimiento. El principal argumento de la pintura es la opticalidad, exclusivamente es un argumento vinculado solo con la visión e inefable, la crítica, dice, va por detrás de la pintura, “casi todo lo que se escribe sobre arte hoy procede más del periodismo que de la crítica de arte (Greenberg, 2006a, 120).

Pero él practicó en muchas ocasiones esta crítica ensimismada, como lo hizo Michael Fried, su seguidor más directo, que, por otra parte, es autor de importantes trabajos, claramente integrados en la historia del arte sobre la modernidad y el espectador. Quizá el ideal de pintura moderna, para Greenberg fue lo que él mismo denominó “abstracción postpictórica”, estas consideraciones sobre la pintura de Morris Louis, escritas en 1960, resultan todo un modelo de crítica y de mirada: “Louis esparce su pintura sobre un lienzo crudo y sin extensión definida, dejando el pigmento casi por doquier, bastante tenue, por muchas capas de pintura que superponga, a fin de que el ojo del espectador nunca pierda de vista la urdimbre y la trama del lienzo que hay debajo de la pintura. Pero ‘debajo’ no es la palabra exacta en este caso. El lienzo, empapado y no simplemente cubierto de pintura, se vuelve pintura en sí mismo, color en sí mismo, como tela teñida; y, de este modo, la urdimbre y la trama pasan a formar parte del color mismo” (en Lucie-Smith, 1991, 104), no hay ningún contexto, ninguna referencia, ninguna sensación, sólo la mirada del crítico.

Pero Greenberg es fiel a un poderoso modelo historiográfico porque el crítico aborda la aparición de la pintura moderna como una evolución interna, al margen de todo contexto; el final del artículo es una auténtica proclama en este sentido; “nada podría ser más ajeno al arte auténtico de nuestro tiempo que la idea de la ruptura de la continuidad. El arte es [...] continuidad, y sin ella resulta incomprensible. Si prescindiera del pasado, y de la necesidad y la obligación de mantener los niveles de calidad, al arte moderno le faltaría sustancia y justificación” (Greenberg, 2006a, 120).

Conviene recordar que en 1960, Leo Castelli había expuesto a algunos artistas pop en su galería, la pintura abstracta parecía en retirada (lo estaba realmente), y Allan Kaprow (2016, 41, 53) había hecho, tras la trágica desaparición de Jackson Pollock, una lectura de su pintura muy diferente, que, a la larga, contribuiría a la construcción de un poderoso relato historiográfico. Kaprow subraya que Pollock desbordó los límites de la pintura para abrir paso a un arte expansivo, multidisciplinar, cercano al *happening*, cuestionaba de este modo la linealidad del relato de Greenberg.

El modelo historiográfico se irá rompiendo, en gran medida, por la presencia del pop, que puso de manifiesto la importancia de la cultura de masas y su complicada relación con el que, para entendernos denominamos gran arte y sobre todo por la imposibilidad de hacer una lectura opticalista del arte posterior al expresionismo abstracto americano. No sólo por eso, ha de tenerse en cuenta la poderosa tradición historiográfica marcada por las enseñanzas de Meyer Schapiro, la interesante y útil lectura que se hizo del estructuralismo en Estados Unidos, la idea de que es posible que el principal interés de la escritura crítica resida en el método (que es una forma de lectura) y la mirada a la obra de arte como una estructura que, “al abrir paso a la concepción de relaciones entre entidades heterogéneas, nos permitió liberarnos de nociones de coherencia estilística o lógica formal que [...] estaban impidiendo a los críticos dar sentido a la producción contemporánea o a los historiadores del arte moderno establecer conexiones con fenómenos precedentes” (Krauss, 1996, 19). Quedaba clara, de este modo, la imposibilidad de escribir la historia del arte desde la visión aislada de la producción artística.

En su obra más conocida, Max Horkheimer y Theodor Adorno dedicaron un capítulo a la industria cultural. El referente, en realidad, es el mismo que usa Geenberg, ellos han visto la utilización de los medios de masas por los regímenes fascistas en Europa y por la ola conservadora norteamericana. Merece la pena releerlo, sobre todo en la época de las noticias falsas, y después de la noción de espectáculo y el esfuerzo de algunos pensadores para integrarlo en la historia del arte. Se había publicado, ya se ha dicho, un primera versión en 1944, ampliada en 1947 y la versión definitiva, en alemán en 1969. Se trata de una cuidadosa disección del proceso de la modernidad, sus contradicciones y el sentido absolutamente poliédrico de la Ilustración.

En el prólogo a la primera edición, los autores afirman que “el capítulo dedicado a ‘la industria cultural’ muestra la regresión de la Ilustración a ideología, que encuentra su expresión normativa en el cine y la radio” (Horkheimer, 1994, 56), unas palabras que resumen a la perfección el contenido del capítulo. Los productos de la industria cultural (cine, radio, revistas) constituyen un sistema, cuyo funcionamiento no se diferencia mucho en los estados autoritarios de los que no lo son. No necesitan darse como arte porque son solo negocio. Un sistema alienante que lleva a las audiencias a pensar que el mundo real es una prolongación del que se representa en esos ámbitos.

La cultura de masas tiene un papel crucial en la obra de Walter Benjamin que, en gran medida, puede leerse como una llamada a una nueva historia del arte (él quiso ser historiador del arte, pero su obra más sistemática, *El origen del drama barroco alemán*, no se lo pareció a Erwin Panofsky) que revise el concepto de genio y, sobre todo, se ponga a prueba observando de manera minuciosa el desarrollo y la circulación de las obras de arte (de toda condición): “Fue el coleccionista [Fusch] el que avanzó en territorios marginales -la caricatura, la imagen pornográfica- donde fracasarán tarde o temprano una serie de patrones de la historia del arte tradicional” (Benjamin, 2022, 45), es la obra la que genera métodos para su estudio. Lo explicaría, con gran claridad, Hubert Damisch, mu chos años después, la obra de arte, decía, es un objeto teórico; “nos obliga a hacer teoría, pero también nos surte con los medios para hacerla. Por tanto, si estamos de acuerdo con aceptarlo desde el punto de vista teórico, produce efectos a su alrededor y nos fuerza a preguntarnos qué es la teoría. Está planteado desde un punto de vista teórico; produce teoría, y necesita una reflexión sobre la teoría” (en Bal, 2016, 122).

Una historia del arte que rompa la división falaz entre forma y contenido porque su pregunta principal será por el lugar que ocupan la obra y el artista en el proceso de producción; esto solo es factible indagando “el concepto de técnica que hace que los productos literarios sean directamente accesibles a un análisis social y por tanto, materialista. Asimismo, el concepto de técnica proporciona un punto de vista dialéctico desde el que puede superarse la estéril antítesis de forma y contenido” (Benjamin, 1975, 299),

La afirmación de inexistencia de la historia del arte por parte de Walter Benjamin es, sobre todo, una llamada a una nueva historia del arte, la obra de Benjamin está llena de alusiones a esta necesidad, como a la conveniencia de romper con la “falaz” división entre forma y contenido, una idea que está en Warburg y que constituye una obsesión también para Didi-Huberman. Además, la consideración materialista de la obra de arte, la revisión del concepto de genio y la interpretación iconográfica que “no se comprueba sólo imprescindible para el estudio de la recepción del arte de masas, protege sobre todo de los abusos a los que en seguida induce todo formalismo” (Benjamin, 1973, 106). La renuncia de Benjamin al tradicional concepto de progreso histórico (la historia se hace a golpe de caídas e irrupciones) acerca al pensador, en la práctica, a los relatos de Alöis Riegl y su afirmación de que no hay épocas de decadencia, “el modelo dialéctico es convocado aquí para dar cuenta de una experiencia del tiempo que refuta toda idea de progreso del devenir y hacer aparecer toda ‘evolución’ aparente como una inversión continuamente compuesta” (Didi-Huberman, 2008, 154). Todo esto está muy cerca del concepto de pervivencia de Warburg.

El método de Benjamin, visible en su inacabado, y fascinante, *Libro de los Pasajes*, consiste en articular una gran cantidad de información, que procede de fuentes secundarias y ordenar esos *detritus* (así los llamaba él) para explicar el nacimiento de lo moderno. Todo esto se relaciona con su distanciamiento de la idea de progreso; en ese decidido ataque a la línea de flotación de historicismo que son las *Tesis sobre filosofía de la historia*, quizá el último de sus textos, donde se acaba con la apelación a las causas e influencias (toda una lección para la historia del arte). “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin, 1973b, 180), recordemos el muy citado pasaje sobre el ángel de la historia que parte de *Angelus Novus*, de Paul Klee; “donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies” (Benjamin, 1973, 183). Frente al enlace de momentos, o hechos históricos, Benjamin imagina una constelación en la que se dan cita la época estudiada y la del historiador, “un concepto de presente como ‘tiempo-ahora’ en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico” (Benjamin, 1973, 191).

Benjamín pensó en el principio del montaje como el método más adecuado para el análisis plástico, éste es el tema, cuyos inicios parece cifrar en Mallarmé, “que introdujo por primera vez en la literatura con su *Coup de dés* las tensiones gráficas de los anuncios” (Benjamin, 2014, 31).

El redescubrimiento de Aby Warburg en los años 80, su consideración como fundador de la historia del arte por Didi-Huberman (2009) coincide con una crisis larga y larvada del relato histórico artístico. Como Benjamin, Warburg concibió las imágenes como documentos de civilización y de barbarie, a mostrarlo dedicó su proyecto inacabado, que culmina toda su obra, incluida su mítica biblioteca: El *Atlas Mnemosyne* se propone ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento” (Warburg, 2010, 3).

No hay gran división en Warburg, que piensa que las imágenes sólo pueden explicarse con otras imágenes que las complementan, las contradicen, las reproducen. Lejos de la sacralización de la idea de progreso, la historia del arte solo puede concebirse como un relato plural.

REFERENCIAS

- ALPERS, Svetlana (1987), *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, Barcelona, Hermann Blume (1983).
- BAL, Mieke (2016), *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal.
- BENJAMIN, Walter (1973), “Tesis sobre filosofía de la historia” (1940), *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

- , (1975), “El autor como productor” (1934), *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Madrid, Taurus.
- , (2014), *Calle de dirección única*, Madrid, Abada.
- , (2022), “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” (1937, *El coleccionismo*, Buenos Aires, Godot, ed. de Beatriz Sarlo.
- CHIPP, Herschel B. (1995), *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal (1968).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (2000).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada (2002).
- GAMONAL TORRES, Miguel A. (1987), *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial.
- GINZBURG, Carlo (2002), “La espada y la bombilla. Una nueva lectura del “Guernica”, ZUGAZA, Miguel (ed.), *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GREENBEERG, Clement (2006), “Vanguardia y kitsch” (1939), *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, ed. de Félix Fanés.
- GREENBEERG, Clement (2006a), “La pintura moderna” (1960), *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, ed. de Félix Fanés.
- GUILBAUT, Serge (1990), *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori (1983).
- HORKHEIMER, Max (1994), y Theodor ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta (1969).
- HUYSEN, Andreas (2006), *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo (1986).
- KAPROW, Allan (2016), “El legado de Jackson Pollock” (1958), *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Barcelona, Alpha Decay.
- KRAUSS, Rosalind (1996), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1985.
- LUCIE-SMITH, Edward (1991), *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Destino (1969, 1984).
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1963), *El arte ensimismado*, Barcelona, Ariel.
- WARBURG, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal (2003).

MIRADAS DESDE LA COLECCIÓN

LA COLECCIÓN LUDOVISI Y SU LLEGADA A ESPAÑA

Jaime Alonso Lorenzo

Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-6282-3617>

RESUMEN

El ascenso al solio pontificio de Alessandro Ludovisi bajo el nombre de Gregorio XV (1621-1623), permitió a su familia alcanzar sus máximas cotas de prestigio y poder. Ludovico Ludovisi, sobrino del papa y cardenal en Roma, aprovechó la situación para atesorar una imponente colección de escultura antigua y pintura contemporánea que convirtió su pinacoteca en una de las más importantes de la Europa del siglo XVII. Los inventarios realizados de la villa familiar dan buena cuenta de esta magnífica colección en la que se encontraban obras de artistas de la talla de Rafael o Tiziano. Tras la muerte del cardenal, la colección fue administrada por su hermano, Niccolò Ludovisi, que ocupaba cargos destacados en la administración de Felipe IV. Consciente del interés del monarca español por la pintura, Niccolò utilizó las obras de arte para obtener el reconocimiento regio a través de cargos y títulos, tales como los virreinos de Cerdeña y Aragón, o el ser nombrado caballero de la orden del Toisón de Oro. De este modo, obras de primer nivel de la pintura italiana pasaron a formar parte de las colecciones reales españolas.

Palabras clave: Colecciones reales españolas, Ludovisi, Gregorio XV, Felipe IV, coleccionismo artístico, s. XVII.

ABSTRACT

The rise to the Papacy of Alessandro Ludovisi, as Gregory XV (1621-1623) brought to the Ludovisi family its maximum levels of prestige and power. Ludovico Ludovisi, the cardinal-nephew, established the situation to hoard and impressive collection of ancient sculpture and contemporary painting that made his art gallery one of the richest in Europe. The inventories carried out of his villa give a good account of this magnificent collection in which there were works by artists such as Raphael or Titian. After the cardinal's death, the collection was managed by his brother, Niccolò Ludovisi, who held prominent posts in the Spanish administration. Aware of the Philip IV interest in painting, Niccolò employed his masterpieces to gain recognition through positions and titles awarded by the king, such as the Viceroyalties of Sardinia and Aragon, or honoured as member of the Order of the Golden Fleece. In this way many masterpieces of Italian painting became part of the Spanish royal collections.

Key words: Spanish Royal Collections, Ludovisi, Gregory XV, Philip IV, art collections, Seventeenth Century.

La colección Ludovisi fue una de las cuatro mayores colecciones romanas del siglo XVII. Su principal impulsor, Ludovico Ludovisi, se vio favorecido gracias a su posición privilegiada como arzobispo de Bolonia y cardenal en Roma desde 1621, cuando lo fue nombrado por su tío, el papa Gregorio XV. Si bien es cierto que tanto la actividad coleccionista de Ludovico como su promoción de las artes aún no ha sido analizada con detenimiento, en este trabajo no pretendemos aportar nuevos descubrimientos. La intención de las siguientes páginas es dar a conocer el devenir de algunas obras de arte que conformaron una de las colecciones más importantes de arte de la Edad Moderna, así como el motivo por el que muchas de ellas cuelgan hoy en los muros de museos españoles.

En este sentido, debemos destacar la obra de García Cueto como referencia para el estudio de las relaciones artísticas entre España y Bolonia en el siglo XVII, lugar de origen de la familia.¹ Sin embargo, la mejor aproximación que se ha hecho a este tema hasta la fecha ha sido la llevada a cabo por López Conde, centrada en el intercambio de presentes artísticos entre el príncipe Niccolò Ludovisi y Felipe IV.² Por otro lado, para este trabajo, ha sido de particular utilidad la publicación de los inventarios realizados en 1623³ y 1633⁴ de la pinacoteca de los Ludovisi, ya que nos han permitido conocer su contenido y evolución de un modo detallado.

1. SOBRE LOS ORÍGENES DE LA COLECCIÓN

La familia Ludovisi era una de las grandes familias nobiliarias de Bolonia. Nacida en el siglo XV y desaparecida durante la primera mitad del XVIII, experimentó su mayor esplendor entre 1621 y 1623, cuando uno de sus miembros, Alessandro Ludovisi, fue nombrado Papa bajo el nombre de Gregorio XV.



Imagen 1. *Ottavio Leoni, Retrato del cardenal Ludovisi, 1621.*

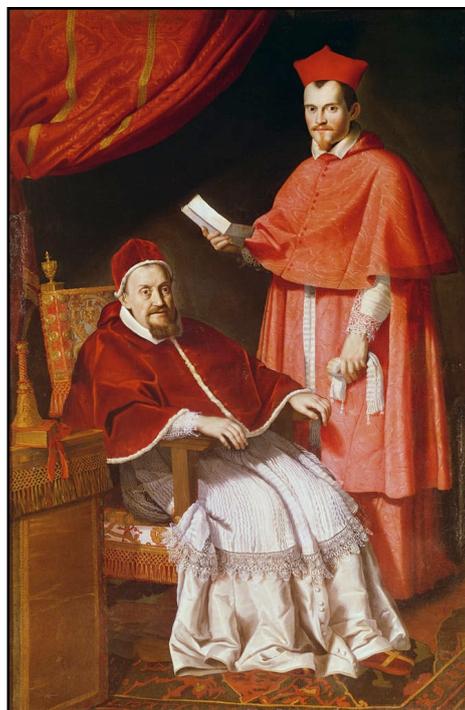


Imagen 2. *Domenichino, Retrato del Papa Gregorio XV y Ludovico Ludovisi, ca. 1621.*

1. García Cueto, D. (2006), pp. 19, 160 y ss.
2. López Conde, R. (2019).
3. Wood, C. H. (1992).
4. Garas, K. (1967a), (1997b).

El pontificado de Gregorio XV fue breve, pero supuso el impulso definitivo para elevar a la dinastía Ludovisi a la altura de otras grandes familias afincadas en Roma como fueron los Borghese, los Medici o los Farnese. Algunos miembros de esta familia aprovecharon su situación privilegiada para asentarse en los círculos artísticos y coleccionistas de la capital de los Estados Pontificios. Fue el caso de Ludovico Ludovisi, quien haciendo valer su posición de poder e influencia como cardenal nepote, reunió una magnífica colección de estatuaria clásica y pintura contemporánea. Asimismo, fue también un gran promotor de las artes y puso en práctica una amplia actividad como mecenas de grandes pintores del momento y, en particular, del *seicento* boloñés. Como ejemplo de esta práctica, podemos mencionar el retrato en solitario del cardenal hecho por Ottavio Leoni en 1621, o el que le presenta junto a su tío, que fue realizado por el boloñés Domenico Zampieri, conocido como *il Domenichino*.

La colección Ludovisi se encontraba en la espléndida villa familiar de Roma. La villa, que había sido adquirida por el propio el cardenal Ludovisi, impulsor asimismo de la colección, se ubicaba en unos terrenos entre Porta Pinciana y Porta Salaria, y había sido construida, al menos en parte, sobre el terreno que en el s. I a. C. ocuparon los famosos jardines de Salustio. Esta circunstancia resultó determinante para la configuración de la colección Ludovisi, ya que fue gracias a ello que durante la construcción de la nueva villa se encontraron valiosísimas esculturas clásicas que dieron pie a la colección de estatuaria. Entre estas piezas, destacan algunas tan notorias como el Gálata moribundo y otras que, de hecho, son conocidas con el apellido de la familia, como el Gálata Ludovisi o el Trono Ludovisi.



Imagen 3. *Gio. Batt. Falda, Vista de los jardines de la villa Ludovisi, ant. 1695.*

En lo que a la villa se refiere, estaba compuesta por varios edificios de cuya decoración se encargaron artistas como Domenichino, Zuccari, Paul Bril, Guercino o el propio Caravaggio,⁵ así como por un entorno ajardinado en cuyo diseño intervinieron artistas, arquitectos y eruditos

5. El único fresco conocido de Caravaggio se encuentra precisamente en uno de los edificios que en el siglo XVII formaron parte de esta villa, conocido popularmente como el Casino dell'Aurora en alusión a otro de sus frescos, atribuido en esta ocasión por Guercino.

como Maderno, Domenichino o Agucchi.⁶ A partir de 1621, el cardenal Ludovisi reunió en este lugar una gran cantidad de esculturas antiguas y pinturas modernas entre las que encontramos obras de Tiziano, Veronese, los Carracci y, particularmente, los mejores maestros del siglo XVI boloñés y veneciano.⁷ Y es que una de las características de la pinacoteca reunida por el cardenal, fue la promoción y el interés por la pintura boloñesa, con la que compartía origen la familia. Así, además de los Carracci, también encontramos a obras de artistas de esta escuela como del ya citado Domenichino, Guercino, Francesco Albani, o Lavinia y Prospero Fontana, aunque ninguno de ellos estuvo tan bien representado en la colección como *il Divino* Guido Reni.⁸

La colección Ludovisi pronto despertó el interés –y en parte el recelo– de los grandes coleccionistas a nivel europeo; un interés que fue en aumento a medida que se presentaban oportunidades para hacerse con ella, o al menos con alguna de sus piezas. A pesar de ello, la colección Ludovisi resistió en términos artísticos a la muerte de Gregorio XV en 1623 y, de hecho, se continuó incrementando el número de piezas hasta 1632, año de la muerte del cardenal. El primer intento por hacerse con la colección tras la muerte del cardenal lo llevó a cabo Carlos I de Inglaterra, aunque aparentemente no llegó a materializarse en ninguna operación. Asimismo, el rey francés Luis XIII, con la mediación de Richelieu y Mazzarino mostró un decidido interés por adquirir parte de la colección e incluso, si se hubiesen dado las circunstancias adecuadas, toda la villa Ludovisi.⁹ Sin embargo, como veremos a continuación, fue la diplomacia artística de Felipe IV para con la familia Ludovisi la que mejor resultado dio en lo que a la adquisición de pinturas se refiere.

2. LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE NICCOLÒ LUDOVISI

La tradición política de la familia Ludovisi había mostrado siempre una decidida inclinación hacia los intereses españoles. Antes de ser elegido papa, Alessandro Ludovisi ya se había ofrecido a Felipe III como reconocimiento a su labor en pro de la defensa de la fe católica. Asimismo, el apoyo español resultó igualmente determinante para que Ludovisi alcanzase el papado y, de igual manera, durante todo el siglo XVII las relaciones entre los Ludovisi y la monarquía española fueron de ayuda y servicio mutuo.¹⁰ De este modo, Niccolò Ludovisi, hermano de Ludovico y heredero de la villa y la colección del cardenal nepote, ocupó a lo largo de su vida importantes cargos en el entramado administrativo de Felipe IV, amén de otros destacados nombramientos para los que contó con el refrendo del monarca español, tales como príncipe de Salerno y de Venosa, duque de Zagarolo y duque de Fiano. Más allá de las relaciones políticas mantenidas con la corte y la administración de Felipe IV, Niccolò Ludovisi tiene, por méritos propios, un lugar destacado como uno de los grandes donantes de obras de arte para las empresas artísticas regias de aquel siglo.¹¹

No nos detendremos en el análisis individualizado de cada una de las obras que desde 1633 salieron de la pinacoteca de Niccolò Ludovisi con destino a las colecciones reales españolas, pero sí comentaremos las circunstancias que rodearon a los diferentes envíos en los que estas pinturas llegaron a nuestro país. Con lo que se conoce hasta la fecha, se pueden identificar hasta

6. Del Monte, M. (2011).

7. Le Pas de Sécheval, A. (1991), p. 70.

8. Atendiendo a la información recogida en los inventarios, cerca de 60 obras de las aproximadamente 300 que conformaban la colección en 1623 eran de la escuela boloñesa. En 1633, por su parte, eran ya 83 las obras de esta escuela.

9. Le Pas de Sécheval, A. (1991).

10. García Cueto, D. (2006), p. 17.

11. La principal empresa artística del rey español era, por entonces, la decoración del palacio del Buen Retiro, a donde estuvo destinada una buena parte de las obras regaladas por el príncipe Ludovisi.

cuatro envíos mediante los cuales Niccolò Ludovisi hacía entrega al monarca de algunas de las mejores pinturas de su colección. Envíos que, por otro lado, casi siempre estuvieron ligados al proceso de nombramiento o ratificación de los cargos a los que el príncipe optó a lo largo de su vida.



Imagen 4. Tiziano, *La bacanal de los andrios*, 1523-1526.



Imagen 5. Correggio, *Noli me tangere*.
ca. 1525.

López Conde identifica un primer envío de pinturas de Niccolò Ludovisi al conde de Monterrey para que este, a su vez, las hiciera llegar al rey. El envío lo componían dos obras de Tiziano: la *Ofrenda a Venus* y la *Bacanal de los andrios* (Museo del Prado).¹² Un segundo lote de pinturas, esta vez más numeroso, llegó a España en 1644 a través de la intervención del duque Medina de las Torres, a la sazón virrey de Nápoles. Lo comprendieron el *Noli me tangere* de Correggio, la *Sagrada Familia del Roble*, diseñada por Rafael, pero ultimada y retocada por Giulio Romano (ambos en el Museo del Prado);¹³ la *Madonna Aldobrandini* de Tiziano (National Gallery de Londres), la *Madonna del Passeggio* de Rafael (National Gallery de Escocia) y dos obras no identificadas que fueron una *Presentación en el templo* de Veronese y una *Venus dormida* de Tiziano. Estos dos primeros envíos, que trajeron a España algunas de las obras más importantes que conforman las colecciones de nuestro país en la actualidad, estuvieron vinculados a la investidura de Niccolò Ludovisi como príncipe del Piombino, conseguida en 1634 y ratificada por el rey español diez años más tarde.

Algunos años después se produjo un tercer envío que guardaba relación con la distinción concedida por Felipe IV a Niccolò Ludovisi en 1656, cuando le fue concedida la orden del Toisón de Orden en reconocimiento de la fidelidad mostrada por el príncipe a la defensa de los intereses españoles. Por desgracia, no se conoce cuál fue el contenido exacto de este envío, ni tampoco el número de obras que lo conformaron. Todo cuanto se ha podido precisar al respecto es la identificación de un lienzo de Tiziano, presumiblemente *El caballero del reloj* (Museo del Prado), así como algunos paisajes –sin saber cuántos exactamente– de Domenichino. Junto a estas pinturas se enviaron también unos bufetes y bustos de pórfito que estuvieron destinados al Salón de los Espejos y a la Galería del Mediodía del Alcázar respectivamente. Sea como fuere, este envío debió satisfacer las expectativas del rey español, que tres años después nombró a Niccolò Ludovisi virrey de Aragón.

12. López Conde, R. (2019).

13. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sagrada-familia-del-roble/37938ad8-f4d9-487b-93ac-adf117ffd8ff?searchMeta=sagrada%20familia%20del%20roble> [Consulta: 02/02/2023].

Un último lote de pinturas salió de la colección Ludovisi con rumbo a España, pero en este caso sin guardar relación con ninguna negociación ni nombramiento de cargo alguno. Se debió a la disposición testamentaria del príncipe Ludovisi, muerto el 25 de diciembre de 1664, por la que legaba a la protección de Felipe IV seis de sus mejores obras, de entre las que la única pintura referida era un *retrato de Solimán*, de Tiziano. El resto de obras, escogidas por el embajador de España en Roma, don Pedro Antonio de Aragón, fueron dos obras de Guercino, *Susana y los viejos* (Museo del Prado) y *Lot y sus hijas* (El Escorial); la *Conversión de Saul*, de Guido Reni (El Escorial), la *Fragua de Vulcano* de Bassano (Museo del Prado), y una sexta pintura aún por identificar, pero que, a la luz de los inventarios posteriores hechos del Alcázar, podría tratarse de una *Judith con la cabeza de Holofernes*, también de Guido Reni.¹⁴

3. LA COLECCIÓN LUDOVISI EN ESPAÑA MÁS ALLÁ DEL SIGLO XVII

Los envíos del príncipe Ludovisi no han sido el único cauce por el que las obras de la pinacoteca reunida por Ludovico Ludovisi han alcanzado las colecciones españolas. El proceso de dispersión de toda la colección fue largo y, en ocasiones, muy complejo de rastrear. Sin embargo, se tiene comprobada la presencia en España de obras que en su momento también formaron parte de la colección Ludovisi, pero que debieron ser adquiridas por otros coleccionistas europeos y solo tiempo después llegaron a las colecciones reales españolas.



Imagen 6. *Bernardino Luini, Sagrada Familia, primer tercio del s. XVI.*

14. «Otra pintura de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, de Judic degollando a Olofernes, de mano de Guido Bolonés que aunque por estar maltratada está desmontada en el cuarto bajo para copiarse y también su copia aunque no acabada, estaba esta pintura». «Otra pintura de Judic degollando a Holofernes, de dos varas y media de alto y vara y media de ancho, de mano de Guido Bolonés que por estar maltratada la mandó su magestad copiar y la copia está manchada junto con la original y no está acabada». Inventarios reales (v.3) Real palacio de Madrid (1686, 1694); Pinturas desmontadas del Real Palacio de Madrid (1695), n. 3183 y 4754. La gran cantidad de versiones de este tema atribuidas a Reni dificulta su identificación. No presenta tantas dudas, en cambio, la copia referida, que debe tratarse de la de Juan Carreño de Miranda, actualmente en el Museo del Prado.

Entre estas obras encontramos, por ejemplo, una *Lucrecia dándose muerte* de Guido Reni. Al igual que ocurre con la Judith antes mencionada, es una obra de la que hay numerosas versiones atribuidas al pintor boloñés. Sin embargo, gracias al cruce de inventarios podemos afirmar que la misma que formó parte de la colección Ludovisi, colgó años más tarde de los muros del Alcázar en 1686, precisamente junto a la Judith de Reni.¹⁵ A pesar de ello, no tenemos noticias sobre cómo llegó esta obra a las colecciones reales, si pudo ser a través de una adquisición en algún otro momento o bien pudo formar parte de alguno de los lotes antes mencionados sin que se haya podido precisar con exactitud su contenido.

Asimismo, un segundo retrato femenino, que presumiblemente se trate de *A Young Woman Holding Rose Garlands*, de Tiziano (Apsley House de Londres) formó parte también de la colección Ludovisi¹⁶ y estuvo en España¹⁷ antes de que el duque de Wellington lo interceptase en Vitoria y lo llevase, junto con otras importantes obras, a Londres en el siglo XIX. En este caso fue fácil identificar el lienzo de Tiziano al que nos referimos debido a la corona de rosas que porta la mujer retratada en sus manos, pero se desconoce el cauce mediante el cual esta pintura se integró en las colecciones españolas.

Una última obra que soporta este argumento es un *Jesús y San Juan abrazándose* que se encuentra actualmente en el Museo del Prado. Se trata de una imagen obtenida a raíz de una Sagrada Familia de Bernardino Luini, también conservada en el mismo museo. De acuerdo con Garas, esta imagen es la misma que aparece citada en el inventario de la colección Ludovisi en 1633, aunque en este caso atribuida como una copia de Correggio en lugar de Luini.¹⁸ Sea como fuere, lo cierto es que el registro de esta pintura en España es algo tardío, ya que la primera referencia a su presencia en nuestro país se da en el inventario de las obras de Isabel de Farnesio en el Palacio de la Granja, realizado en 1746.

4. CONCLUSIÓN

Las relaciones artístico-diplomáticas mantenidas entre Niccolò Ludovisi y Felipe IV constituye, a la vista de la calidad y la cantidad de las obras que formaron parte de estos intercambios, uno de los grandes episodios de la diplomacia artística española a lo largo de la historia.

Las pretensiones artísticas de Felipe IV se vieron claramente favorecidas por la afinidad que la familia Ludovisi había mostrado desde siempre hacia la monarquía española. Como hemos visto, el monarca aprovechó la influencia de España en una situación política favorable –al menos en lo que al príncipe Ludovisi se refiere– para hacerse con obras que sirvieron para satisfacer parte de las aspiraciones artísticas del rey.

Si bien es cierto que la colección Ludovisi fue una de las más importantes y deseadas a nivel europeo en la Edad Moderna, no es menos cierto que necesita ser conocida con mayor profundidad. Una de las principales barreras con las que chocamos a la hora de estudiar esta colección es precisamente su dispersión.

La desaparición de la dinastía Ludovisi fue tan solo el punto final de un proceso de decadencia progresiva que había comenzado en el mismo siglo XVII. La dispersión de la colección estuvo sin duda determinada por esta pérdida de poder social y económico de la familia. Una

15. «The Ludovisi picture might have been the one mentioned in the Alcazar inventory of 1686 together with a Judith of about the same size, as originals by Reni» en Garas, K., (1967b), p. 347. Se conservan copias de ambas en el Museo del Prado.

16. Así figura en el inventario de la villa de 1633.

17. Inventariado en la antecámara del rey en 1772.

18. «Due Puttini abbracciati insieme alti pmi due e mezzo cornice dorata vengono dal Correggio». Casi con seguridad, Garas, K. Relaciona esta obra con la del Museo del Prado atribuida a Luini. Garas, K. (1967b), p. 344.

situación crítica que culminó con la desaparición de la dinastía a comienzos del siglo XVIII en su rama masculina y solo unos años más tarde en su vertiente femenina, pasando a denominarse entonces Ludovisi-Boncompagni. Sin lugar a dudas, esta circunstancia ha resultado definitiva en el hecho de que la colección no se haya podido conservar como sí lo han hecho otras de las grandes familias del siglo XVII, dificultando en gran medida el conocimiento y puesta en valor de la que fue una de las mayores colecciones de arte de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- BENTZ, K. M. (2013). “The Arfterlife of the Cesi Garden: family Identity, Politics, and Memory in Early Modern Rome” en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 72, n. 2, pp. 134-165.
- CANDILIO, D. y PALMA VENTUCCI, B. (2012). “Alcune novità sulla dispersione della collezione Ludovisi” en *Eidola: International Journal of Ancient Art Histori*, 9, pp. 141-163.
- CARAMANNA, C. (2004). “La fortuna delle opere di Jacopo Bassano nelle raccolte antiche: novità sulle presenze bassanesche nella collezione Ludovisi” en *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, 25, pp. 173-187.
- COLOMER, J. L. (2006). “Guido Reni en las colecciones reales españolas” en Colomer, J. L., Serra Desfilis, A. (coord). *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, pp. 213-240. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- DEL MONTE, M. (2011). “Guercino. Gli affreschi del Casino Ludovisi” en Vidret, R. y Gozzi, F., *Guercino, 1591-1666. Capolavori da Cento e da Roma*, pp- 159-161. Florencia: Giunti Editore.
- GARAS, K. (1967a). “The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-I” en *The Burlington Magazine*, 109, n. 770, pp. 287-291.
- GARAS, K. (1967b). “The Ludovisi Collection of Pictures in 1633-I” en *The Burlington Magazine*, 109, n. 771, pp. 339-349.
- GARCÍA CUETO, D. (2005a). “Don Diego de Aragón, IV Duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su Embajada en Roma (1654-1657)” en *Archivo español de arte*, 78, n. 311, pp. 317-322.
- GARCÍA CUETO, D. (2005b). “Noticia de dos regalos para Felipe IV, obras de Gian Lorenzo Bernini”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, pp. 383-393.
- GARCÍA CUETO, D. (2006). *Seicento boloñés y siglo de oro español*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- GARCÍA CUETO, D. (2016). “La llegada de pintura y escultura del Seicento a las colecciones reales españoles durante el reinado de Felipe IV: adquisiciones y regalos de la aristocracia” en Redín Michaus, G. *De Caravaggio a Bernini: obras maestras del seicento italiano en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, catálogo de exposición. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Inventarios reales (v.3) Real Palacio de Madrid (1686, 1694; Pinturas desmontadas del Real Palacio de Madrid (1695).
- <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v3-real-palacio-de-madrid-1686/84de23d7-541a-4690-b843-0252bab56764> [Consulta: 02 de febrero de 2023]

- Inventarios reales (v. 7) Real sitio de la Granja de San Ildefonso (1746); Inventario de bienes tras la muerte de Felipe V. tasación de pinturas para su colocación en el Real Sitio del Buen Retiro (1747); Palacio del Real Sitio de San Ildefonso (1746).
- <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v7-real-sitio-de-la-granja-de/59cacia4-fdd4-43da-b60d-5c16edreb683> [Consulta: 02 de febrero de 2023]
- LE PAS DE SÉCHEVAL, A. (1991). “Les collections Ludovisi et la politique artistique royale française au XVIIe siècle. Une tentative d’achat à la fin du règne de Louis XIII” en *Revue de l’Art*, n. 94, pp. 69-73.
- LÓPEZ CONDE, R. (2019). “Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias” en *LOCVS AMOENVS*, 17, pp. 45-65.
- MENA MARQUÉS, M. B. (2000). “La colección de pintura de Carlo Maratti” en Pérez Gallardo, H. (coord.) *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, pp. 194-202. Madrid: Patrimonio Nacional.
- MORSELLI, R. (1998). *Collezionisti e quadrerie nella Bologna del Seicento*, Documents for the History of Collecting: Italian Inventories. Los Ángeles: Getty Trust Publications.
- MORSELLI, R. (2012). “Guido Reni from Bologna to Rome and back” en Vodret, R. *Cara-vaggio’s Rome 1600-1630*, pp. 285-294. Milán: Skirà Editore.
- MORSELLI, R. (2014). “Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni” en Magnani, L. *Collezionismo e spazi del collezionismo*, pp. 245-252. Roma: Gangemi Editore.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (2006). “España y la fortuna crítica de los pintores boloñeses” en Colomer, J. L., Serra Desfilis, A. (coord.) *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, pp. 297-212. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- WOOD, C. H. (1992). “The Ludovisi Collection of Paintings in 1623” en *The Burlington Magazine*, 134, n. 1073, pp. 515-523.

EL FAUNO DE MÁRMOL DE NATHANIEL HAWTHORNE Y EL DEBATE DEL NEOCLASICISMO Y EL ROMANTICISMO: UNA GUÍA DE VIAJE POR LA ROMA DECIMONÓNICA

Noelia Esparcia Blanco
Universidad de Castilla-La Mancha
<https://orcid.org/0000-0001-6782-6569>

RESUMEN

Este artículo analiza cómo el hecho de que Nathaniel Hawthorne realizara un viaje por Italia afectó en la redacción de su novela *El fauno de mármol*, la cual posee muchos elementos explicativos y descriptivos propios de una guía de viaje. Nuestro análisis pone de relieve la forma en la que se sintetiza el ideario artístico que aparece en la obra, atendiendo a las distintas corrientes estéticas que estaban vigentes en este momento: el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Pintoresquismo.

Palabras clave: *El fauno de mármol*, Nathaniel Hawthorne, Romanticismo, Neoclasicismo, Pintoresquismo, Roma, Literatura de viajes, viaje a Italia, siglo XIX.

ABSTRACT

This article analyses how Nathaniel Hawthorne's travel in Italy affected the writing of his novel *The Marble Faun*, which contains many explanatory and descriptive elements typical of a travel guide. Our analysis highlights the way in which the artistic ideology that appears in the work is synthesized, considering the different aesthetic currents that were in force at the time: Neoclassicism, Romanticism and Picturesque.

Keywords: *The Marble Faun*, Nathaniel Hawthorne, Romanticism, Neoclassicism, Picturesque, Rome, Travel literature, Italy travel, 19th century.

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX fue un periodo de cambios socioculturales que tuvieron su origen en la industrialización. Gracias a ella mejoraron los medios de transporte, los cuales afectaron directamente a la forma de viajar y al perfil del viajero, que hasta ese momento había sido el joven aristócrata. En el siglo XIX se observa una continuación del viaje como elemento formativo del siglo XVIII, el *Grand Tour*, pero, además, se fue extendiendo la idea de viajar por ocio. También, por influencia del Romanticismo, se destaca lo individual, lo subjetivo, lo sentimental y el gusto por épocas pasadas. Al mismo tiempo, esta corriente tuvo que convivir con la pervivencia del Neo-

clasicismo, experiencia artística originada en el siglo anterior y cuyas ideas se contraponían a las románticas. En líneas generales, la acción de viajar se fue democratizando a la vez que se estaba extendiendo el Romanticismo, lo que hizo que se produjera un aumento de las visitas a Italia.

En este contexto se inserta la novela *El fauno de mármol* (1860) de Nathaniel Hawthorne. Una obra que fue resultado del viaje a Italia realizado por este escritor norteamericano y que está ambientada en la ciudad de Roma. Lo característico de esta obra es su naturaleza híbrida, debido a la alternancia entre largas descripciones sobre determinados lugares de la urbe y el desarrollo de la propia trama de la novela. Además, el pormenorizado recorrido por la ciudad y las descripciones de los principales hitos artísticos de Roma hicieron que la obra se utilizase como una guía de viaje a Italia. Por tanto, el objetivo de esta investigación es analizar los aspectos pertenecientes al Neoclasicismo, Romanticismo y Pintoresquismo a través del tratamiento de las obras de arte que aparecen en la novela de Hawthorne.

1. HAWTHORNE Y EL VIAJE A ITALIA

El escritor norteamericano viajó junto con su familia a Francia e Italia, siguiendo la tradición del denominado *Grand Tour* del siglo XVIII (Bird Wright, 2007, pp. 17-18). Un viaje justificado, pues estaba cansado de los temas políticos vigentes en su ciudad natal, Salem, y en general en toda América del Norte, además de que quería vivir de manera tranquila tras retirarse y dejar atrás su cargo como cónsul en Liverpool (Woodberry, 1902, pp. 244-245).

En su estancia en Roma tuvo relación con un grupo de artistas, en su mayoría norteamericanos, así como las escultoras Louisa Lander y Harriet Hosmer, aunque también conoció a otros pintores y poetas. Sin embargo, con quienes más relación tuvo fue con el escultor William Wetmore Story y el historiador John Montley, quienes se dedicaron a pasar el tiempo en diversos sitios de la ciudad, además de ver las numerosas iglesias, villas, palacios y galerías de arte (Woodberry, 1902, pp. 259-261). Hawthorne, *a priori*, no se sintió atraído y tampoco mostró interés por el arte y por las ruinas de Roma, pero, gracias a su estancia en la ciudad y a las relaciones con otros artistas como Story, acabaron por despertar la curiosidad artística del escritor (Conway, 1890, p. 161). Además, el citado escultor alquiló una parte del Palacio Barberini, donde se encontraban ciertas pinturas de artistas renacentistas y barrocos, siendo una de las más representativas el retrato de *Beatrice Cenci*, atribuido al pintor Guido Reni. Esta pintura llamó la atención no solo de Hawthorne, sino también de muchos otros viajeros anteriores a él (Manning, 2002, p. XXI).

En Florencia se alojó en Villa Montauto, situada en el monte Bellosguardo, donde empezó a escribir su nueva novela. Esta se publicaría en Inglaterra en 1860, con el nombre de *Transformation*, y una semana más tarde en América bajo el título por el cual la conocemos hoy en día: *The Marble Faun*. La obra, como ya hemos indicado, se sitúa en la ciudad de Roma, en la que va a transcurrir la historia de los cuatro personajes principales: tres artistas americanos, Miriam, Hilda y Kenyon, y un noble italiano, Donatello. El relato empieza con los cuatro protagonistas en los Museos Capitolinos de Roma, donde comentan el gran parecido de uno de ellos, Donatello, con la escultura del *Fauno* de Praxíteles. A lo largo de la novela, los distintos paisajes, cultura y, sobre todo, el legado artístico de Italia, aparecen descritos con gran detalle. Esto haría que, poco tiempo después, la novela fuera utilizada como una guía de viaje para visitar Roma por los distintos turistas americanos que emprendieron su viaje por Italia (Bird Wright, 2007, p. 19).

2. LO PINTORESCO EN EL PAISAJE ROMANO

El paisaje pintoresco se empezó a desarrollar en el siglo XVIII continuando a lo largo del XIX. Este tiene mucha presencia en la novela, donde aparece descrito con un tono agradable que el propio autor califica como “encantado”. Dicho paisaje se presenta en los jardines de

villa Borghese y, en menor medida, en los del Pincio. Al pasar la Porta del Popolo y acceder al interior del parque, la primera idea que aparece sobre el entorno es el parecido que guarda con la idealización de los espacios que se muestran en la mitología grecorromana. El interés por relacionar el paisaje italiano con el arcádico está muy influido por la literatura clásica, con obras como las de Virgilio, pero sobre todo por las pinturas de Claudio de Lorena, que marcarían una estética característica del paisaje clásico. La naturaleza de los jardines de la villa destaca por ser salvaje, áspera y sin domesticar, propias de la estética pintoresca que William Gilpin había teorizado en sus *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, y que se puede resumir en la existencia de variedad en la naturaleza dentro de la uniformidad (1794, p. 20).

Este aspecto de los jardines y de la villa fue el resultado de distintas intervenciones marcadas por los gustos de la época. En el siglo XVII, cuando esta zona pasó a pertenecer al cardenal Scipione Borghese, la antigua villa Pinciana acabó denominándose con el apellido del cardenal, y donde se llevaron a cabo una serie de remodelaciones en los jardines de alrededor (Fariello, 2004, pp. 104). En la novela se presta atención a la fachada de la villa y a su decoración con bajorrelieves y con distintas esculturas en sus hornacinas, llegándola a comparar con un palacio propio de los cuentos de hadas. No obstante, Hawthorne incide especialmente en la presencia de esculturas clásicas y pequeños templos romanos, fuentes de mármol, arcos, columnas, etc., de un estilo neoclásico que se llevaron a cabo a lo largo del siglo XVIII bajo la dirección del arquitecto Mario Asprucci (Borsi, 1979, p. 145). Además, todos los elementos destacados se muestran bajo un “descuidado artificio” (2010, p. 67) –a través de columnas rotas, esculturas que yacen en la hierba, etc.– y en muchos de ellos el material se ha corroído por el paso tiempo. De igual modo, se observa cómo los arcos, templos y columnas han sido devorados por la propia naturaleza, enfatizando la idea de lugar pintoresco y ruinoso que había difundido Gilpin con su obra. En este espacio se sintetiza todo ese paisaje caracterizado por lo áspero y por los aspectos más toscos y variados que se representa mediante la naturaleza y el deterioro de los elementos decorativos de los jardines Borghese.

Todo el interés por el paisaje pintoresco daría lugar al desarrollo del gusto romántico por las ruinas pintorescas, teniendo gran presencia las de la Antigua Roma, las cuales se admiraron bajo el ambiente nocturno de la ciudad, tal y como analizaremos a continuación.

3. LOS ESPACIOS ROMÁNTICOS DE ROMA

La presencia del Romanticismo se muestra en la novela a través de las descripciones y escenas del *tour* nocturno que realizan los protagonistas por la ciudad de Roma, algo que se había puesto de moda gracias a viajeros románticos tales como Goethe, Chateaubriand y, sobre todo, Lord Byron. Uno de los principales monumentos que se visitó bajo el aura de la noche fue el Coliseo. Este se presenta en la obra de manera casi mística, envuelto por el silencio e iluminado por la luz de la Luna. Conforme los personajes avanzan por su interior el resplandor de este astro va dejando ver algunas zonas del edificio, resaltando sus numerosos y característicos arcos. Todo ello influido por la descripción y la imagen que había aportado Byron sobre el anfiteatro en su obra *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812), donde detalla de manera romántica el monumento enfatizando su pasado más oscuro y su estado de ruina. Además, Hawthorne añade que “la célebre descripción que hizo Byron es mejor que la realidad” (2010, p. 141), por lo que se puede apreciar la decepción que sintió al verlo por primera vez, a consecuencia de la idealización de este poeta y de muchos viajeros más. Ambos autores coinciden en la evocación de las batallas que se libraban en el pasado, protagonizadas por los gladiadores. Aquí, Hawthorne cita la escultura del *Gálata moribundo*, el cual, en un principio, se interpretó de manera errónea, pues se pensó que la figura representada pertenecía a la de un gladiador; se alude a que el personaje de la escultura luchó y sufrió en el campo de batalla dentro del Coliseo.

Una vez dentro del anfiteatro, aparecen dos escenarios diferenciados entre sí: por un lado, se destaca la presencia de varios jóvenes que están visitando el Coliseo, ascendiendo por las galerías del edificio y acompañados por luces de color rojo. Por otro lado, aparece un ambiente contemplativo y religioso protagonizado por el vía crucis que se encontraba alrededor de la arena. A esto hay que añadir que la imagen del monumento de noche fue una escena ampliamente representada por numerosos artistas. Richard Wilson fue uno de los primeros en plasmar al anfiteatro bajo la luz de la Luna, al igual que William Turner, pero quien más se acercó a la descripción que aporta Hawthorne fue Ippolito Caffi (Fig. 1). La convergencia de estas dos escenas se explica debido a que se había popularizado la visita nocturna al Coliseo a través de la literatura de viajes, cuyo recorrido tenía el objetivo de despertar la imaginación de los viajeros (Liversidge y Edwards, 1996, p. 42); mientras que la presencia del vía crucis y del ambiente religioso se justifica porque el anfiteatro se consagró como lugar de culto a los supuestos mártires cristianos que fueron asesinados en su arena. Por tanto, en el interior del Coliseo se realizaban sermones y oraciones (Bowron y Rishel, 2000, p. 28), a la vez que los visitantes recorrían el edificio en busca de la experiencia romántica.



Fig. 1. Interior del Coliseo bajo la luz de la Luna. *Ippolito Caffi*. 1860.

A ello se le añade la leyenda de que el anfiteatro se había convertido en un lugar encantado, lleno espíritus y de fantasmas, algo que aparece en *El fauno de mármol* con la cita de una escena que recoge el escultor Benvenuto Cellini en su autobiografía. En ella cuenta cómo con la ayuda de un nigromante “aparecieron tantas legiones de demonios que el Coliseo estaba lleno hasta los topes” (1984, p. 129). En la novela se hace referencia a que la posible presencia de los demonios a los que se refiere Cellini pudiera deberse a los antiguos gladiadores que murieron en las batallas del anfiteatro, o bien a los cristianos que, según se creía, fueron asesinados en la arena del monumento. En la opinión de Kenyon, estos seres eran los romanos que fueron al Coliseo cuando en él aún se celebraban batallas. A partir de las evocaciones a fantasmas, espíritus y demonios, mezclados con el pasado oscuro del anfiteatro, Hawthorne crea un espacio teñido de sombras y misterio en torno al Coliseo.

Si bien el recorrido nocturno incluía los principales monumentos antiguos, como el mencionado Coliseo y los antiguos foros romanos, en la novela los personajes también visitaron la Fontana di Trevi, a la cual el autor se refiere como “una de las obras más espléndidas que ha

logrado jamás la mano humana” (2010, p. 133). En esta escena también se recalcan las principales características de la fachada marmórea de la fuente, con sus correspondientes figuras alegóricas. Aun con ello, se detiene en destacar la semejanza de la fuente con un lago debido a que la falta de limpieza ocasionó que la vegetación invadiera el monumento, dándole así un aspecto natural y pintoresco. Asimismo, se enfatizan los efectos lumínicos del agua cayendo bajo la tenue luz de la Luna y cómo esta escena rememora otra novela, *Corinne o Italia* (1807) de Madame de Staël, obra que igualmente se utilizó como lectura imprescindible y guía para viajar a Italia, y donde también se evocan estos espacios nocturnos y románticos (Hawthorne, 2010, pp. 134-135).

4. AMBIENTE NEOCLÁSICO: RENOVACIONES DE LA CIUDAD Y LOS ESCULTORES NORTEAMERICANOS

Dejando atrás la perspectiva romántica de la ciudad, a continuación, se da paso al ambiente neoclásico que ya se ha dejado entrever en el segundo apartado. Este tiene más presencia en los jardines del Pincio, los cuales están separados de los Borghese por el antiguo Muro Torto. Mediante las descripciones que va narrando el escritor podemos ver las transformaciones que se fueron haciendo en la colina, ordenadas por el papa Clemente XIV, entre las que destacan una serie de estatuas y fuentes circulares escondidas entre los árboles. Asimismo, se realizaron grandes avenidas con una serie de pedestales que sustentaban los bustos de distintas personalidades, sobre todo de artistas y filósofos, así como otros monumentos (2010, p. 91). Lo cierto es que estas reformas se llevaron a cabo mayoritariamente a principios del siglo XIX bajo la dirección del arquitecto Giuseppe Valadier, destacando su *Palazzina Valadier* o la *Piazzale Napoleone I*. Además, este arquitecto y, posteriormente, Pierre Gabriel Berthault, incluyeron una serie de terrazas de estilo neoclásico que iban subiendo desde la plaza del Popolo al Pincio, atrayendo a muchos turistas a contemplar las vistas panorámicas de la ciudad (Borsi, 1979, pp. 145-149). La novela se centra en una de estas terrazas o parapetos, donde Hilda y Kenyon paran a deleitarse con las vistas directas a la plaza del Popolo y al Corso, junto con el río Tíber, el Castillo de Sant’Angelo y la basílica de San Pedro en el Vaticano.

Por otro lado, Hawthorne plasma todo el ambiente artístico que presencié en su estancia en la ciudad, ya que, al igual que hicieron otros turistas, él y su esposa Sophia visitaron los distintos estudios de los artistas, especialmente de escultores americanos. Estos habían formado un núcleo artístico en Roma, siguiendo la estela neoclásica de los escultores Antonio Canova y de Bertel Thorvaldsen, todos ellos representaron en sus obras a personajes históricos y mitológicos tomando como referencia las esculturas grecorromanas (Stebbins, 1992, pp. 67-72). El escritor y su familia recorrieron los estudios de Hiram Powers, Harriet Hosmer¹ y, sobre todo, de William Story, siendo este último artista la principal fuente de inspiración de Hawthorne para crear a su personaje Kenyon, un escultor norteamericano. Además, el taller de Story fue el antiguo estudio de Canova, que igualmente utilizaría Hawthorne para incluirlo en su obra. Este es descrito en la visita de Miriam al taller de Kenyon, donde tiene gran presencia la escultura de *Cleopatra* que estaba realizando tanto el personaje del escultor en la novela como el propio Story en la vida real (Fig. 2): “Su reposo –de ello no había duda– era tan completo como si no fuera a mover jamás una mano o un pie, y sin embargo, su energía latente y su fiereza eran tales, que bien podría saltar como una tigresa sobre el espectador (...) La expresión indicaba una actitud reflexiva, profunda, seria, obsesiva” (Hawthorne, 2010: pp. 115-116).

1. Tanto en su “Prefacio” como luego en la novela, Hawthorne menciona indirectamente la obra *Manos entrelazadas de Elizabeth y Robert Browning* de Harriet Hosmer, junto con la escultura *El buscador de perlas muerto* de Paul Akers, también escultor.

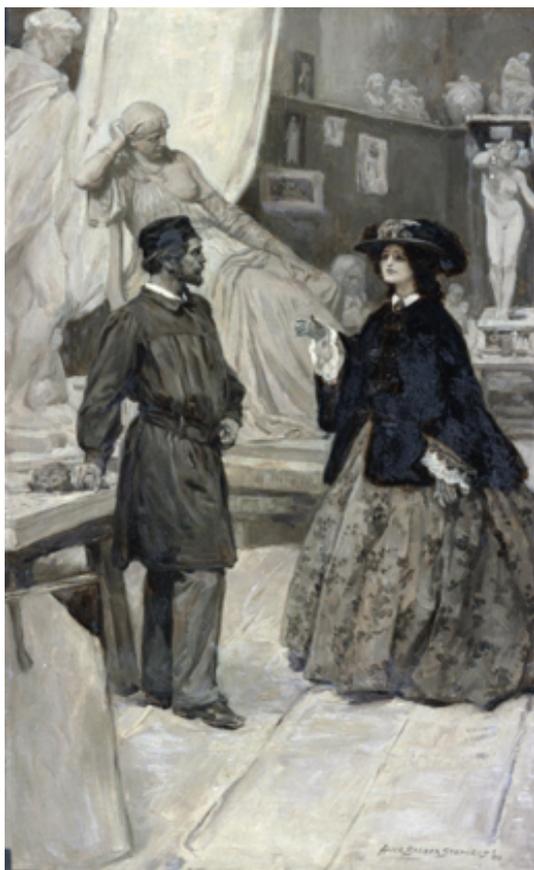


Fig. 2. *Will you be my friend indeed?* (taller del escultor con Cleopatra situada al fondo). Alice B. Stephens, (ilustradora). Nathaniel Hawthorne. *El fauno de mármol*. 1900.

Aquí se puede ver la clara influencia de Winckelmann con su idea de que la estatuaria griega destacaba por su “noble sencillez y serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión” (1987, p. 36). Al mismo tiempo, también se nota el enfoque neoplatónico en la creación de la escultura, ya que Kenyon añade que la figura de *Cleopatra* se formó en su mente y esa imagen fue plasmada en arcilla: “encendí una gran hoguera en el interior de mi mente, arrojé en ella el material (...) y en el centro de aquel calor abrasador surgió *Cleopatra*, tal y como la estás viendo” (Hawthorne, 2010, p. 116). Idea que ya expresó Miguel Ángel en sus poemas², en los que explica que el mármol encierra en su interior una figura, utilizando el término *conchetto* para referirse a la imagen creada por la inventiva del artista y que le sirve como modelo para posteriormente realizar su obra (Panofsky, 1968, pp. 115-121; Barasch, 1995, p. 165). De igual forma lo expresa Hawthorne cuando declara que “la figura se halla aprisionada en la piedra y ha de ser liberada de todo material superfluo que la limita” (2010, pp. 104-105). Aún con ello, la escultura de *Cleopatra* no aparece tallada en mármol, sino que se trata de un *bozzetto* en arcilla, por lo que dista, al mismo tiempo, de la idea que había marcado Miguel Ángel.

CONCLUSIONES

A través de los distintos elementos que hemos analizado se han podido comprobar las distintas percepciones estéticas que hubo en la Roma de mediados del siglo XIX que un viajero norteamericano como Nathaniel Hawthorne pudo extrapolar a su obra. Las diversas

2. No tiene el gran artista ni un concepto/ que un mármol sólo en sí no circunscriba/ en su exceso, mas solo a tal arriba/ la mano que obedece al intelecto (Buonarroti, 1987, XLVIII, p. 131).

evocaciones y descripciones van desde una perspectiva romántica, más característica de principios de siglo, a otra más basada en las ideas neoclásicas propias de los artistas con los que el escritor tuvo relación durante su estancia en Italia. La novela, al basarse en la experiencia real de su viaje a Italia, proporciona una síntesis de los gustos y las dinámicas artísticas, estéticas y culturales de la época: los *tours* nocturnos, los paseos por los jardines pintorescos, la visita a talleres de los artistas, etc., al mismo tiempo que introduce las principales atracciones, lugares de interés y obras de arte. Así, explica el gusto neoclásico de estos escultores influidos por las ideas que teorizó Winckelmann y ejecutó Canova, junto a las reformas que se habían realizado en la ciudad bajo estas concepciones. Al mismo tiempo, también se ha podido ver cómo no solo influyó el Neoclasicismo, sino también la filosofía sobre la creación escultórica que expresó Miguel Ángel en sus sonetos, y que se muestra claramente en la novela. Por último, aparece retratado el gusto por lo romántico y misterioso, con las historias y leyendas que circulaban en torno a Roma y que el escritor logra vincular a las obras de arte, sirviendo de ejemplo el Coliseo y la Fontana di Trevi, entre otras.

BIBLIOGRAFÍA

- BARASCH, M. (1995). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- BOWRON, E. y RISHEL J. (2000). *Art in Rome in the Eighteenth Century*. Filadelfia: Merrell Publishers Ltd.
- BORSI, F. (1979). *Art in Rome from Neo-classicism to Romanticism*. Roma: Editalia.
- BUONARROTI, M. A. [1623] (1987). *Sonetos completos* (ed. De Luis Antonio de Villena). Madrid: Cátedra.
- CELLINI, B. (1984). *Vida*. Barcelona: Planeta.
- FARIELLO, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Reverte.
- GILPIN, W. (1794). *Three Essays: On Picturesque Beauty*. Londres: R. Blamire.
- HAWTHORNE, N. (2010). *El fauno de mármol*. Barcelona: Planeta.
- LIVERSIDGE, M. y EDWARD, C. (1996). *Imagining Rome: British Artists and Rome in the Nineteenth Century*. Londres: Merrel Holberton.
- MANNING, S. (2002). "Introducción" en Hawthorne, N. *El Fauno de mármol*. Barcelona: Planeta.
- PANOFSKY, E. (1968). *Idea; a Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina Press.
- STEBBINS, T. (1992). *The Lure of Italy. American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*. Boston: Museum of Fine Arts.
- WINCKELMANN, J. (1987). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península.
- WOODBERRY, G. (1902). *Nathaniel Hawthorne*. Nueva York: Houghton, Mifflin and Company.
- WRIGHT, S. (2007). *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne. A Literary Reference to his Life and Work*. Nueva York: Facts on File Library of American Literature.

THE BIRDS OF AMERICA, UNA OBRA ARTÍSTICA Y CIENTÍFICA DE JOHN JAMES AUDUBON

Sheila Arroyo Rodríguez-Peral

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-0372-9230>

RESUMEN

Desde sus orígenes, la ilustración y la ciencia han mantenido una estrecha relación. Las imágenes que acompañan a los textos permiten la identificación y clasificación de las especies, así como acercar estos estudios a un público no especializado. Surgió así el libro científico ilustrado con el objetivo de lograr una óptima transmisión del conocimiento, que unido a las expediciones científicas, la evolución de la imprenta y la innovación en las técnicas de reproducción de las imágenes, supusieron un antes y un después en el ámbito artístico y científico. La finalidad del presente texto es analizar las ilustraciones de aves del artista y naturalista francés John James Audubon en su obra *The birds of America* (1827-1838), pues permite comprender el vínculo entre arte y ciencia en los libros ilustrados de aves.

Palabras clave: libro, ilustración, aves, cultura, sociedad.

ABSTRACT

Since its origins, illustration and science have maintained a close relationship. The images that accompany the texts allow the identification and classification of species, as well as to bring these studies closer to a non-specialized public. Thus, the illustrated scientific book was born with the aim of achieving an optimal transmission of knowledge, which together with scientific expeditions, the evolution of printing and innovation in image reproduction techniques, marked a before and after in the artistic and scientific field. The purpose of this text is to analyze the bird illustrations of the French artist and naturalist John James Audubon in his work *The birds of America* (1827-1838), as it allows us to understand the link between art and science in illustrated bird books.

Keywords: book, illustration, birds, culture, society.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de su vida, John James Audubon (1785-1851) reflejó las memorias de sus travesías y descubrimientos en su diario de viaje, al mismo tiempo que dibujó en sus lienzos los

paisajes que posteriormente inspiraron sus obras. Ambos proyectos resultaron claves para crear su gran obra ilustrada, *The birds of America* (1827-1838), y los textos que acompañan esta sucesión de imágenes materializados en su *Ornithological Biography* (1831-1839). Resulta muy interesante contemplar toda la información que ofrecen sus ilustraciones: las aves, sus estudios de comportamiento, los paisajes, las ciudades; toda la vida alrededor de ellas es el resultado de un concienzudo análisis de su época, por lo que el reflejo de la sociedad, sus pensamientos y características propias se manifiestan en cada una de las láminas.

La obra completa consta de cuatro volúmenes con un total de 489 especies americanas reunidas en las 435 láminas que conforman *The birds of America*. Audubon anhelaba representar todas las aves a tamaño natural, por lo que utilizó el formato doble elefante, cuyas dimensiones son las más grandes jamás empleadas para estos estudios. Sus dibujos, grabados posteriormente por Robert Havell (1793-1878), resultaron tan fidedignos a las acuarelas originales que alzaron al joven a la fama.

El papel de *The birds of America* en el estudio de la historia natural y la belleza de sus ilustraciones, demuestran las ansias por conocer que llevaron a los naturalistas del siglo XIX a recorrer el mundo en las expediciones científicas de este siglo. Así, el libro científico surgió como herramienta prioritaria en la enseñanza de la ciencia u otras disciplinas, de ahí la relevancia de este análisis. La metodología de investigación se ha basado en la búsqueda de información y de fuentes bibliográficas sobre el tema en cuestión, la elaboración de una base de datos sobre las láminas y, finalmente, el estudio pormenorizado de las ilustraciones desde el ámbito artístico y científico, fase sobre la que se profundiza en las siguientes líneas.

1. UNA SINGULAR DUALIDAD: CIENCIA Y ARTE EN JOHN JAMES AUDUBON

Al describir la vida y obra de John James Audubon se descubre paralelamente la historia de cientos de aves de Norteamérica. *The birds of America* supone en sí misma la eliminación de la frontera entre la ornitología y el arte, obra culmen de su estudio tras un largo trayecto en búsqueda de todas las aves de América. En su viaje pudo deambular por una naturaleza rebosante de vida que aguardaba una gran cantidad de animales por conocer. Sus estudios zoológicos fueron relevantes para la historia, pero también lo fueron sus encuentros y vivencias con ilustres personajes de la época que quedaron inmortalizados en sus textos. Hoy en día, tanto sus escritos como su arte constituyen un tipo de diario de viaje único sobre la América de finales del siglo XVIII y principios del XIX (Plain, 2015: 88).

Sus palabras a menudo muestran el conflicto interno que supuso el estudio de la naturaleza y su salvaguarda, puesto que a primera vista Audubon era un fanático capaz de cazar muchas más aves de las que necesitaba para su investigación. A pesar de ello, en sus relatos demostró su arrepentimiento y reprochó sus excesos al disculparse tras estas masacres, adelantándose a su tiempo y manifestando su preocupación por la conservación de la naturaleza y de sus habitantes (Peterson, 1986). En un periodo en el que no se disponía de ninguna normativa de caza, reservas o parques nacionales, donde la ética medioambiental era inexistente, Audubon fue consciente de los cambios que afectaron a la naturaleza y se encargó de alertar sobre dicha problemática para intentar paliarlo.

Su historia se debate entre la ciencia y el arte. Era un célebre naturalista y un gran artista capaz de reunir toda la información acerca de las aves, desde su morfología hasta la velocidad de

su vuelo, la forma de sus huevos o su comportamiento. Su técnica supuso un punto de inflexión para sus dibujos al dotarlos de vida y mostrar no sólo la morfología de las aves, sino también su historia: un águila calva sosteniendo un siluro recién pescado entre sus garras, un frailecillo nadando o una serpiente de cascabel atacando el nido de un sinsonte norteño (Peterson, 1986).

Su aventura comenzó un 12 de octubre de 1820. Con la pretensión de dirigirse hacia Nueva Orleans y las vías fluviales de Luisiana en la búsqueda de las aves de América, decidió encaminar su rumbo hacia el sur por los ríos Ohio y Misisipi. De este viaje nació su gran obra, *The birds of America*, así como su *Ornithological Biography* (1831-1839), una recopilación de escritos científicos sobre las aves que analizó y dibujó, creados junto al experto en anatomía de aves William MacGillivray.

2. EL ANÁLISIS TRAS *THE BIRDS OF AMERICA*

En los bestiarios, expediciones, enciclopedias y narraciones de viajes; la ilustración científica ha ocupado un papel primordial como complemento para facilitar la comprensión y exploración del mundo. Hoy en día continúa siendo imprescindible como vehículo para la investigación científica y la difusión del conocimiento (Wall y Mazierski, 2018: 153). En consecuencia surge el libro ilustrado, una obra de arte que nace con el propósito de lograr que la imagen y el texto se complementen para garantizar una transmisión idónea de conceptos (Martínez Moro, 2004: 15). Su análisis desvela el vínculo existente entre arte y conocimiento en la ilustración, así como descubre la relación entre el dibujo y la observación de la realidad.

El estudio tras cada una de las ilustraciones de aves reunidas en *The birds of America* muestra el nexo de unión entre la historia de la ornitología y las artes visuales científicas. La finalidad de crear a partir de ellas una obra científica en cuatro volúmenes refleja algunas de las características del libro, como el hecho de considerarse receptor de la memoria y una herramienta primordial en la difusión de las ideas e innovaciones. Dado que los primeros libros impresos eran tratados como objetos de lujo que evidenciaban el estatus social de quien los poseía; pusieron gran interés en la encuadernación, con la que exhibían el poder económico y social de su poseedor. Estas necesidades impulsaron el desarrollo de tecnologías y técnicas de impresión novedosas para la reproducción de los escritos e ilustraciones, de modo que surgió la imprenta como vía de acceso al conocimiento (Barbier, 2005: 74).

A partir del siglo XVIII la forma y el contenido de los impresos evolucionó. En este momento el libro, además de servir como vehículo divulgador del conocimiento, se empleaba para facilitar a la sociedad el acceso a la información; motivo por el que se añadieron ilustraciones con las que contextualizar y comprender el mensaje del texto. A consecuencia de estos hechos se aprecia que, si se estudian las imágenes y los escritos de los libros ilustrados, se puede relacionar su contenido con la realidad de la época. La obra de John James Audubon, *The birds of America*, contribuye a entender este propósito, pues sirve como medio a partir del que analizar la cultura del siglo XIX. Unido a los textos de su *Ornithological Biography*, cuyos escritos plasman a la perfección los avances en la ornitología e historia natural de este siglo, así como la metodología empleada para la clasificación taxonómica de las especies, forman un claro ejemplo de libro como reflejo cultural. Resulta curioso que, además de evidenciar la realidad de la época decimonónica, ambas obras fueron capaces de remover la conciencia de quienes ignoraban la vulnerabilidad de la naturaleza ante la ferocidad del ser humano.

El análisis de cada una de las láminas que forman el total de su obra aporta información sobre el vínculo existente entre ciencia y arte. Para comprender esta relación es fundamental atender a conceptos como la ilustración y la divulgación científica, pues para que este último se logre con éxito es necesario el apoyo de la imagen en la ciencia. Uno de los propósitos de la divulgación científica es llevar aquellos conocimientos procedentes de especialistas a un público no especializado (Cortiñas, 2006: 58), por lo que la ilustración y, en concreto, la imagen, es la mejor aliada para la comunicación científica al generar mayor interés por los contenidos, clarificar el mensaje y acercarlo a un público más amplio. Esta herramienta visual aparece desde tiempos inmemoriales acompañando a los estudios sobre anatomía, botánica o zoología. Su desarrollo se produjo paralelamente al de las Ciencias Naturales al permitir la identificación y clasificación de aquellos especímenes que representaban, motivo por el que se atiende minuciosamente al método de impresión con el objetivo de difundir los nuevos avances científicos y acercar estos estudios a la sociedad (Swan, 2011: 186).

La ciencia ha tenido un profundo desarrollo artístico, motivo por el que se ha analizado el dibujo científico como nexo de unión entre arte y ciencia. Aun así, difiere de la pintura artística en su necesidad de reflejar fidedignamente el mundo natural para describirlo con detalle (Grilli, 2015: 92). Dada su importancia, desde inicios del siglo XVIII al XX fue habitual la contratación de artistas para viajar junto a los naturalistas en sus expediciones científicas o, como sucede en este caso, que el propio científico creara las ilustraciones al conocer el arte del dibujo. La labor del ilustrador era captar las características de la especie analizada teniendo en cuenta conservar la calidad y rigurosidad científica (Múnera y Córdoba, 2007: 2). Para conseguirlo realizaban un exhaustivo estudio sobre la morfología y el colorido del modelo real, pero naturalistas como John James Audubon excedieron los límites de la ilustración de especies al incorporarlas sobre entornos paisajísticos dignos de admirar. Los análisis efectuados sobre los dibujos de este artista exponen las características mencionadas, por lo que a continuación se detallan las aportaciones del mencionado estudio, en el que se han tenido en cuenta los espacios, las posturas y el colorido de las aves.

Con respecto a los espacios, se consideró su relación con las aves representadas en dichos entornos puesto que proporcionan una gran cantidad de información relevante para su estudio. En consecuencia, investigar el motivo por el que las situó en ciertos lugares o rodeados de determinados elementos naturales acentúa las características y particularidades de cada una de ellas. Estas ilustraciones se caracterizan por mostrar a las aves en diversas situaciones, como puede ser andando, nadando, volando, en posición de ataque o posadas sobre un paisaje rocoso, costero o lagunar; e incluso advertimos la presencia de insectos que especifican el tipo de alimentación de cada especie, resultado de sus investigaciones tras diseccionarlos. Además, representó ciudades y poblados de Norteamérica no por azar, sino tras conocer que en aquel lugar habitaba la especie que protagonizaba la lámina. De este modo, Audubon demostró sus conocimientos sobre el entorno y sus gentes, y ofreció una relevante información acerca de la sociedad norteamericana que posteriormente facilitó su visita a los viajeros que se dirigieron a estos territorios. Sirve de ejemplo la ilustración de la figura 1 en la que aparece el porrón coacoxtle frente al puerto de Baltimore, sobre la que Audubon tuvo el gusto de comentar “En el fondo hay una vista de Baltimore que he tenido el gran placer de presentar, debido a la hospitalidad que he experimentado allí y la generosidad de sus habitantes” (Audubon, 1870: 35). Por tanto, todo, desde la posición, plumaje y colorido hasta la complejidad del paisaje, son reflejo del arduo trabajo de sus investigaciones.



Fig. 1. *Porrón coacoxtle, lámina 68. Le grand livre des oiseaux, 1986.*

Por otra parte, las posturas y los coloridos de las aves se encuentran íntimamente relacionados. Es aquí donde el artista demuestra sus dotes para el dibujo y la acuarela, ya que para la identificación del ave es necesario distinguir el colorido de su plumaje. Por consiguiente, las posturas a las que Audubon expuso a sus especímenes para dibujarlas están pensadas de modo que dejen al descubierto la diversidad de tonos de la especie.

Las aves fueron pintadas con mayor dedicación puesto que a través del colorido se aportan los matices que las caracterizan, con los que se consigue diferenciarlas e identificarlas. Siguiendo las técnicas de impresión de cientos de libros a finales del siglo XVIII y principios del XIX, los grabados fueron coloreados a mano por gremios de acuarelistas. Los pintores más experimentados se encargaron de dar color a las aves, mientras que los aprendices se centraron en los paisajes, ramas y hojas. Audubon supervisó los grabados una vez coloreados para identificar los errores y conseguir que mantuvieran la esencia y autenticidad de su obra (Steiner, 2003: 25).

Su estudio del color se refleja en la minuciosidad con la que plasmó las tonalidades del plumaje de sus especímenes. Se preocupó por proporcionarles su colorido para diferenciarlos, no solo entre especies, sino también entre sexos o edades. A esta cuestión se le conoce como dimorfismo, y exige que la coloración de sus plumas sea semejante a la realidad. Todas estas aportaciones que John James Audubon plantea en sus ilustraciones demuestran que tanto el color como la postura son cruciales en los estudios naturalistas, tal como se puede apreciar en las figuras 2 y 3. Crear una ilustración de aves sin colorido omite una gran cantidad de datos necesarios para su análisis, por lo que la preocupación de Audubon por plasmar cada detalle del colorido del plumaje y las posturas del espécimen a dibujar denota su gran valía como artista y científico.



Figs. 2 y 3. Pato joyuyo y azulejo garganta canela, láminas 65 y 315, *Le grand livre des oiseaux*, 1986.

Su obra fue fruto del auge de las expediciones entre los siglos XVIII y XIX, a veces sufragadas por los gobiernos o por la alta sociedad pudiente. En ambos casos su pretensión fue contribuir para garantizar la publicación de libros de lujo en los que se reunían los estudios recopilados en estos viajes. Estas obras fueron financiadas durante su desarrollo, para lo que buscaban de antemano suscriptores interesados en el proyecto. Audubon consiguió que ilustres personajes de la alta sociedad, como el rey británico Jorge IV, colaborasen en su proyecto al financiarlo, lo que manifiesta el valor del libro en la cultura del siglo XIX (Plain, 2015: 60).

Así pues, los ilustradores a través de sus trabajos consiguieron reflejar el comportamiento y la vida de las especies. Aportaron un punto de vista diferente al complementar con sus ilustraciones las descripciones puramente anatómicas que solo los especialistas eran capaces de entender, con lo que acercaron estos estudios a la sociedad. Las imágenes fueron tomando protagonismo en las publicaciones científicas (Múnera y Córdoba, 2007: 6). Su relevancia se demuestra a lo largo de la historia de la ilustración científica, pues, tras los ilustradores predecesores, otros dibujantes del mundo natural del siglo XX e incluso en la actualidad han aportado a la ciencia sus pinturas a pesar de los avances tecnológicos. Cientos de artistas continuaron el legado de Audubon e ilustraron las aves de América: William Werner, Robert Ridgway, Ada Apgar o Louis Agassiz Fuertes. En sus dibujos se muestran claras influencias de su obra, tanto en la técnica pictórica como en las posturas, conductas y paisajes, lo que indica el mérito artístico de las ilustraciones recopiladas en *The birds of America*.

3. CONCLUSIÓN

Tras el análisis queda demostrado el papel fundamental de la ilustración científica para la ciencia, pues facilitó el aprendizaje al suscitar un mayor interés por aprender y clarificar el contenido del texto, de modo que se consiguió acercar estos estudios a un público más amplio

e inexperto. Esta razón reforzó la necesidad de innovar en las técnicas de reproducción de estas imágenes para adquirir una mayor rapidez en la producción de libros. En consecuencia, el libro ilustrado se empleó para aproximar los conocimientos científicos a la sociedad, que había demostrado sus ansias por conocer y descubrir las peculiaridades de aquellos territorios desconocidos al abogar por las expediciones científicas.

Además, el estudio e interpretación de las ilustraciones de aves del artista confirma estas cuestiones. Audubon quiso acercarse todo lo posible a la realidad, servirse de ella para modelar a la perfección a cada espécimen que da vida a su obra. Todo ello se percibe en las posturas, en el colorido de sus plumas o en el detallismo de sus paisajes; así como en su capacidad para adentrar al espectador en pleno siglo XIX al descubrir sus ciudades, sus hogares e incluso las costumbres de sus gentes. Viajó con la intención de dar a conocer a todas las aves de Norteamérica, pero además fue capaz de crear conciencia sobre la necesidad de proteger a las especies de su extinción, animando a la sociedad decimonónica a reducir las masacres o a contribuir en la protección de la naturaleza.

BIBLIOGRAFÍA

- AUDUBON, J. J. (1827-1838). *The birds of America*. Londres: JJ Audubon.
- (1831-1839). *Ornithological Biography*, vol. 1-5. Edimburgo: Neil and Co.
- (1870). *The birds of America, from drawings made in the United States and their territories*. Nueva York: GR Lockwood.
- (2000). *Writings and drawings*. Nueva York: Library of America.
- (2021). *Diario del río Misisipi*. Madrid: Nórdica Libros S.L.
- AUDUBON, J. J., AUDUBON, M. R. y COUES, E. (1994). *Audubon and his journals*. Massachusetts: Courier Corporation.
- BARBIER, F. (2005). *Historia del libro*. Madrid: Alianza Editorial.
- CORTIÑAS ROVIRA, S. (2006). “Un recorrido por la historia del libro de divulgación científica” en *Quark*. 37-38, pp. 58-64.
- DEL HOYO, J. (2020) *All the birds of the world*. Barcelona: Lynx Edicions.
- DOYLE, S., GROVE, J. y SHERMAN, W. (2018). *History of illustration*. Nueva York: Bloomsbury Publishing USA.
- FOSHAY, E. M. (1997) *John James Audubon*. Nueva York: Harry N. Abrams Incorporated.
- FRIES, W. H. (2006). *The double elephant folio: the story of Audubon's birds of America*. Amherst: Zenaida Publishing Co.
- GRILLI, J. et al. (2015). “Dibujo, fotografía y Biología. Construir ciencia con y a partir de la imagen” en *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias*. 12, 1, pp. 91-108.
- MARTINEZ MORO, J. (2004). *La ilustración como categoría: dos episodios sobre arte y conocimiento*. Asturias: Ediciones Trea, S.L.
- MÚNERA-ROLDÁN, C. y CÓRDOBA-CÓRDOBA, S. (2007). “El arte de ilustrar Aves, una breve reseña de la historia del arte en la ornitología” en *Boletín SAO*. 17, 1, pp. 1-9.
- PETERSON, R. y PETERSON, V. (1986) *Le grand livre des oiseaux*. París: Citadelles & Mazenod.

- PETERSON, R. (1990). *Audubon's birds of America*. Nueva York: Abbeville.
- PLAIN, N. (2015). *This strange wilderness: the life and art of John James Audubon*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- POUGH, R. H. (1946). *Audubon bird guide*. Londres: Doubleday.
- SANDERS, S. R. (1986). *Audubon Reader: The best writings of John James Audubon*. Indiana: Indiana University Press.
- STEINER, B. (2003). *Audubon art prints: a collector's guide to every edition*. Sur de Carolina: University of South Carolina Press.
- SWAN, C. (2011). "Illustrated Natural History", en Dackerman, S. *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*. Cambridge: Harvard Art Museums. pp. 186-191.
- WALL, S. y MAZIERSKI, D. (2018). "Observation and representation: natural science illustration, 1450-1900", en Doyle, S. et al. *History of illustration*. Nueva York: Bloomsbury Publishing USA. pp. 138-153.

UN EMBAJADOR DEL ARTE MEXICANO EN MADRID: EL ESCULTOR GUILLERMO RUÍZ REYES

Víctor Guerrero Serrano

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-7279-7405>

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo ahondar en un aspecto hasta el momento poco investigado sobre el escultor mexicano Guillermo Ruíz Reyes: su presencia en la capital española en dos momentos específicos: 1924-1925 en el que reside como becado y realiza una exposición individual en el Salón del Ateneo y 1929, fecha en la que organiza la exposición de los alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa de la que era director. Con este propósito, hemos recopilado y analizado diversas fuentes hemerográficas, bibliográficas y fotográficas, las cuales nos han permitido realizar una reconstrucción de su trayectoria artística, incidiendo especialmente en la fortuna crítica que tuvo tanto su obra como la de sus jóvenes alumnos en el seno de la crítica madrileña.

Palabras clave: Guillermo Ruíz Reyes, estridentismo, escultura, talla directa, México

ABSTRACT

This article aims to delve into an aspect so far little researched about the Mexican sculptor Guillermo Ruíz Reyes: his presence in the Spanish capital at two specific times: 1924-1925 in which he resides as a scholarship holder and makes an individual exhibition in the Hall of the Ateneo and 1929, date in which he organizes the exhibition of the students of the Free School of Sculpture and Direct Carving of which he was director. For this purpose, we have compiled and analyzed various newspaper, bibliographic and photographic sources, which have allowed us to make a reconstruction of his artistic career, focusing especially on the critical fortune that both his work and that of his young students had within the Madrid critics.

Keywords: Guillermo Ruíz Reyes, estridentism, sculpture, direct carving, México

INTRODUCCIÓN

Durante el transcurso de nuestra tesis doctoral hemos realizado un vaciado exhaustivo de las principales publicaciones periódicas editadas en Madrid durante la década de los años veinte y treinta del siglo XX. Gracias a esta labor, hemos podido documentar como fueron varios los

escultores latinoamericanos que realizaron una exposición individual en la capital española en aquellas décadas. Este es el caso del protagonista de nuestra comunicación, el escultor Guillermo Ruíz Reyes, considerado como el fundador de la Escuela Mexicana de Escultura¹, cuya renovación persiguió, especialmente en sus años como director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Su trayectoria fue recuperada recientemente en su país, a partir de la exposición monográfica que le dedicó María Estela Duarte en el Museo Casa Estudio Diego Rivera-Frida Kahlo (2010). En el catálogo editado con motivo de la muestra se mencionaba su presencia en Madrid en dos momentos específicos: una primera etapa (1924-1925) en la que reside en la ciudad como becado y realiza una exposición individual en el Salón del Ateneo en diciembre de 1925 y una segunda (1929) en la que vuelve a acudir, esta vez en calidad de director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, con el objeto de organizar una exposición de las obras de sus alumnos, celebrada durante el mes de julio en el Palacio del Retiro.

Sin embargo, no se analizaba en profundidad la repercusión que tuvieron ambas muestras en la capital española. Por ello, con este artículo de investigación nos marcamos como objetivo principal estudiar la presencia del escultor mexicano en España en esos dos periodos, centrándonos en la fortuna crítica que tuvo tanto su obra como la de sus jóvenes pupilos en el seno de la prensa madrileña. Con este propósito, hemos recopilado y analizado un importante número de fuentes hemerográficas, bibliográficas y fotográficas que nos han permitido realizar una reconstrucción aproximada de su trayectoria artística desde sus años formativos donde se muestra afín al estridentismo, pasando por su estancia como becado en Madrid, hasta llegar a su etapa de madurez como director de la Escuela Libre de Escultura, auténtico laboratorio en el que pudo dar rienda suelta a su idea de transformar y modernizar la escultura mexicana.

AÑOS DE FORMACIÓN: ENTRE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES Y EL MOVIMIENTO ESTRIDENTISTA (1916-1924)

Guillermo Ruíz Reyes² nace el 17 de febrero de 1894 en la localidad de Real de Catorce, San Luis Potosí, en el seno de una familia acomodada, situación que le permite completar sus estudios de bachillerato en la ciudad de Aguascalientes (1913-1914). Aquí comienza a modelar su gusto por el arte, advirtiendo sus profesores serias aptitudes en él para su ejercicio, por lo que deciden concederle una beca para que ingrese en la Academia Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos), institución en la que completa su formación entre 1916-1921, teniendo como maestro al escultor Fernández Urbina.

Tras completar su educación artística, descontento con los anticuados métodos impartidos en la Academia, comienza a relacionarse con una serie de poetas vinculados al estridentismo³, primer movimiento mexicano de vanguardia que perseguía una renovación profunda de la cultura nacional con el objeto de conectar a México con la modernidad europea. Por estas fechas (1921-1922), realiza una serie de retratos en los que representa a sus amistades, como por ejemplo el que dedica al principal artífice del movimiento, Manuel Maples Arce, en el que realiza una incursión en una plástica proto-cubista⁴, resolviendo el rostro del efigiado en torno a una serie de planos y ángulos muy marcados.

1. Para una aproximación a la escultura mexicana del siglo XX, consúltense: ARTEAGA et al., 1990; AGUILERA et al., 2000 y ARTEAGA, 2006.

2. Para un estudio un estudio pormenorizado de su trayectoria vital y artística, véase: ESTELA DUARTE, 2010.

3. Para un análisis de la plástica vinculada al estridentismo: CORELLA LACASA, 1997, pp. 18-34 y MAN-CEBO ROCA, 2015, pp. 341-354.

4. Para una visualización de sus esculturas de su época estridentista: GARRIDO, 1922, p. 44.

El 12 de abril de 1924 participa en la primera exposición del movimiento estridentista celebrada en el Café de Nadie de Ciudad de México. Durante la velada se leyeron textos de Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Asimismo, se exhibieron obras de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva del Canal, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Germán Cueto y el propio Guillermo Ruíz⁶.

PERIODO COMO BECADO: ENTRE MADRID Y PARÍS (1924-1925)

Entre septiembre de 1924 y diciembre de 1925 reside entre España y Francia gracias a una beca que le fue concedida por la Secretaría de Educación Pública. Establece su residencia en Madrid, donde trabaja, por recomendación de Mariano Benlliure, en la Fundación Artístico Industrial Mir y Ferrero. Asimismo, durante un breve periodo de tiempo, vive en París, donde trabaja como ayudante en el taller del escultor español José de Creeft, quien le enseña el método de la talla directa en piedra y el interés de asumir la escultura prehispánica como modelo de inspiración para la creación de obras plenamente modernas y antiacadémicas.

Antes de regresar a México, realiza una exposición conjunta de su producción junto con la del pintor peruano Carlos Quizpez Asín en el Salón del Ateneo de Madrid, celebrada del 5 al 20 de diciembre de 1925 donde expone un total de once obras⁷, tres figuras en bulto redondo, un bajorrelieve y siete retratos. Entre ellas, sobresalen en especial algunas como *Chelista* y *Retrato del pintor Quizpez Asín (1924-1925)* en las que prosigue con esa línea proto-cubista afín al estridentismo, y otras como *Cabeza de joven* (fig. 1) y *Cabeza de mujer (1925-1925)*, en las que, apuesta por una estética más marcadamente indigenista, camino que proseguirá de forma más decidida en los siguientes años en su etapa como director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

A pesar de que la muestra gozó de una considerable atención por parte de la crítica madrileña⁸, fue escasamente visitada por el público de la capital⁹. En cuanto a las esculturas exhibidas por Guillermo Ruíz, todos coinciden en señalar y valorar esa simbiosis perfecta que se da en su arte, a medio camino entre el influjo del arte europeo y el arte precortesiano: “Su arte indica que en Méjico hay gran inquietud artística. Se siguen allí atentamente los movimientos de Europa, y al mismo tiempo se busca en el arte colonial y el precolombino terreno en que poder alumbrar una fontana de tradición” (De la Encina, 1925, p. 1).

5. El Café de Europa, rebautizado por Arqueles Vela como Café de Nadie, fue el principal centro de reunión en el que debatían los miembros del movimiento estridentista: FRANK y PITA GONZÁLEZ, 2017.

6. Sobre las esculturas expuestas por el artista potosino comenta lo siguiente List Arzubide (1926): “Esculturas de Ruíz, selladas de precisión, arquitecturadas de fuerza, compendiaban la síntesis de todos los complejos subitáneos, inmóviles en el hombre” (p. 64).

7. Salvo dos de ellas, *Maternidad* (1925) y *Pureza (Antonieta Rivas Mercado)*, conservadas en el Museo de Arte Moderno y en el Museo Nacional de Arte (Ciudad de México), todas las demás obras expuestas se encuentran actualmente en paradero desconocido. Aun así, tenemos la fortuna de poder visualizar las fotografías que de las mismas se conservan en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

8. FRANCÉS, 1925, pp.22-23; HESPERIA, 1925, p. 414 y GUILLOT, 19125, p. 6.

9. “(...) Ni uno ni otro y menos los dos juntos merecen la relativa y lamentable soledad en que se suelen ver sus obras en los saloncitos del Ateneo”: ALCÁNTARA, 1925, p. 4.



Fig. 1. *Guillermo Ruíz Reyes, Cabeza de joven, 1924-1925. Fotografía Moreno, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.*

REGRESO A MÉXICO: DIRECCIÓN DE LA ESCUELA LIBRE DE ESCULTURA Y TALLA DIRECTA (1927-1929)

Tras su vuelta a México, en enero de 1926, se erige como uno de los principales escultores que buscan una renovación profunda de la escultura nacional, defendiendo el uso de la talla directa en piedra y otros materiales como método alternativo frente al academicismo del modelado y como manera de conectar con ese oficio ancestral practicado por sus antepasados aztecas: "(...) Ruíz, al emprender últimamente su viaje a Europa, no fue a conocer a los Benlliure. Visitó a José de Creeft y a Mateo Hernández, y ha vuelto a México para extasiarse ante la obra inmensa de nuestros artistas indígenas. Con verdadera fiebre ha comenzado a trabajar en su taller (...) grandes bloques de piedra, basalto y andesita" (G.F.L., 1927, p. 26).

Junto con su defensa de la talla directa, asume también el lenguaje del arte prehispánico como modelo de inspiración para la creación de una escultura neo-indigenista, basada en los ideales del nacionalismo forjado tras el proceso revolucionario, cuyo interés prioritario era construir una estética basada en un pasado común con el que pudieran identificarse las diversas capas sociales que conforman el pueblo mexicano. En este sentido, debemos destacar como ejemplo que aglutina ambos conceptos, su obra titulada *La raza*¹⁰ (1927), tallada en basalto

10. Una fotografía de la obra aparece reproducida en la portada del número 3 de *Forma: Revista de artes plásticas*.

negro y que fue creada expresamente para ser instalada como gárgola de la fuente que ocupaba la parte central del claustro del ex convento de La Merced (Ciudad de México), sede de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

El 10 de marzo de 1927 se funda, bajo el auspicio de la Universidad Nacional de México y la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa¹¹, nombrándose a Guillermo Ruíz como director de la institución, labor que ejercerá hasta 1942. Inspirada en el modelo de las diversas Escuelas de Pintura al Aire Libre¹², potenciadas por Alfredo Ramos Martínez, las clases¹³ estaban orientadas principalmente a los niños de las clases humildes con el objeto de poder enseñarles un oficio con el que poder posteriormente ganarse un sustento económico.

Asimismo, estaban basadas en un método pedagógico alternativo al impartido en la Academia, en el que el profesor actúa como un mero guía, dejando que el alumno trabaje en plena libertad para así poder fomentar y no coartar toda su creatividad y sensibilidad¹⁴. De este modo, desde su ingreso, los alumnos “aprendían haciendo”. Primeramente, se dedicaban a modelar en barro, teniendo como modelos a una serie de animales que tenían habitando en la escuela. Una vez que tenían dominado el modelado, acudían rápidamente a los talleres de talla directa en piedra y madera para pasar a materia definitiva el boceto primerizo.

Al tener a su alcance a los animales como modelos, fue la escultura animalista¹⁵ el principal género que producían los niños de la escuela. Se dedicaban a representar a toda esta variada fauna, realizando esculturas que destacan por su sobriedad, esquematismo y rotundidad volumétrica, características que pueden relacionarse con la producción de Mateo Hernández, uno de los principales representantes de esta temática, cuyas obras pudo Guillermo Ruíz contemplar durante su estancia parisina.

Junto con la escultura animalista, se dedicaban preferentemente al cultivo del relieve aplicado al ornato arquitectónico. Dentro de esta tipología sobresale la que es considerada como la gran obra maestra producida en la escuela y que resume a la perfección sus propósitos, *Las puertas del convento de La Merced*¹⁶ (1927-1928). Se trata de una obra colectiva en la que intervinieron tanto los profesores y maestros técnicos como una serie de alumnos aventajados¹⁷. Se compone de dos hojas, divididas en sesenta y seis casetones, tallados en madera de cedro rojo. Entre ellos¹⁸, destacan los cuatro tableros centrales, ubicados en la parte superior e inferior, los cuales representan las principales ocupaciones desarrolladas en la institución educativa: Cerámica, Dibujo, Descanso y, en especial, la Talla Directa, actividad esencial de la escuela, impartida por Guillermo Ruíz, quien era el encargado de transmitir a sus jóvenes pupilos el

11. Las noticias sobre la fundación de la Escuela y las obras escultóricas producidas por sus alumnos fueron conocidas rápidamente en España, teniendo cierta repercusión en la prensa gráfica madrileña: LAGO, 1928, pp. 40-42.

12. Para un estudio detallado sobre las Escuelas de Pintura al Aire Libre y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, consultar: GONZÁLEZ MATUTE, 1987.

13. La escuela se componía de siete departamentos: Herrería, Orfebrería, Fundición, impartida por Luis Albarrán y Pliego, Cerámica, impartida por Gabriel Fernández Ledesma, talla en madera, impartida por Andrés Romo y talla en piedra y Juguetería, impartidas ambas por Guillermo Ruíz.

14. Inspirado en el concepto de Escuela Activa del pedagogo norteamericano John Dewey.

15. Para visualizar algunos ejemplos de esculturas animalistas realizadas por los alumnos de la escuela, consúltese: ANÓNIMO, 1927, pp. 22-24.

16. Para una visualización de fotografías de las puertas y de los detalles que la componen: DE ALBA, 1928, pp. 1-6.

17. Proyecto iconográfico: Gabriel Fernández Ledesma. Dirección artística: Guillermo Ruíz. Maestros técnicos: A. del Águila y A. Romo. Maestros carpinteros: Salvador Solorio y J. Medina. Fundió los mascarones de bronce: Luis Albarrán y Pliego. Tableros ejecutados por los alumnos entre los que se distinguieron Fernando Díaz, Enrique Meyrán, Eliseo de la Rosa y Felipe Capistrán.

18. El número restante de casetones representaban diversas especies de la flora y la fauna mexicana.

amor y el respeto por el material trabajado, para así conectar con ese oficio ancestral practicado desde hace siglos en México (figs. 2 y 3).



Fig. 2. Puertas del convento de La Merced (1927-1928). Tablero parte inferior derecha: La Talla Directa. Fotografía: Forma: revista de artes plásticas, N.º 6, 1928, p. 5.



Fig. 3. El escultor Guillermo trabajando en la talla directa de un bloque de piedra en el claustro del convento de La Merced, sede de la Escuela. Fotografía: La Esfera, p. 41.

EXPOSICIÓN DE LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA EN EL PALACIO DEL RETIRO (JULIO 1929): FORTUNA CRÍTICA

Con el objeto de organizar una exposición de las obras producidas en la escuela, Guillermo Ruíz Reyes fue comisionado a España, junto con los profesores Gabriel Fernández Ledesma y Luis Albarrán y Pliego: “Guillermo Ruíz y Gabriel Fernández Ledesma, profesores de la Escultura, de la Pintura, de la Forja y la Talla (...) vienen comisionados por la Secretaría de Educación Pública y por la Universidad Nacional con la encomienda de organizar en breve una importante Exposición de las Escuelas de Artes Mexicanas, primero en la corte española. Después, en la Exposición de Sevilla (...)” (CAMÍN, 1929, p. 22).

En Madrid, encontraron un local propicio en el Palacio de Exposiciones del Retiro, donde se celebró la exposición durante la primera quincena de julio de 1929. En la muestra se exhibió una importante selección de esculturas¹⁹ elaboradas por los alumnos de la escuela. Entre ellas, llamaron especialmente la atención un conjunto de tableros ejecutados en madera de cedro, realizados seguramente con destino a decorar otra puerta monumental. Toda esta serie de piezas sobresalían por estar dotadas de una ingenuidad primitivista en las que quedaban reflejadas los valores raciales y populares de la mexicanidad, presentando ambientes costumbristas de carácter lúdico y festivo donde los personajes tocan sus instrumentos, cantan sus corridos, ataviados con sus trajes regionales (fig. 4). La exposición gozó de una excelente atención por parte de la crítica

19. Junto con los tableros con representaciones de escenas costumbristas, también fueron exhibidas una serie de esculturas asociadas a las otras dos principales temáticas desarrolladas en la escuela: género animalista y el retrato. Además de las obras de los alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, fueron también mostradas las producciones de las restantes escuelas populares mexicanas: Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura, entre ellos el de San Pablo, dirigido por Gabriel Fernández Ledesma.

especializada, siendo un considerable número el de artículos monográficos²⁰ que dedicaron un comentario al análisis de la muestra. En líneas generales, todos venían a coincidir en señalar tres puntos esenciales que definen las obras expuestas²¹:

El método pedagógico progresista de la escuela orientado a fomentar la creatividad del niño, el marcado sabor indigenista de las esculturas expuestas que resaltan los valores raciales inherentes a la nación mexicana y la perfección técnica alcanzada por los alumnos en las diversas tallas en piedra y madera.



Fig. 4. *Enrique Meyrán, Escena musical, 1928-1929, tablero en madera de cedro rojo. Fotografía: Atlántico, 5-8-1929, p. 53.*

CONCLUSIÓN

En definitiva, Guillermo Ruíz mostró desde sus años formativos un enorme interés a la hora de buscar una renovación profunda de la escultura mexicana y así conectarla con la modernidad. Primeramente, descontento con los métodos académicos, se relaciona con el movimiento estridentista, realizando una serie de obras de estilo proto-cubista. Asimismo, durante su estancia parisina, asume el ejercicio de la talla directa en piedra y el influjo de la escultura prehispánica como dos elementos idóneos para la creación de esculturas plenamente modernas. Dos valores que se encargó de introducir en su país y que inculca desde su posición como director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Ambas producciones, tanto la de Guillermo Ruíz, como la de los alumnos de la escuela, gozaron de una importante difusión en España, concretamente en la capital que acogió las dos exposiciones estudiadas en el artículo, las cuales tuvieron una excelente fortuna crítica, convirtiéndose, sin lugar a duda, en dos de las muestras más interesantes celebradas en el contexto expositivo del Madrid de la década de los años veinte.

20. Entre ellos, conviene destacar por la profusión de imágenes que reproducen esculturas expuestas en la muestra: ABRIL, 1929, pp. 321-326; CAMÍN, 1929, pp. 39-41; FRANCÉS, 1929, pp. 9-10 y MARQUINA, 1929, pp. 51-54.

21. "(...) Junto a ese sagrado respeto a la independencia absoluta de la inspiración y el temperamento de los discípulos, destacaba, en el conjunto de la exposición, una fidelidad étnica a los motivos substanciales. Aparte estas primarias y esenciales, hay que señalar también la perfección de la enseñanza en relación a la técnica, al oficio que es donde debe ejercer su influencia la autoridad del maestro. Algunos trabajos en madera y algunas tallas en piedra son persuasivos ejemplos de que las Escuelas populares mexicanas, han conseguido, en orden a la técnica, una perfección estética muy considerable (...)" (MARQUINA, 1929, p. 5).

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M. (agosto-octubre 1929). “Crónica de Arte. Exposición de las Escuelas Mejicanas de Pintura y Escultura”. *Revista de las Españas*, Madrid, N.º 36-37-38, pp. 321-326.
- AGUILERA, A. et al. (2010). *Escultura mexicana: de la academia a la instalación*. Ciudad de México: Landucci Editores.
- ALCÁNTARA, F. (21 de diciembre de 1925). “La vida artística. En el Salón del Ateneo. La escultura de Guillermo Ruíz”. *El Imparcial*, Madrid, p. 4.
- ANÓNIMO (marzo 1927). “Una nueva escuela de escultura para los niños y los obreros”. *Forma: revista de artes plásticas*, Ciudad de México, N.º 4, pp. 22-24.
- ARTEAGA, A. et al. (1990). *Escuela mexicana de escultura: maestros fundadores*, Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- ARTEAGA, A. (2006). *Escuela mexicana de escultura (Tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte)*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAMÍN, A. (4 de mayo de 1929). “Los caminantes rojos. El arte revolucionario mexicano”. *La Esfera*, Madrid, pp. 22-23.
- CAMÍN, A. (2 de agosto de 1929). “Pintura y Escultura. La exposición mexicana en el Palacio del Retiro”. *Nuevo Mundo*, Madrid, pp. 39-41.
- CORELLA LACASA, M. (1997). “El estridentismo y las artes plásticas”. *Kalías, Revista de Arte*, IVAAM Centre Julio González, Año IX, N.º 17-18, pp. 18-34.
- DE ALBA, P. (1928). “Artistas y artesanos. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa”. *Forma: revista de artes plásticas*, N.º 4, pp. 1-6.
- DE LA ENCINA, J. (30 de diciembre de 1925). “De Arte. En el Salón del Ateneo”. *La Voz*, Madrid, p. 1.
- ESTELA DUARTE, M. et al. (2010). *Guillermo Ruíz Reyes y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*. Ciudad de México: Museo Casa Estudio Diego Rivera-Frida Kahlo.
- FRANCÉS, J. (20 de febrero de 1926). “Vida artística. Cuatro artistas hispanoamericanos”. *La Esfera*, Madrid, pp. 22-23.
- FRANCÉS, J. (27 de julio de 1929). “Vida artística. Nuevas pintura y escultura mexicanas”. *La Esfera*, Madrid, pp. 9-10.
- FRANK, M. y PITA GONZÁLEZ, A. (2017). “El Café de Nadie como espacio de sociabilidad del movimiento estridentista (México, 1923-1924)”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Vol. XXIII. *Aproximaciones a la cultura desde las ciencias sociales y humanidades II*, Universidad de Colima, 2017, pp. 51-77.
- GARRIDO, L. (17 de septiembre de 1922). “Letras y Arte. La escultura cubista en México”. *Revista de revistas*, Ciudad de México, p. 44.
- GONZÁLEZ MATUTE, L. (1987). *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GUILLOT CARRATALÁ, J. (30 de diciembre de 1925). “Crónica de arte. Exposiciones de pintura y escultura”. *La Montaña*, Santander, p. 6.

- G.F.L. (noviembre 1926). "Guillermo Ruíz". *Forma: revista de artes plásticas*, N.º 2, p. 26.
- HESPERIA (1 de diciembre de 1925). "Arte y artistas". *Gran Vida*, Madrid, p. 414.
- LAGO, S. (13 de octubre de 1928). "Arte Hispanoamericano. La escuela de talla directa de México". *La Esfera*, Madrid, pp. 40-42.
- LIST ARZUBIDE, G. (1926). *El movimiento estridentista*. Veracruz: Ediciones de Horizonte.
- MANCEBO ROCA, J.A. (2015). "Estridentismo: Estética de la Revolución Mexicana", en Paredes T. *Arte Político*. Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, Madrid, 2015, pp. 341-354.
- MARQUINA, R. (5 de agosto de 1929). "Exposición de pintura y escultura de las escuelas populares mexicanas de arte". *Atlántico*, Madrid, pp. 51-54.
- MARQUINA, R. (15 de agosto de 1929). "Las escuelas populares mexicanas". *La Gaceta Literaria*, Madrid, p. 5.

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA EXPOSICIÓN

ANTECEDENTES PARA UN ARTE COMPROMETIDO: RELECTURAS DEL DISCURSO ARTÍSTICO DESDE EL ESPACIO DE LO POLÍTICO. PICASSO, ESPAÑA Y LA CRÍTICA DE PREGUERRA (1920'-1930')

Beatriz Martínez López*

Instituto de Historia (CSIC)

<https://orcid.org/0000-0003-1855-0097>

RESUMEN

Este trabajo propone una lectura del contexto y la crítica artística españolas de las décadas de 1920 y 1930 como precedente en los discursos que atravesaron la imagen de Pablo Picasso durante el conflicto bélico español y a lo largo del siglo XX, tanto dentro como fuera del país. Para ello hemos realizado un análisis de la producción del artista desde una idea de vanguardia asociada al anarquismo, con ánimo de determinar la evolución de la crítica francesa durante y tras la Primera Guerra Mundial: frente a una defensa del cubismo en clave libertaria, se desarrolló también una vía de interpretación formalista que eludía las connotaciones ideológicas de algunas obras de Picasso. Esta circunstancia desborda la geografía francesa para reproducirse entre la crítica española, generando diferentes métodos de recuperación del artista en el país. La respuesta del malagueño a estas tentativas culturales fue igualmente dispar y nos permite hipotetizar, no solo en torno a la deriva que tomó su imagen de forma posterior, sino también sobre la posibilidad de un compromiso político previo, como se desgrana de sus propias creaciones plásticas, unidas a una tupida red de contactos vinculados al antifascismo y a las tendencias de izquierda.

Palabras Clave: vanguardia, política, Pablo Picasso, anarquismo, crítica de arte, surrealismo, cubismo.

ABSTRACT

This paper aims to read the Spanish context and the artistic criticism of the 1920s and 1930s as a precedent in the discourses that framed Pablo Picasso's image during the Spanish civil war and throughout the twentieth century, both inside and outside the country. To this end, we have analysed the artist's production from an idea of the *avant-garde* associated with anarchism, to determining the evolution of French criticism during and after the First World

*. Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FPU19/03435) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Miguel Cabañas Bravo e Isabel García García, y se inserta en el marco del proyecto I+D+i «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00) financiado por el MICINN/AEI/10.13039/5011000110339.

War: from a libertarian defence of Cubism, a formalist interpretation that avoided the ideological connotations of some of Picasso's works was also developed. This circumstance went beyond the French geography to be reproduced among Spanish critics, giving rise to different methods of recovering the artist in the country. The Malaga-born artist response to these cultural attempts was equally disparate and allows us to hypothesise not only about the subsequent drift of his image, but also about the possibility of a prior political commitment, as can be seen in his own creations, as well as in his dense network of contacts linked to anti-fascism and left-wing tendencies.

Keywords: *avant-garde*, politics, Pablo Picasso, anarchism, art criticism, surrealism, cubism.

En el año del cincuenta aniversario de la muerte de Pablo Picasso, tanto el polémico autor como su pieza estrella, *Guernica* (1937), siguen ocupando el primer puesto en la lista de "iconos del siglo xx". Siempre efectiva cuando se trata de aportar definiciones inmediatas, la Real Academia Española entiende el "icono" como un "signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado". Si partimos de esta premisa, no sería descabellado afirmar que tanto Picasso como el famoso mural, bautizado con el nombre de la homónima ciudad vasca, son dos signos atravesados por una profunda connotación política, lo que no impidió, sin embargo, que fueran sometidos a un proceso de manipulación "icónica" en tanto que se han convertido en una suerte de cajón de sastre que admite lecturas no solo múltiples, sino también contradictorias, conscientemente alejadas de su realidad histórica. Esta consideración parte del análisis de un sucinto volumen documental e historiográfico que nos ha permitido desentrañar una serie de hitos que desmienten una tradición hasta cierto punto inventada o, quizás, malinterpretada, precisamente por el mantenimiento de una lógica que bebe todavía de "metodologías marcadas por el franquismo y heredadas mayoritariamente, de modo acrítico, durante la democracia [...] poco refrendadas por trabajos de campo y consultas de archivos, llegando a conclusiones generales construidas más desde impresiones personales que desde un análisis riguroso y crítico" (López García, 2019, p. 14). Los siguientes tres fragmentos resultan ilustrativos de lo que proponemos:

(...) el bigotudo personaje de rostro ovalado y ojos inexpresivos (...) denota un fondo de chunga, fastidio y rebeldía poco adecuado a la beatería y obediencia que debe poseer todo adorador de Marx y de Lenin. / (...) Algunos lo consideran mero gesto publicitario. Para otros es el exponente de su desprecio hacia una burguesía que le adula y que desea ser brutalizada. Ser comunista equivaldría entonces a querer fastidiar. Pueden intentarse otras muchas explicaciones plausibles. / Pero lo que no es admisible de ningún modo es que Picasso sea comunista de corazón. El retrato de Stalin rezuma una burla y un asco interminables y creemos que, precisamente a causa de esa involuntaria sinceridad, se hará famoso (Anónimo, 1953, p. 5).

1.- (...) Según es frecuente entre los artistas, en algunas ocasiones ha adoptado actitudes políticas estrafalarias, nunca coherentes ni sostenidas durante mucho tiempo. / (...) 4.- El Estado español es el propietario del más famoso y, pictóricamente, más importante de los cuadros de Picasso, "el Guernica". La propaganda antiespañola de los años de la guerra exageró la significación del cuadro, atribuyéndole una desmesurada carga política¹.

Pérez Reverte: "Picasso no pintó el *Guernica* por patriotismo, sino por muchísimo dinero" (Ayuso, 2018)

1. Fotocopia del informe sobre la "Posible recuperación del Guernica de Pablo Picasso", entregado al Sr. Carrero Blanco (noviembre de 1968), Archivo Histórico Nacional, Madrid, FC-Mº_CULTURA, 3, N. 3.

Como se desgrana de estas referencias, la neutralización constante de los posibles vínculos entre la producción del artista y un supuesto compromiso de naturaleza ideológica no es, por tanto, una práctica remota, sino que desborda el marco cronológico que perfila los años del régimen franquista y se inserta, sin demasiada dificultad, en nuestro presente inmediato. Y, pese a que el número de estudios en torno a la imagen de Picasso y a su vinculación sociopolítica con España son abundantes, no deja de resultar llamativo el amplio desconocimiento en torno al posicionamiento político del autor, una faceta tan sugestiva como lo son las motivaciones que se encuentran en la base de su enmascaramiento. Nuestras hipótesis apuntan como responsables, por un lado, al contexto político internacional de los años cincuenta y, en concreto, a la Guerra Fría; por otro, al calado, antes referido, de las narrativas de desideologización cultural promovidas por la administración franquista, y mantenidas sin solución de continuidad durante la Transición y la democracia como métodos predilectos de pacificación colectiva. Entre el Picasso vivo y el *Guernica* combativo de 1937 que coronó el Pabellón de la República en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de París, y la huella simbólica y mercantilizada del Picasso de 1981 y un *Guernica* aletargado y edulcorado, expuesto de manera difusa tras el doble cristal blindado con que se protegió en el Casón del Buen Retiro de Madrid, existen memorias desechadas, liminares y paralelas, cuyo interés para reivindicar el papel determinante de la cultura en la historia política del siglo xx resulta fundamental. Para ello, este trabajo reconstruye una genealogía que el propio Manuel Borja-Villel, exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), hizo suya para el discurso museológico del *Guernica*, y que nosotros proponemos ampliar a la figura de Picasso: “sacarlo del ámbito del mito y situarlo en la historia. (...) politizarlo de nuevo” (Expósito, 2015, p. 222).

1. ANTECEDENTES PARA UN ARTE COMPROMETIDO: GENEALOGÍA POLÍTICA DE PABLO PICASSO

El título de esta investigación podría transformarse en una pregunta sobre la que hemos edificado nuestra hipótesis de partida: ¿existieron antecedentes que nos permitan explicar la rápida adhesión de Picasso a la causa republicana, apenas unos meses después del inicio del conflicto fratricida en julio de 1936? Para despejar esta incógnita nos hemos propuesto dos objetivos fundamentales. Por un lado, encontrar, si los hubiera, aquellos antecedentes que, desde el plano de la crítica y, en general, del arte y la cultura, pudieron motivar su apoyo, moral y material, al gobierno de la Segunda República. Por otro lado, queremos entender hasta qué punto esta respuesta se debió a una militancia temprana, bastante anterior al verano de 1936. Para llevar a cabo esta aproximación, desde el punto de vista teórico y metodológico, nos hemos basado en la *Teoría dell'arte d'avanguardia* de Renato Poggioli, donde asume las políticas y comportamientos sociales de izquierda como elementos seminales en el nacimiento del concepto de vanguardia. Al mismo tiempo, la convicción rancièriana del *partage du sensible* sobre la partición y repartición, en el espacio de lo público, de la estética y la política, entendidas como realidades indisociables, es también un presupuesto teórico fundamental de nuestro análisis, ya que defiende la coexistencia de ambos conceptos en el paisaje de lo cotidiano, siendo en este último donde operan y sedimentan los relatos contruidos en torno a Picasso (Rancière, 2004, pp. 12-19).²

2. De hecho, si pensamos en Picasso como objeto político—entendido aquí lo político en términos de J. Rancière, esto es, como la intervención simbólica, a partir de procesos de relectura y resignificación, de un sujeto, de forma más o menos determinante, en el espacio público—, su presencia en el consciente colectivo español deriva de un relato de neutralización en el que se *cotidianizan* determinados mitos en torno al artista, que generalmente derivan del papel que su imagen ha tenido en la construcción de la identidad nacional.

1.1. Anarquismo y/o conciencia social: claves para una relectura del concepto de vanguardia

En su ensayo, Poggioli intenta fijar el sentido del término *vanguardia* al margen de los movimientos artísticos que, históricamente, han pautado su definición. Así, el teórico se aproxima a esta noción desde sus circunstancias históricas y sociológicas ya que son las que, a su juicio, permiten establecer una conceptualización más precisa: “examinaremos aquí el arte de vanguardia no bajo su naturaleza artística, sino a través de lo que revela, dentro y fuera del arte mismo, de una condición psicológica común, de un hecho ideológico único” (Poggioli, 1968, p. 4). Tras este aperitivo teórico, Poggioli rastrea los espacios en que el término fue usado por primera vez, lo que dirige su atención a la Francia del último tercio del siglo XIX, concretamente a París. El autor dio cuenta de que, en origen, la idea de vanguardia estuvo subordinada a los ideales de un radicalismo que no era cultural sino político, vinculado con una tendencia de izquierdas (1968, p. 9). Ello, sumado a la indefectible interdependencia entre arte y sociedad que el término comporta, explicaría, hasta cierto punto —aunque con matices— la naturaleza ideológica de los agentes o las figuras que, desde la esfera artística e intelectual, o bien defendieron, o bien o rechazaron esta fórmula creativa. Asimismo, y al igual que había habido importantes detractores de la revolución estética cubista, hubo, como cabría esperar, quienes defendieron los frutos del *avant-gardisme*, personajes de la intelectualidad artística y literaria que, en su mayoría, compartían el anarquismo como movimiento político predilecto (Leighen, 1898, pp. 48-73).

1.1.1. Los anarquismos de Picasso: antimilitarismo, libertarismo y revolución

Los años de juventud que Picasso pasó en la Barcelona finisecular —entre 1895 y 1901 y, desde entonces y hasta 1904, de forma intermitente entre la capital catalana, Málaga, Madrid, Horta de Ebro y París (Sabartés, 2017, pp. 377-381)—, acercaron al artista a los círculos anarquistas catalanes del momento, especialmente a través de su relación con el famoso grupo de *Els Quatre Gats*. Desde 1888, y tras la desintegración de su comité nacional, la pertenencia al movimiento obrero anarquista barcelonés era, con frecuencia, sinónimo de exposición constante a la represión y persecución policiales (Kaplan, 2003, pp. 35-37). Aquel revulsivo político, potenciado por la vinculación directa de Picasso con la intelectualidad libertaria en la horquilla del cambio de siglo, pudo alentar ciertos comportamientos posteriores y decisiones “socialmente conscientes” como la firma del *Manifeste de la colonie espagnole à Paris* por la liberación de los anarquistas encarcelados que se habían opuesto a la guerra colonial de Cuba:

Veinte mil españoles; —la flor de nuestra juventud— que recorre las tierras extranjeras en demanda de pan y trabajo, veinte mil compatriotas nuestros necesarios a la producción nacional, desertores y prófugos víctimas de la infamia del servicio militar de los miserables han lanzado el grito de olvido, de reconciliación y de amnistía. / Pues bien, este grito de angustia, de justicia y de necesidad política y social, este grito que saliendo de las entrañas del pueblo responden en villorrios y ciudades millares de familias, no ha encontrado un eco, un intérprete, no en las Cortes ni en las columnas de la prensa de gran circulación. / (...) Si alrededor de nuestros cadáveres y del llano de los desesperados ancianos, se prestan a engordar los caníbales, diremos al que desee la guerra que vaya él, ya que nosotros queremos paz y armonía entre los pobladores de la tierra (Anónimo, 1900, p. 1).

Sin embargo, existen otros documentos que refuerzan la (presunta) implicación y proximidad ideológica de Picasso con el movimiento anarquista, aunque, en este caso, desde un tono acusatorio y motivado por las amistades catalanas con las que el artista se relacionó al recalcar en París (Gosselin, 2000, p. 11). La vigilancia a los artistas extranjeros asiduos a Montmartre

derivó en la apertura de expedientes de control policial, como el que protagonizó el malagueño el 18 de junio de 1901, el primero que consta en los registros de la Prefectura de Policía de París, y que concluye con una hipótesis lapidaria: “(...) il y a lieu de le considérer comme anarchiste”.³ Lo más llamativo del informe del comisariado de Policía parisino es la transcripción completa de la crítica, bastante elogiosa, que Gustave Coquiot había escrito a propósito de la exposición Picasso-Iturrino, el debut del artista en París en la galería Vollard a través de su marchante, Pere Mañach, publicada el 17 de junio de 1901 en *Le Journal*. La presencia de este fragmento, así como la elección concreta de estas obras por parte del comisario no parecen baladí; de hecho, es muy probable que este asociara los sujetos representados —las “filles aux faces fraîches ou aux mines ravagées (...), la souillarde, la détresseuse, l’assasine” o de “les mendiants lâchés par la ville” (Coquiot, 1901, p. 2)— con una crítica abierta del artista a la burguesía francesa, a la estigmatización de la pobreza, al desamparo de la clase obrera y a la virulencia del estamento militar.

Al igual que se apuntaba en el informe policial de 1901, y en lo que se refiere a la producción plástica picassiana, no son pocas las investigaciones que han visto en sus tipos humanos, realizados en la conocida como «época azul», una suerte de alegato en torno a la miseria de las clases sociales más desfavorecidas, tanto económica como física y mentalmente. Esta correspondencia se amplía a su deriva cubista, desde los primeros paisajes que realizó en Horta de Sant Joan, a sus collages y *papiers-collés* de la década de 1910. Es más, la época temprana de los *collages* del malagueño parece ser la más convincente en lo que se refiere a la influencia plástica de los principios ideológicos del anarquismo, como el antimilitarismo o el pacifismo. Algunos de sus primeros trabajos en esta nueva estética “revolucionaria” incluían recortes de prensa relacionados con los debates que entonces atravesaban las principales preocupaciones del tejido social, ante la inminencia de un conflicto mundial: la guerra y la especulación, la corrupción entre los oficiales, las huelgas, las manifestaciones... Tal y como ha analizado P. Leighton “Reports on the Balkan Wars and the economic and political state of Europe constitute more than half of the newsprint clipping [...]. Another quarter introduces macabre accounts of suicide, murder, and vandalism, which accumulate to depict, with the blackest humor, a pathological bourgeois world gone mad” (1989, p. 121). Un ejemplo palmario de la brutalidad bélica es el que ocupó la portada de *Le Journal*, el 18 de noviembre de 1912,⁴ y que incluía testimonios aterradores sobre la experiencia del frente, ya no solo por el combate armado, sino por las enfermedades que brotaban entre las trincheras, a veces más letales que las bayonetas. La noticia, titulada “Una procesión de coléricos. Una horrible fosa común”, formó parte de la picassiana *Botella de Suze* (1912, The Mildred Lane Kemper Art Museum, Missouri), y fragmentos de la misma portada fueron utilizados en otros *collages* del artista como *Guitarra, partitura y vaso de vino* (1912, McNay Art Museum, Texas).

Tras la Primera Guerra Mundial buena parte de la crítica generalista y de los sectores culturales se sumaron a la apuesta por la recuperación del clasicismo artístico, en un intento por regresar a un orden que había sido trastocado por el conflicto. En ese contexto, las aproximaciones más combativas al cubismo fueron progresivamente superadas. Como antes apuntábamos, parece lógico pensar que quienes vivieron y participaron de la guerra, especialmente la generación más joven, a la que se había enviado a luchar bajo la falsa promesa de un renacer político y cultural, sufrieron un despertar impuesto por la crueldad y la traumática experiencia bélica. Todo ello generó una profunda crisis de fe en las instituciones, que motivó también el desencanto del sentimiento patriótico y el desinterés por la participación y la militancia polí-

3. *Au sujet du nommé PICASSO RUIZ PABLO à qui l’anarchiste surveillé MANACH, Pierre, donne asile*, 18-06-1901, París (7 pp.). Archivos de la Prefectura de Policía de París, PICASSO Pablo (Ruiz-Picasso) (1933-1972), FRAGPP_GA_230 204648.

4. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7625045j/f1.item.zoom> [Consulta: 13 de octubre de 2022]

ticas. La teoría de Kenneth Silver (1977) a este respecto resulta muy sugerente, pues concluye que el purismo y el formalismo de los años veinte se desarrollaron gracias a una fuerte pulsión negatoria: era preciso alejar al cubismo de las realidades sobre las que venía operando, estas son, del caos, de la catástrofe y del horror, y reescribir su historia al margen de la Historia. Sin embargo, sí hubo determinados movimientos culturales que se opusieron a la visión del cubismo como una corriente preocupada exclusivamente por la forma. En concreto, el dadaísmo y el surrealismo, que defendieron no solo la necesidad de imbricación arte-política, sino que hicieron lo propio con el caso específico de Picasso. Sirva de ejemplo la reivindicación del objeto encontrado empleado en los collages cubistas, síntoma de una forma de expresión revolucionaria que buscaba conscientemente desagradar, ofender al mundo.

2. PICASSO Y LA CRÍTICA ESPAÑOLA DE PREGUERRA: UNA RECUPERACIÓN NECESARIA Y DESIGUAL

Este escenario encontró un claro paralelo con el advenimiento de la Segunda República española, el 14 de abril de 1931, momento en que se reforzó la defensa de una necesaria regeneración del panorama cultural y entre cuyas máximas estaba la recuperación de Picasso, cuya identidad se diluía y mimetizaba con la del país vecino. En este sentido, los agentes y espacios críticos desde los que se apoyó al artista, aunque diversos, pueden categorizarse de manera precisa: por un lado, aquellos que mostraron una vocación de renovación artística y cultural, en concreto grupos como la SAI; por otro, quienes, apoyándose en el discurso nacional, vieron en Picasso la oportunidad de posicionar a España en un espacio de relevancia en el panorama artístico internacional; por último, aquellos que, procedentes o próximos a las esferas surrealistas, entendieron su producción como una fórmula de ruptura que debía afectar y contribuir no solo al cambio estético, sino también al cambio social.

2.1. Revolucionario e internacional: Picasso desde la óptica surrealista

El efecto de la Primera Guerra Mundial sirvió de acicate para el proyecto de desarrollo de un arte de vanguardia, en especial en el contexto catalán. Paradójicamente, fueron poetas como Josep María Junoy, Salvat-Papasseit o J.V. Foix quienes más rápido absorbieron la influencia extranjera. Todos ellos formaban parte de la corriente surrealista de Cataluña, junto a otros nombres como el de Sebastià Gasch, pieza clave para el desarrollo de la revista *L'Amic de les Arts*, uno de los órganos fundamentales en la difusión cultural de vanguardia de la década de 1920, así como uno de los grandes defensores de Picasso en la crítica española desde época temprana. Al mismo tiempo, y al calor de la creación del GATPAC en 1929, entre cuyos integrantes y personas afines estaban Sert, Gasch, Joan Prats, Lorca, Foix o Dalí, se fundó en 1932 el grupo de Amics de l'Art Nou (ADLAN) (Rosenthal, 2008, p. 117). El importante papel de ADLAN en la promoción de la obra de Picasso en España debe sumarse a la defensa de una serie de presupuestos ideológicos que coinciden con las palabras dedicadas al grupo por Joan Prats, uno de sus miembros, años después de su desintegración: "Intentamos hacer uso de las armas de que disponíamos: por un lado, la captación del máximo número de *snobs*, y, por otro, en un sentido radicalmente opuesto, procurar establecer conexión con el elemento obrero a través de las conferencias que se dieron en el *Ateneu Obrer*" (Rosenthal, 2008, pp. 120-121).

Otro de los grandes medios, también vinculados al surrealismo, que perfilaron la crítica picassiana en la España de preguerra fue *Gaceta de Arte* de Tenerife (*GA*). Al analizar el contenido de los treinta y ocho ejemplares que conforman la revista, salpicados todos ellos por citas a Picasso de extensión variable, hemos determinado diferentes procedimientos de aproximación metodológica a su obra: por un lado, desde la reivindicación y la defensa, tanto de su

ideario como de su producción, especialmente evidente en los dos monográficos del artista; por otro lado, desde la óptica del prisma surrealista, presente en múltiples exégesis de su obra. La defensa del universalismo y la razón de *GA*, sumadas al candente debate en torno a la función social del arte y del artista, encontraron su correlato en la figura del malagueño: “El cubismo es el patrón por el que la nueva generación aprenderá a ver el mundo de una manera racional” (López Torres, 1932, p. 1). Cuatro años después, en un extenso ejemplar que cubría los meses de marzo, abril y mayo de 1936, a propósito de la primera muestra antológica de Picasso celebrada en España, y organizada por ADLAN en Madrid, Barcelona y País Vasco, *GA* dedicó su segundo monográfico al artista, entre cuyos autores estaba André Breton, coorganizador de la exhibición. Precisamente, casi diez años antes, en el número 4 de *La Révolution Surréaliste*, Breton partía de la reivindicación picassiana, no tanto desde una perspectiva estético-formal, como desde un plano moral. Esto último resulta especialmente interesante al confrontarse con un texto de Westerdahl para el vigésimo-quinto número de *GA*, titulado “Croquis conciliador del arte puro y social”. Para el crítico canario, el surrealismo —en el que no dudaba en insertar a Picasso— “se pone al servicio de una revolución espiritual” (Westerdahl, 1934, p. 2). De este modo, la significación que *GA* concedió a la cuestión ética y espiritual (arte puro y arte social) de la plástica surrealista mantuvo a Picasso como efigie.

2.2. De Pittsburgh a Madrid: o sobre la conveniencia de renacionalizar a Picasso

Todo esto nos hace volver la mirada a aquellas iniciativas que el malagueño rechazó, a diferencia de las promovidas por grupos que, como ADLAN o los círculos surrealistas de *GA*, abordaban la práctica artística como fórmula para la regeneración social, y no solo estética. En este sentido, y tras la “Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles residentes en París”, celebrada en el Jardín Botánico de Madrid —al hilo de la cual, autores como Bonet Correa afirmaban que “en 1929 la pintura de Picasso fue algo nunca visto” (1981, p. 145)—, así como tras la victoria del malagueño en 1930 en el certamen de Pittsburgh, donde fue galardonado con el prestigioso Premio Carnegie, se amplificaron exponencialmente en España las solicitudes de la paternidad de la figura y obra de Picasso. La Primera Medalla que el malagueño había obtenido en el concurso tras concurrir en la sección francesa causó gran revuelo entre quienes, por un lado, lo reclamaban por convicción y, por otro, aquellos que lo hacían, muy probablemente, animados por la reverberación mediática que iba adquiriendo el artista en el escenario internacional, un momento clave en el que Picasso “became a celebrity, not the vanguard hero he had been before the war, but a hero, nonetheless” (Lipton, 1976, p. 236). Entre las figuras que se insertan en este primer grupo destacan autores como Sebastián Gasch o Manuel Abril, quien recordaba que “En España hay una porción de gentes empeñadas en decir que Picasso es un bromista; que él, como tantos otros de este arte que le llaman de vanguardia, es una ficción fabricada y sostenida por los marchantes”, pero, sin embargo, “le eligen personas que son de aquí y de allí y que coinciden en glorificar a este hombre, de quien el Museo de Arte Moderno de la capital de España está esperando un cuadro todavía” (Abril, 1930, pp. 524-525). En una línea similar, Sebastián Gasch reconocía que “España tiene una deuda de honor con Picasso. Confesémoslo con pena” (Gasch, 1930, p. 7).

En cuanto al segundo grupo, no parece que su discurso reivindicador de Picasso descansase sobre un propósito de regeneración social y cultural efectiva, sino más bien sobre lo conveniente del prestigio que para España —y, en consecuencia, para el saneamiento de una gestión en materia de política cultural hasta entonces insuficiente— comportaba el “fenómeno” Picasso. Destacan aquí los intelectuales vinculados a la iniciativa llevada a cabo por la revista *Cosmópolis*, en la que, casualmente, no tomaron partido ni S. Gasch ni M. Abril, como tampoco

otros personajes asiduos a la crítica del artista en el país. Asimismo, sus textos no concedieron gran peso a estilos “revolucionarios” como el cubista, sino a otros más “amables” o clasicistas, como el que marcó la época rosa del autor. De este modo, y con el pretexto de su cincuenta aniversario, personalidades como el duque de Alba, Mariano Benlliure, Juan de la Encina, José Francés, Eugenio D’Ors, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala o el conde de Romanones, instaron a Picasso a regresar a su país natal. Rafael Marquina, director de la publicación, reafirmaba así su invitación: “Salvemos a Picasso de la triste fatalidad de ser consagrado en su patria después que para siempre haya cerrado los ojos” (Marquina, 1930, p. 34). No solo no se tuvo más noticia de este proyecto, sino que Picasso tampoco respondió a otras invitaciones oficiales que se llevaron a cabo entre 1932 y 1933 dentro de la política de exposiciones del gobierno republicano, como las de Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes, o Salvador de Madariaga, embajador de España en París. Este último había intentado, previamente, llevar a cabo un primer encuentro con Picasso, cuyo rastro conservamos a través de sendas invitaciones a eventos y almuerzos a los que el artista tampoco respondió.⁵

Las gestiones encaminadas a su regreso no dieron sus frutos, y el gobierno decretó definitivamente agotada su paciencia. Precisamente, en 1932, al inicio del contacto de la administración con el artista, un grupo de mineros del Alt Llobregat, liderados por miembros de la FAI, comenzaron sendas protestas por sus bajos salarios y condiciones laborales, que acabaron por cristalizar en la proclamación del comunismo libertario y en la ocupación de edificios públicos en Sallent, Fígols o Cardona, así como en la confiscación de espacios a sus propietarios. Parece que la policía acalló duramente las protestas y ciento veinte anarquistas fueron detenidos, como Durruti o Ascaso, y muchos deportados a la Guinea Española —uno de los detonantes de la compleja relación posterior entre el anarquismo y la República (Rosenthal, 2008, pp. 238-239). No solo esto, sino que apenas un mes después de las llamadas de la administración española a Picasso —en concreto, las oficiales de Orueta y Madariaga— y tras las elecciones de noviembre de 1933, llegaban al poder los partidos de centro y derecha.

Desde que llegué aproveché todas las ocasiones para invitarle, ya a las fiestas generales, ya, incluso, a almuerzos y cenas de pocas personas (...). No he conseguido nunca ni siquiera que viniese al teléfono cuando le hice llamar (...). Considero francamente grosera la conducta de Picasso para conmigo personalmente y para con el embajador de su país, y le digo a usted con toda franqueza que me parecerá deplorable que hagan ustedes nada oficial por él mientras no justifique su conducta a este respecto para con el embajador de España.⁶

En conclusión, y pese a la naturaleza aproximativa y abierta a otras interpretaciones posibles que plantea esta investigación, nos aventuraríamos a pensar que la justificación que reclamaba Madariaga habría podido encontrar una respuesta convincente a lo largo de estas páginas.

5. Tal y como se conserva en el archivo personal del artista, Salvador de Madariaga envió dos invitaciones a Picasso a la Embajada de España en París por la celebración de la festividad del 12 de octubre, una el 30 de septiembre y otra apenas unos días después, el 3 de octubre. Véase: Archivos del Musée national Picasso París, Fonds Picasso, Série D, Sig. 515AP/D/58/8.

6. Carta de Salvador de Madariaga a Ricardo de Orueta fechada en París el 16 de septiembre de 1933. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Asuntos Exteriores, 10 (96), caja 54/11038, exp. 33- 0769.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, M. (1930). "El premio Carnegie a Picasso. Salón de Otoño". *Revista de las Españas*, 5, 50-52. pp. 524-529.
- ANÓNIMO (29 de diciembre de 1900). "La amnistía se impone". *La Publicidad*. Barcelona: p. 1. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1426215> [Consulta: 14 de octubre de 2022].
- ANÓNIMO (26 de marzo de 1953). "Los bigotes de Don José". *Revista: Semanario de información, artes y letras*, 26 de marzo de 1953, p. 5.
- AYUSO, S. (3 de octubre de 2018). "Pérez-Reverte: 'Picasso no pintó el *Guernica* por patriotismo, sino por muchísimo dinero'". *El País*. <https://elpais.com/cultura/2018/10/02/actualidad/1538498873_298843.html> [Consulta: 10 de octubre de 2022].
- BONET CORREA, A. (1981). "Picasso y España", en Bonet Correa, A., et al. *Picasso 1881-1981*, (pp. 137-153). Madrid: Taurus.
- COQUIOT, G. (17 de junio de 1901). "La Vie artistique: Pablo Ruiz Picasso". *Le journal*. París: p. 2.
- EXPÓSITO, M. (2015). "Museo Reina Sofía ¿Puede la historia del arte servir a la gente?", en Expósito, M. *Conversación con Manuel Borja-Villel*, (pp. 197-278). Madrid: Ediciones Turpial.
- GASCH, S. (1930). "Picasso". *La Gaceta Literaria*. 95. p. 7.
- GOSELIN, G. (2000). "Picasso, la politique et la presse" en Gosselin, G. (dir.). *Picasso & la presse. Un peintre dans l'histoire*, (pp. 9-13). París: L'Humanité & Éditions Cercle d'Art.
- KAPLAN, T. (2003). *Ciudad roja, periodo azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)*. Barcelona: Ediciones Península.
- LEIGHTEN, Pa. (1989). *Re-ordering the Universe. Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- LIPTON, E. (1976). *Picasso's Criticism: 1901-1939. The Making of an Artist-Hero*, Nueva York: Garland.
- LÓPEZ GARCÍA, J. R. et al (2021). "Introducción", en López García, J. R. et al (eds.). *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*, (pp. 7-31). Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ TORRES, D. (1932). "Picasso: cubismo". *Gaceta de Arte*, 7. Tenerife: p. 1.
- MARQUINA, R. (1930). Una iniciativa de Cosmópolis". *Cosmópolis*, 4. pp. 33-34.
- POGGIOLI, R. (1986). *The theory of the avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- RANCIÈRE, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres, Nueva York: Continuum International Publishing Group.
- ROSENTHAL, D. H. (2008). *Banderas al vent! La Barcelona de les utopies, 1914-1936*. Barcelona: Meteora.
- SABARTÉS, J. (2017). *Picasso. Retratos y recuerdos*, edición de Rafael Inglada, con prólogo de Marilyn McCully. Málaga: Editorial Confluencias, Fundación Picasso, Museo Casa Natal- Ayuntamiento de Málaga.
- SILVER, K. E. (1977). "Purism: Straightening Up After the Great War". *Artforum*, 15, 7. pp. 56-63.
- WESTERDAHL, E. (1934). "Croquis conciliador del arte puro y social". *Gaceta de Arte*, 25. Tenerife: p. 2.

PICASSO POR PICASSO: EL ARTISTA-CURADOR COMO PRECEDENTE DE LA CURADURÍA CONTEMPORÁNEA

Bárbara Bayarri Viñas

Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filosofía

<https://orcid.org/0000-0002-0265-0213>

RESUMEN

Esta investigación conecta los primeros ejercicios curatoriales autónomos e independientes protagonizados por artistas a mediados del siglo XIX con el nacimiento de la figura del curador como creador a mediados del siglo XX. Entre estos eventos se encuentran las exposiciones curadas por Picasso en las Galeries Georges Petit y en la Kunsthau Zürich (1932). Ambas exposiciones pueden entenderse como una extensión del gesto emancipatorio iniciado por los artistas-curadores y, a su vez, como uno de los precedentes del giro curatorial. Se trata de un evento clave en los relatos artísticos por tres motivos: son las primeras retrospectivas de gran formato de Picasso; se realizan estando el artista vivo –una innovación que pasará a ser usual en la programación expositiva de los museos en los años posteriores– y; cuentan con el propio artista como curador. Se vincula aquí las primeras exposiciones de los artistas-curadores con las retrospectivas de Picasso –coetáneas de las propuestas expositivas de una nueva generación de artistas curadores–, con el objetivo de contextualizarlas en el desarrollo de la curaduría como uno de los precursores del giro curatorial de los sesenta.

Palabras clave: Artista-curador, Curador-creador, Museos, Exposiciones, Picasso.

ABSTRACT

This research connects the first autonomous and independent curatorial exercises carried out by artists in the mid-19th century with the birth of the figure of the curator as creator in the mid-20th century. Among these events are the retrospectives curated by Picasso at the Galeries Georges Petit and at the Kunsthau Zürich (1932). Both exhibitions can be understood as an extension of the emancipatory eagerness initiated by the artist-curators and, in addition, as one of the precedents of the curatorial turn of the mid-20th century. There are three aspects that make these exhibitions a key event in artistic discourses: they are the first retrospectives of Picasso, they are made while the artist is alive –something unusual in the time that becomes ordinary in museum exhibition programming in later years– and with Picasso as curator of his own work. The exhibition devices that he creates transform the specific artistic discourses of Picasso's work and affect, in a broad sense, the discourses of curatorial practices. The first

exhibitions in which the painters act as curators are linked here with the retrospectives of Picasso in Paris and Zürich –contemporaries of the exhibition proposals of a new generation of curator artists–, with the aim of contextualizing them in the development of curatorship and see to what extent they can be considered one of the artistic precedents of the curatorial turn of the sixties.

Keywords: Artist-curator, Curator-creator, Museums, Exhibitions, Picasso.

INTRODUCCIÓN

Las retrospectivas de Picasso celebradas en París y Zúrich en 1932 son un ejemplo representativo del artista-curador y de su correspondencia con la figura del curador-creador. El conocimiento compartido sobre la obra de Picasso posibilita iluminar a partir de su trabajo aquellas partes de los relatos artísticos, vinculadas a la práctica curatorial, que han quedado invisibilizadas por no considerarse de interés en el momento de su realización. En el primer apartado, se contextualiza las primeras tentativas curatoriales a mano de los artistas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. A partir de aquí, se asocian algunos apuntes biográficos y artísticos clave para comprender cómo Picasso bebió de ese contexto. El segundo apartado se centra en las exposiciones retrospectivas del artista y reflexiona sobre las condiciones que posibilitaron y estructuraron ambas muestras. Por último, el tercer apartado conecta estas exposiciones con el surgimiento de la concepción del curador como creador, considerando las curadurías de Picasso como uno de los precedentes del giro curatorial de los años sesenta.

1. LAS PRIMERAS EXPOSICIONES INDEPENDIENTES COMO GERMEN DE LAS PRÁCTICAS CURATORIALES

Las primeras exposiciones independientes surgen como contra-propuesta a la programación oficial. A finales del siglo XIX y principios del XX las muestras oficiales y semioficiales celebradas anualmente en la mayoría de las capitales occidentales no consiguen “satisfacer las necesidades de una nueva generación de artistas en casi ningún país.” (Dunlop 1972:8) Una insatisfacción que provoca la creación de grupos escindidos de las muestras anuales, tal como ocurrió en América; o que los artistas se organizaran de forma colectiva para celebrar sus propias contra-exposiciones, como es el caso de *Salón de los Rechazados* (1863), la Secesión vienesa (Austria, 1897) o el New English Art Club¹ (Gran Bretaña, 1885). (1972) La primera contra-propuesta que aparece en el contexto francés es la de Courbet que, harto de que los jurados rechacen sus obras, crea la exposición *Pabellón del realismo* (1855) en oposición a la *Exposición Universal de París*. Courbet hace más que nadie por “arrancar su arte a una tradición asfixiante, a las represiones de la burocracia de Estado, conquistando su autonomía económica con la ayuda de mecenas, pero también multiplicando las exposiciones independientes, especialmente en Bélgica y en Alemania.” (Daix 1998:141) Promueve así la creación de iniciativas gestionadas por los propios artistas y prefigura el primer mercado del arte moderno, contra el sistema de Salón, junto a Paul Durand-Ruel. La muestra supone el disparo de salida para un gran número de artistas emergentes que, siguiendo su estela, prefieren ser ellos mismos los mediadores² de su obra. Se trata de una etapa en la que todavía no existe una conceptualización de la curaduría, sin embargo, las primeras tentativas expositivas gestionadas por los propios artistas en detri-

1. En estos años también se celebran en Londres dos grandes muestras que, sin embargo, han obtenido poca atención: la *Exposición Universal* (1862) y la *Primera Internacional* (1864).

2. Para ampliar la información sobre los cambios logrados en esta etapa de la historia en relación a las exposiciones y la curaduría, se recomienda consultar el capítulo “Las Exposiciones Independientes” en *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Peist, N. 2012. Abada Editores, Madrid.

mento de los canales oficiales, marcan un punto y aparte en la historia del arte y de la curaduría. Entre las principales novedades que aportan, destaca la posibilidad de mostrar la trayectoria del artista a partir de la exposición de varias obras –en los salones oficiales se exponían un máximo de dos– y la libertad para presentar cuadros rechazados en las muestras oficiales. Este nuevo formato tuvo un gran impacto en la forma de exponer y, con ello, en la recepción de las obras por parte de los espectadores. Se puede datar en esta etapa el origen del artista-curador, si bien habrá que esperar prácticamente un siglo hasta que aparezca la denominación de curador en el sentido contemporáneo del término. El joven Picasso beberá de estas propuestas alternativas en las que se entrelazan las formas de creación y de exposición, tal como se verá unos años más tarde en el ejercicio curatorial de las retrospectivas de París y Zúrich. Ambas exposiciones rompen con el formato expositivo asociado generalmente a su trabajo, siendo el propio artista quien decide –como lo habían hecho los artistas independientes– de qué modo exponer su obra.

2. EXPOSITION PICASSO: PROPUESTAS PREVIAS AL SURGIMIENTO DEL CURADOR-CREADOR

Durante el año 1932 Picasso crea alrededor de 300 obras nuevas. Las retrospectivas en las Galeries George Petit y en la Kunsthau Zürich expusieron más de doscientas obras, de las cuales 38 se crearon entre los meses de enero a abril de ese mismo año, cuando Picasso ya había acordado exponer en París y estaba cerrando los detalles de Zúrich. Este dato resulta interesante para comprender la vasta dimensión productiva de este momento artístico. Durante la primera mitad del año, Picasso da forma a ambos dispositivos expositivos como parte de un proceso en el que trabaja de forma simultánea la creación artística y la curatorial. Hay tres aspectos que permiten pensar en ambas retrospectivas como acontecimientos significativos en la transformación de los relatos sobre la curaduría, en general, y sobre Picasso, en particular. En primer lugar, las dos exposiciones son las primeras grandes retrospectivas a nivel mundial de Picasso. Cabe recordar que en este momento histórico no es habitual dedicar toda una exposición a la trayectoria de un artista y, menos aún, que sea él mismo quien se haga cargo de la curaduría. La lista de obras seleccionadas para cada una de las exposiciones es similar, lo que las diferencia es el modo en el que aparecen colocadas en el espacio. Mientras que en la retrospectiva de las Galeries George Petit Picasso se ocupa de cada detalle de la exposición, el equipo de la Kunsthau Zürich reorganiza algunas obras con el objetivo de hacer más comprensibles las etapas del artista. Un cambio que, sin pervertir la propuesta curatorial picassiana, sí la altera. De este modo, será en París donde el público podrá contemplar el dispositivo tal y como el artista lo pensó.

2.1. De Matisse a Picasso: exposiciones en las Galeries George Petit (París)

La exposición retrospectiva de Picasso en las Galeries George Petit es una propuesta que sólo puede entenderse como la consecuencia de un momento histórico y artístico sin igual. Con el objetivo de recuperar el estatus del que gozaban en el pasado las galerías, se aliaron con Paul Rosenberg –que en estos años es el marchante de Picasso y su competencia directa–, con quien no hubieran colaborado de no estar en una situación tan complicada. Esta unión, fruto de la depresión económica, permite a la galería celebrar exposiciones contemporáneas que generan un gran interés en el público y en la crítica, como *Cien años de pintura francesa* (1930) o las retrospectivas de Henri Matisse (1931) y Pablo Picasso (1932). En este mismo año, Matisse es el protagonista de tres retrospectivas: una de ellas en el Kunsthalle de Basilea, otra en el MOMA y la última en las galerías parisinas. Picasso asiste a ésta última y escucha con atención las críticas que recibe. La mayoría recaen en la arriesgada decisión de exponer mayoritariamente

obras del último período del artista, que entonces era el menos conocido. Las opiniones de los visitantes y de la prensa le dan una noción clara de los errores que ha cometido y que, a su juicio, son el resultado de delegar en otros la curaduría de su obra. (Fraquelli 2010:78) Cargado de motivación, ambiciona crear su propia propuesta expositiva y superar con ella la de Matisse.

2.2. Picasso por Picasso: la culminación de una etapa

Exposition Picasso abre sus puertas al público el 15 de junio de 1932 en las Galeries George Petit de París. Además de atraer a otros artistas y a la alta sociedad parisina, asisten a la inauguración marchantes, críticos y coleccionistas. Picasso selecciona un conjunto de obras que atraviesan toda su trayectoria artística, desde *Le Pierrot* (1901) hasta *La lecture* (1932). Entre los distintos períodos destaca el cubista, sobre todo teniendo en cuenta la proporción de obras elegidas: cincuenta y cinco pinturas creadas entre 1907 y 1914. También adquieren un gran protagonismo los grandes bodegones de mediados de los años veinte. Tres décadas representadas al menos por una obra de cada año, eludiendo así el reproche común a la exposición de Matisse³. Durante una semana, el artista ensaya varias combinaciones y tras una serie de pruebas decide la colocación final. (Fraquelli 2010:80) En una reseña escrita por Jacques-Emile Blanche después del evento inaugural, el crítico se refiere a este ejercicio curatorial de la siguiente manera: “Tan pronto como entré [a la galería], me topé con Picasso. Estaba orquestando la colocación, el retiro y la re-colocación de un grupo de paneles por un equipo de técnicos de arte cansados por haber estado complaciendo sus deseos durante más de una semana.” [Traducción propia] (Blanche 1932:34) Como ocurrirá en otras ocasiones con Picasso, no hay ningún detalle de la propuesta que el artista haya confiado al azar o que esté dispuesto aleatoriamente, cada una de las combinaciones tiene un sentido interno.

Con frecuencia se han expuesto las obras de Picasso como si al contemplar las distintas etapas se pudiera percibir una superación entre ellas, siendo la última la más significativa en cuanto a relevancia artística. En lugar de repetir este esquema, el artista muestra sus últimos trabajos como una continuación de los anteriores y no como una superación de los mismos. Esta intención contribuye a la generación de un dispositivo expositivo con el que busca crear una base sólida a partir de su pasado y, sin restarle valor alguno, servirse de él para crear la del presente. (Fraquelli 2010:89) Con ello, provoca una ruptura con el modelo expositivo académico y, por ende, con una metodología basada en la presentación de una línea temporal que ordene sus etapas cronológicamente. Picasso pone el acento en la permanencia y la constancia, así como en mostrar una coherencia compartida en el conjunto de su producción artística. Brassäi, uno de los principales fotógrafos de Picasso, escribirá sobre este momento: “La gran retrospectiva de su obra [...] fue la culminación de la temporada de París, fue un punto de inflexión en su vida.” (Brassäi 1999:4)

2.3. El salto picassiano de París a la Kunsthau Zürich

El 11 de septiembre de 1932 se inaugura la exposición *Picasso* en la Kunsthau Zürich⁴. Actualmente las retrospectivas de artistas vivos son habituales en museos y centros de arte. En

3. Cabe mencionar que el catálogo de la exposición de Matisse –con tapa blanda, sin relieve en la portada y con pocos detalles sobre las obras, al contrario que el de Picasso– advierte que la muestra no tiene la pretensión de ser una retrospectiva. No obstante, la selección del pintor no complace los deseos del público.

4. La Kunsthau Zürich recuperó el trabajo de curaduría realizado por Picasso para la exposición con la que el museo quiso celebrar su centenario. La institución conmemoró su aniversario proponiendo visitar la retrospectiva de 1932, de modo que el mismo evento fue el tema de la exposición realizada en 2010. En esta última se compartieron también las circunstancias que hicieron posible el proyecto, explicadas en el catálogo *Picasso. His first museum exhibition 1932* por el curador de la exposición, Tobia Bezzola.

aquellos años, sin embargo, resultaba una gran innovación, siendo la exposición de la Kunsthaus una pionera. (Bezzola 2010:13) En esta ocasión, se suman 43 obras adicionales a la selección, aunque no todas formaron parte de la muestra desde su inicio, ya que una pequeña parte se incorporaron más tarde. Este es el caso de *Le couple (Les Misérables, 1904)* y de cuatro esculturas que fueron instaladas diez días después por Sigismund Righini, presidente de la comisión de exposiciones. Las obras del período azul y rosa de Picasso están algo menos representadas en Zúrich que en París, dado que no es posible mantener el acuerdo de préstamo con algunas de las colecciones privadas estadounidenses y francesas. Una parte considerable del préstamo⁵ de las obras recae en el propio Picasso, otra en el marchante de arte Paul Rosenberg y, por último, en el coleccionista G. F. Reber, que prestan cincuenta y seis, veinticinco y dieciocho pinturas respectivamente. A esta lista, se agregan otras diez pinturas más del salón de arte de Gustave y Léon Bollag en Zúrich y de colecciones privadas suizas⁶. Uno de los puntos diferenciadores de la Kunsthaus fue que, además de la propuesta expositiva, contó con múltiples visitas guiadas y un ciclo de cuatro conferencias. El éxito de público, con un total de 34.027 visitantes en poco más de dos meses, provocó que el museo prorrogara la exposición varias semanas. En su conjunto, la retrospectiva de Zúrich presenta de la manera más completa hasta el momento la trayectoria de Picasso, si bien es la exposición parisina la que muestra una mayor innovación en la colocación de las obras. Tanto una como la otra son un éxito de público, a pesar de que ninguna lo es de ventas. El beneficio económico que logran aportar es mínimo, sin embargo, ambas cambian la manera de mirar la obra picassiana.

3. PICASSO PRECEDENTE DE LA CURADURÍA CONTEMPORÁNEA

Las contra-exposiciones de los artistas independientes se entienden aquí como el inicio de la figura del artista-curador. En las décadas posteriores, tomará el relevo una generación de artistas –coetáneos de Picasso– que seguirán su estela y la aprovecharán para decidir y experimentar otras formas de presentar su obra. Algunos de los ejemplos más emblemáticos son la exposición *The last futurist exhibition (0,10)*, curada por Kazimir Malevich y la instalación *Cabinet of Abstraction (1927)*, propuesta por El Lissitzky. Ambos casos destacan por una disposición innovadora de las obras en el espacio expositivo. Sin embargo, para esta investigación resulta especialmente interesante el proyecto escenográfico de Marcel Duchamp en las exposiciones surrealistas celebradas en París y Nueva York (1938-1961). (Filipovic 2017:9) En aquella etapa es cuando el artista se autodenomina *generator-arbitrator* para señalar, previa conceptualización de la noción de curador, su función en dichas exposiciones. Propuestas como éstas muestran las nuevas dinámicas curatoriales de las primeras décadas del siglo XX y, con ellas, las transformaciones por las que estaba pasando el panorama artístico y en las que fueron cruciales tanto museos como galerías.

Más adelante, en la segunda mitad del siglo XX, aparece otra generación de curadores. En este caso no se trata de artistas, sino del personal que trabaja en el museo y que, generalmente, ocupa el cargo de conservador del mismo. Harald Szeemann y Walter Hoops son ejemplos representativos de esta figura. Desde finales de los sesenta hasta la actualidad las prácticas curatoriales han vivido un proceso de sofisticación y profesionalización. La figura del curador ha sufrido grandes cambios a causa de la expansión y complejización de las tareas que se le atribuían en sus inicios. (Obrist 2009) Su trabajo se realizaba principalmente como parte de

5. También contribuyen con los préstamos varios coleccionistas suizos que viven en París, entre los cuales se encuentran Josef Müller de Solothurn, el Dr. Emanuel Hoffmann-Stehlin y Raoul La Roche de Basilea, Marcel Fleischmann de Zúrich y Frau Emil Staub-Terlinden de Männedorf.

6. Entre las más relevantes se encuentran las colecciones del Dr. Emil Friedrich-Jezler, Bernhard Mayer (Zúrich), Hermann Ruff (Berna) y el Dr. Georg Reinhart (Winterthur).

los equipos de las instituciones museales, puesto que el curador era quien estaba a cargo del cuidado y exposición de una colección. Sin embargo, a partir de los setenta –con el trabajo pionero de Harald Szeemann, Walter Hopps, Seth Siegelaub y Pontus Hultén, entre otros– la curaduría comienza a entenderse como una práctica con una dimensión creativa o, como se refiere a ella José Roca, con una dimensión autoral. Las primeras notas que hacen referencia a la figura del curador-creador aparecen tras la exposición *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle de Berna, 1969). Harald Szeemann, el director en aquel momento, aprovechó la inauguración para anunciar la apertura de su propia agencia para ejercer como curador independiente. Las “nuevas actitudes” a las que alude la exposición detonan el giro curatorial al que Bruce Altshuler se referirá como “el ascenso del curador como creador”. (Altshuler 1994:236) A pesar de las diferencias, el conjunto de las curadurías expuestas –desde los artistas-curadores a los curadores-creadores– tienen en común un factor compartido y es que aportan una nueva mirada estética.

También en las retrospectivas picassianas lo que deviene una aportación novedosa a nivel curatorial está más ligado a las formas de exponer que no a las obras. La instalación presenta una disposición orgánica, en la que se evidencia la voluntad de Picasso de mostrar su obra desde la permanente repetición temática, dejando de insistir en presentarla como una serie de ‘ismos’. (Prestel, 2010;89) En una entrevista para Tériade el artista comenta sobre la exposición que “[...] es como una imagen: si está bien organizada, se trata de lo mismo. Lo que cuenta es el elemento de continuidad en las ideas [del artista].” (Tériade, 1932) Picasso se opone a exponer de forma lineal, siguiendo un orden sucesivo de estilos, y propone otro dispositivo de exposición más cercano al collage que a la progresión. (Fraquelli, 2010;90) La libertad creativa a la hora de decidir la colocación se acompaña de la oposición por parte del artista de seguir el modelo expositivo académico asociado a su obra. Este gesto es el que permite entender las dos retrospectivas como ejemplo paradigmático de la consolidación del artista-curador y, a su vez, como uno de los precursores del curador-creador.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTSHULER, B. (1994) *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Harry N. Abrams, Nueva York.
- _(2013). *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History: 1962–2002*. Phaidon, London.
- BLANCHE, J-E. (1932). “Rétrospective Picasso” en *L’art vivant*, 162.
- BRASSAÏ. (1999). *Conversations avec Picasso*. Transcripción de Jane Marie Todd en *Conversations with Picasso*, Chicago and London.
- BEZZOLA, T. “Picasso’s retrospective at the Galleries George Petit.” en *Picasso his first Museum Exhibition 1932*. Prestel, Kunsthaus Zürich, 2010, 12–25.
- DAIX, P. (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Ediciones Cátedra, España.
- DUNLOP, I. (1972) *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*. American Heritage Press, Nueva York, St, Louis y San Francisco.
- FILIPOVIC, E. (2017). *The Artist as Curator: An Anthology*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia.
- FITZGERALD, M. (1995). *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. New York.

- FRAQUELLI, S. "Picasso's retrospective at the Galleries George Petit." en *Picasso his first Museum Exhibition 1932*. Prestel, Kunsthaus Zürich, 2010, 76-131.
- GEELHAAR, C. "Picasso's retrospective at the Galleries George Petit." en *Picasso his first Museum Exhibition 1932*. Prestel, Kunsthaus Zürich, 2010, 26-75. Publicado en *Picasso. Wegbereiter and Förderer seines Aufstiegs 1899-1939*. Zurich, 1993, 179-202.
- GEORGE, A. (2015). *The Curator's Handbook*. Thames & Hudson, London.
- GREEN, A. (2018). *When Artist Curate, Contemporary Art and the Exhibition as Medium*. Reaktion Books, London.
- EL LISSITZKY. (1999). *Beyond the abstract cabinet*. Yale University Press, New Haven.
- O'NEILL, P. (2012). "The Emergence of Curatorial Discourse from the late 1960s to the Present" en *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Massachusetts.
- PEIST, N. (2012). *El Éxito en el Arte Moderno, Trayectorias artísticas y Proceso de Reconocimiento*. Abada Editores, Madrid.
- REWALD, J. (1986). *Histoire de l'impressionnisme*. Albin Michel, París.
- RICHARDSON, J. (1995). *Picasso. Una biografía. Volumen I: 1881-1906*. Alianza Editorial, Madrid.
- SCOLARI BARR, M. (1987). "Alfred H. Barr Jr and the Museum of Modern Art: A Biographical Chronicle of the Years 1930-1944" en *The New Criterion*, no especial.
- TÉRIADE. (1932) Entrevista a Picasso en *L'Intransigent*. Reproducida en *Verve*, 19-20, 1948, Éditions de la Revue, París.
- TRESSLER, J. (2019). *El curador artista: Un análisis histórico social de la figura curatorial en el arte contemporáneo* (Trabajo Final de Máster). Universidad de Barcelona, Barcelona.
- ULRICH OBRIST, H. (2009) *A Brief History of Curating*. JRP Ringier, Zürich.
- VRANCKEN, C. (1932). *Exposition Picasso*. Galleries George Petit, Paris.

FENOMENOLOGÍA PERCEPTIVA DE LA EXPOSICIÓN A TRAVÉS DE «EXPOSICIÓN» DE ANTONI MUNTADAS

María del Carmen Caballé Tutosaus

Universidad Complutense de Madrid

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia

<https://orcid.org/0000-0002-8135-5975>

RESUMEN

La idea de enmarcar para decodificar ha sido una tónica a lo largo de la trayectoria del artista catalán Antoni Muntadas, con el fin de poder visibilizar lo invisible de los dispositivos culturales de la sociedad de la que parte. Dicha dimensión de lo visible se traduce en otra cargada de significaciones que se inscriben, necesariamente, en el mundo físico y es donde circulan los verdaderos valores de ésta. Por ello, la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty es una fuente teórica ineluctable para la comprensión de los valores de la instalación titulada *Exposición* (1985), que Antoni Muntadas realizaría en la Galería Fernando Vujade de Madrid. A partir de este breve ensayo, se pretende visibilizar el invisible político de estos espacios de representación a la luz de la fenomenología de la percepción.

Palabras clave: Fenomenología, percepción, estética, Maurice Merleau-Ponty, exposición, Antoni Muntadas.

ABSTRACT

The idea of framing in order to decode, has been a keynote throughout the career of the Catalan artist Antoni Muntadas, with the aim of being able to make visible the invisible of the cultural devices of the current society from which he starts. This dimension of the visible is translated into another dimension charged with meanings that, are necessarily, inscribed in the physical world, which is where the true values of this world circulate. For this reason, Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception is an ineluctable theoretical source for understanding the values of the installation entitled *Exhibition* (1985), which Antoni Muntadas produced at the Galería Fernando Vujade in Madrid. The aim of this brief essay, is to make visible the invisible politics of these spaces of representation in the light of the phenomenology of perception.

Keywords: Phenomenology, perception, aesthetics, Maurice Merleau-Ponty, exhibition, Antoni Muntadas.

INTRODUCCIÓN

A la hora de hablar, muchas veces nos faltan las palabras, tenemos sensaciones que no somos capaces de describir, pero, que las artes, en su gran variedad de manifestaciones, desafían dicha incapacidad enmarcando las percepciones sensitivas, visualizando lo invisible de la cotidianidad del *Ser-en-el-mundo*. El tocar, oír, ver, en definitiva, sentir, son actividades producidas por el espíritu humano, un espíritu que, para Maurice Merleau-Ponty, no es una consciencia pura y desencarnada, sino una consciencia encarnada en cuerpo.

De ellas, la exposición, es la que mejor responde a un dispositivo intelectual e institucional basado en lo que se ha denominado «una cultura de la curiosidad» estrechamente deudora de las nuevas formas de organización del saber de las *Kunst und Wunderkammer* europeas. La exposición enmarca lo que nuestra cotidianidad invisibiliza siendo, el gesto artístico de la exposición, un altavoz de las cosas mudas del mundo del que parte, pues en ella se da «la posibilidad de una relación inmediata que surge de los sentidos: percibo, comento y me muevo en un único y mismo espacio» (Borriaud, 2013: 15). Pues, tal y como dicen Deleuze y Guattari, es un bloque de sensaciones, un compuesto de percepciones y de afectos, pues la obra de arte es un *ser de sensación* (Deleuze & Guattari, 2019: 164-165). Por tanto, la exposición es ese lugar privilegiado donde se enmarcan nuestros gestos cotidianos invisibilizados.

No solemos ver un marco más que cuando lo vemos sin cuadro en casa del ebanista; esto es, cuando el marco ejerce su función, cuando es un marco cesante. En vez de atraer sobre sí la mirada, el marco se limita a condensarla y verterla, desde luego, en el cuadro. (Ortega y Gasset, 1963: 310)

La idea de enmarcar para decodificar ha sido una tónica a lo largo de la trayectoria de Antoni Muntadas¹, siempre con el fin de poder visibilizar lo invisible de los dispositivos culturales de la sociedad de la que parte.

Mientras que en gran parte de sus anteriores trabajos, Muntadas partía de imágenes de la publicidad o los media para elaborar su comentario, *Exposición* elimina cualquier signo exterior de manipulación de la imagen. En su lugar se nos ofrece el «contexto» de una lectura. Están presentes (¿omnipresentes?) los distintos medios que, a menudo, podemos encontrar en las salas de arte (...). Constituyen un código de nuestra mirada. (...) Muntadas insiste en que (...) debemos observar el sentido actual de lo que estamos viendo con la esperanza de encontrar nuevas y más amplias posibilidades para la imagen. (Morgan, 1985: 9-29)

Esta dimensión de lo visible de la exposición se traduce en otra cargada de significaciones que se inscriben necesariamente en el mundo físico y es donde circulan los verdaderos valores de ésta. Por ello, la fenomenología de la percepción es una fuente teórica ineluctable para la comprensión de los valores de la instalación titulada *Exposición* de Antoni Muntadas, que realizaría en 1985 en la Galería Fernando Vijande de Madrid, y en donde «dispuso una serie de obras carentes de imágenes, pero que mantenían el mismo formato con que éstas se muestran» (Morgan, 2013: 101-126).

1. Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), pionero del videoarte español y uno de los artistas de mayor reconocimiento internacional, reside entre Nueva York y su ciudad natal desde 1971. Su obra aborda temas sociales, políticos y de comunicación, así como la relación entre el espacio público y privado dentro de determinados marcos sociales y los canales de información, igualmente analiza la forma en que éstos son utilizados como útiles de censura o de propaganda. Los términos *media landscape* (que alude a la constante expansión de los medios masivos, la publicidad y el material audiovisual en el espacio público) y *critical subjectivity* (para referirse a los modos críticos de percepción, pensamiento y configuración del sujeto), acuñados por el propio Muntadas, son clave para entender su propuesta artística.

1. LA EXPOSICIÓN Y SU RE-CEPCIÓN: EL CUERPO COGNOSCENTE DEL ESPECTADOR INTÉRPRETE.

Según Nathalie Heinich, «el arte contemporáneo se ha convertido en el arte de la narración» (Heinich, 2017: 96). Siendo esta narración la que induce a acciones, operaciones y resignificaciones de lo cotidiano mediante el uso del espacio como hecho artístico. De este modo, es a través de la ficción de la exposición como se confecciona una simulación de la realidad mediante construcciones tomadas del mundo que frecuentamos pero que establecen otra relación de conceptos a partir de las vías de la asociación, la causalidad y el uso de la imaginación, re-presentando otras realidades posibles y haciendo del espectador emancipado, al que se refiere Rancière, un espectador intérprete que se convierte en coautor de la obra (Fernández Polanco, 2012: 35-67). En consecuencia, la exposición es capaz de «invocarnos la posibilidad de otro mundo y reconfigurar lo sensible, sacudiéndonos las estructuras establecidas y abriéndonos con ello la posibilidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común» (Martínez, 2012. 161-162). Es, en este punto, cuando es necesario hablar de cómo, en esa nueva configuración de lo común y de nuestra cultura a partir de la exposición, entra la fenomenología de la percepción, y en concreto, de la percepción artística.

«La fenomenología es el estudio de las esencias» (Merleau-Ponty, 1945: 7), siendo, por tanto, una filosofía que «re-sitúa» las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad, una filosofía para la cual el mundo siempre «está-ahí», antes de la reflexión, como una presencia inajenable: una recensión del espacio, del tiempo y del mundo vividos.

1.1. Aristóteles, *sensus* y arte como obtención de conocimiento.

Aristóteles será quien inicie este periplo en *Acerca del Alma*, donde expone cómo el conocimiento es obtenido a través del *sensus*. Constatando que, mientras la percepción sensorial se concentra en la individualidad, la elaboración racional se ocupa de la generalidad. Esta idea será continuada en su obra *Metafísica*, en la cual afirma que:

Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. (...) La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias. (Aristóteles, *Metafísica*, Trad. Calvo, 1994: 69-73)

Siendo el paso «de la percepción a las formas más generales de la actividad intelectual, como la fantasía, el pensamiento y el conocimiento» asegurado por el *sensus communis* «que clasifica, coordina y transmite todas las impresiones sensoriales» (Konecny, 1997: 17).

La experiencia parece relativamente semejante a la ciencia y al arte, pero el hecho es que, en los hombres, la ciencia y el arte resultan de la experiencia: como dice Polo, y dice bien, la experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar. El arte, a su vez, se genera cuando a partir de múltiples percepciones de la experiencia resulta una única idea general acerca de los casos semejantes. (Aristóteles, *Metafísica*, Trad. Calvo, 1994: 69-73)

Por tanto, cada arte es una producción, mas no cada producción es un arte; siendo el arte, para Aristóteles, una producción consciente, basada en el conocimiento.

En efecto: si el alma se encuentra en todo cuerpo dotado de sensibilidad y si además suponemos que el alma es un cuerpo (...). Sea, pues, que el alma conoce y percibe sensorialmente los elementos de que está constituida cada cosa. (Aristóteles, *Acerca del alma*, Trad. Bernabé Pajares, 2003: 97)

La teoría aristotélica parece favorecer, de este modo, la identificación del alma con la vida a partir del fenómeno estético.

1.2. Maurice Merleau-Ponty y el *corpus-cognoscente*

Porque somos del mundo, estamos condenados al sentido. (Merleau-Ponty, 1994: 19)

Continuando con la teoría aristotélica, Maurice Merleau-Ponty expone que la fenomenología, y su verdadero sentido, lo encontraremos dentro de nosotras pues: «todo en cuanto sé del mundo lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia [y la cultura]» (Merleau-Ponty, 1994: 8).

Puesto que soy un «ser viviente», la fenomenología se plantea volver a este mundo, un mundo perceptivo, pues mi cuerpo *está-en-el-mundo*, se *dirige-a-un-mundo* y *es-de-el-mundo* de sentido donde se conoce. Por ende, el mundo fenomenológico, como lo entiende Merleau-Ponty, es la fundación, los cimientos del *Ser*. De ahí que Merleau-Ponty no se quede en el postulado «toda consciencia, es consciencia de algo», sino que «toda consciencia, es consciencia perceptiva». Este acto inaugura un giro significativo en el desarrollo de la fenomenología, que exigía una revisión de los conceptos a la luz de la percepción y, en la cual, el cuerpo y el arte serán el catalizador.

Es por ello por lo que «yo», como *Ser-en-el-mundo* y bajo los postulados de la fenomenología de la percepción, observo los objetos exteriores con mi cuerpo —los manipulo, los examino, doy la vuelta a su alrededor— pues «mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi comprensión» (Merleau-Ponty, 1994: 282).

Esta revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo se extiende a todo el mundo sensible dándose una estética *inter-sensorial*.

Estamos ahora en condiciones de abordar el análisis de la cosa *inter-sensorial*: si mi mano sabe de lo duro y lo blando, si mi mirada sabe de la luz lunar, (...) no como contenidos sensoriales, sino como cierto tipo de simbiosis, cierta manera que tiene el exterior de invadirnos. (Merleau-Ponty, 1994: 331)

De modo que las propiedades sensoriales de una cosa constituyen, conjuntamente, una misma cosa, tal como mi mirada, mi tacto y todos mis demás sentidos son, conjuntamente, las potencias de un mismo cuerpo integradas en una sola acción². Asimismo, todo objeto dado a un sentido invoca sobre él la operación concordante de todos los demás.

Cézanne decía que un cuadro contiene en sí mismo incluso el olor de un paisaje. Quería decir que la disposición del color en la cosa —y en la obra de arte, si ésta recoge totalmente la cosa— significa por sí misma todas las respuestas que daría a la interrogación de los demás sentidos. (Merleau-Ponty, 1994: 332)

2. Jean-Luc Nancy continuará con la teoría *inter-sensorial* merleaupontiana aplicando el *análisis diferencial de los sentidos*: «Todos participan del tocar en la medida en que todos conllevan la posibilidad de la identidad del sintiente y lo sentido. Sin embargo, cada uno modula a su manera esta identidad y la diferencia de modulaciones es inherente a la sensibilidad, la que no puede ser una y general. Si ella lo fuera, no tendría más que un «sensible» abstracto, un concepto de sensible» (Nancy, 2013: 18).

Ello posibilita romper con las dicotomías interior-exterior y actividad-pasividad, hasta el punto de que la conciencia perceptiva es presentada como activa y la percepción como acción en el mundo. Siendo entonces como Merleau-Ponty establece que es el cuerpo el que comprende. Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación, y el cuerpo es nuestro medio. Por tanto, en Merleau-Ponty nos encontramos cómo la motricidad es aquella intencionalidad originaria, la cual implica que el cuerpo no está meramente *en-el-mundo*, sino que lo habita desde una comprensión práctico-motriz llevada a cabo por el cuerpo mismo; por tanto, mi cuerpo *es-del-mundo*, debido a que «los lugares del espacio no se definen como posiciones objetivas respecto de la posición objetiva de nuestro cuerpo, sino que inscriben alrededor de nosotros el alcance variable de nuestras miras o de nuestros gestos» (Merleau-Ponty, 1993: 160-161).

1.3. El cuerpo como obra de arte y la creación artística como educación vital.

Como hemos visto en párrafos anteriores, este *cuerpo cognoscente* se muestra como una unidad, un cuerpo anudado, perceptiva y motrizmente, a un mundo preñado de significaciones; pues como indica Levinas, para Merleau-Ponty «el cuerpo va a ser pensado como inseparable de la actividad creadora y la trascendencia como inseparable del movimiento corporal» (Levinas, 1993: 24). Lo que apela a un cuerpo como centro de interpretación, como obra de arte pues:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, esto es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. (Merleau-Ponty, 1993:168)

Por tanto, el pensamiento y la expresión se constituyen simultáneamente, cuando nuestras adquisiciones culturales se movilizan, tal como nuestro cuerpo se presta de pronto a un gesto nuevo en la adquisición del hábito. Y, gracias a la percepción estética, nuestro *cuerpo cognoscente* nos «abre una nueva espacialidad, el cuadro como obra de arte no está en el espacio en que habita como cosa física, (...) es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo no se oponen ya, no se separan ya el uno del otro» (Merleau-Ponty, 1994: 302).

De este modo, en el espectador el sentido del gesto cotidiano no es percibido pero, gracias al gesto artístico, es capaz de clarificarlo en conocimiento, dado a que «el espectáculo exterior le revela el sentido de sus propias pulsiones, pues le propone un objetivo» (Merleau-Ponty, 1994: 202).

[los pintores] hacen aparecer en él [el arte] como por encantamiento mil signos que conducen la acción, como los letreros de un museo conducen al visitante. Esta función de «proyección» o de «evocación» [en el sentido en que el *médium* evoca y hace aparecer a un ausente] es también lo que posibilita el movimiento abstracto. (Merleau-Ponty, 1993: 129)

De ello se deriva que la *conciencia perceptivo-corpórea* permite la adquisición del mundo cultural, siendo que el sentido se encarna en la obra de arte. Es por ello por lo que, en Maurice Merleau-Ponty, la mundanalidad de los pensamientos está garantizada por las raíces que estos introducen a través del mundo estético. Y, por ello, la estética se convierte para el fenomenólogo en el estudio de la percepción artística, actuando como revelador metafísico, que nos enseña a descubrir lo invisible de lo visible. El arte hace visible esa parte virtual que tenemos y que podemos llamar «esencia».

Convirtiendo el artista en visible lo invisible, un invisible que es más real puesto que nos dirige nuestra visión a ello, produciendo una fusión de la percepción del artista con el objeto percibido –o mundo percibido–, corporeizándose lo mundano que conduce a una imagen real de las cosas mudas del mundo del que parte, dirigiéndose al mundo añadiendo un sentido a otro dado, ya que nos muestra una pluralidad de significados que las *cosas* nos ofrecen cuando las sometemos a la interrogación, a la duda. Del mismo modo, el arte hace que nos comprendamos mejor a nosotras mismas, pues al mirar artísticamente al mundo nos damos cuenta de que él también nos mira.

El arte es, por tanto, para Merleau-Ponty una unidad, una cierta educación vital, una significación primordial que puede contener en sí todos los prismas del ser y superar los dualismos pues:

Si ninguna obra se halla absolutamente acabada, cada creación cambia, altera, esclarece, profundiza, confirma, exalta, recrea o crea por anticipado a todas las demás. (Merleau-Ponty, 1986: 68)

2. «EXPOSICIÓN» DE ANTONI MUNTADAS

Artista-catalizador de la realidad mediada a partir del gesto, los proyectos de Antoni Muntadas suponen una ingeniería de la visión. Las experiencias artísticas que suscitan sus obras –materializadas en muchos casos como proyectos audiovisuales y, en otros, como instalaciones– enmarcan las estructuras invisibles de lo cotidiano, estableciendo mediante este gesto una reconfiguración de lo sensible.

Sus proyectos son críticos e interrogantes, gracias a la estrecha conexión que sabe establecer entre los textos y los contextos. Con ello, su trabajo trae consigo un cambio en la forma de percibir, del proceder de la experiencia estética, mediante el uso de metáforas abiertas y decodificadoras de los dispositivos de saber-poder y de poder-comunicación, o de ambos juntos, que le facilita el formato de proyecto.

Siendo, mediante la estructuración de éstos a partir de confrontaciones por contrarios o tensionales, como interpela al espectador haciendo que tenga diferentes perspectivas de la realidad fragmentada, proponiéndole una nueva forma de percepción/recepción. De esta forma, el espectador se ve obligado a dejar su lugar pasivo y a involucrarse, convirtiéndose en coautor del proyecto a partir del percibir, subrayando el carácter subjetivo de la obra artística.

2.1. Arte↔Vida (1971-1974)

Yo escribo reciprocidad ente arte y vida. (...) No veo cómo el arte es lo mismo que la vida. Hay una clara distinción de selección, de ejecución. (Muntadas, 2002: 374)

El primero de estos contrarios tensionales, y el más importante de ellos, será la *meta-tensión* entre arte y vida, creada a partir del ideograma ARTE↔VIDA. Traducida como la retroalimentación de ambas, una «interpenetración tensional que puede verse nutrida de otros conceptos dialécticamente relacionados como público/privado, realidad/media, visibilidad/invisibilidad» (Atkins, 2002: 237-238), ahondando sus raíces en el deseo de revelar la naturaleza de la contemporaneidad a partir de estas tensiones, permitiéndonos pensar en los márgenes, en lo invisible.

2.2. Warning! perception requires involvement (2005)

Muntadas, partiendo de estos interrogantes acerca de las relaciones entre arte, vida, así como sus implicaciones, provoca que en sus proyectos prealezca la atención a las distensiones perceptivas, y con ello conceptuales, enmarcando el inconsciente de las configuraciones culturales y sociales, ofreciendo las claves para iniciar una lectura crítica, o al menos una reflexión. Siendo así como produce una erradicación entre lo artístico y lo literal, o entre el arte y la vida, transportando hasta el observador lo invisible de las configuraciones espaciales, políticas, culturales y sociales, fenómeno que se reactiva a través del percibir del espectador al cual interpela.

Partiendo de los procedimientos característicos de comunicación mediática, *On translation: Warning* es el título genérico que reciben una serie de propuestas que tienen como finalidad incitar a la audiencia al compromiso y la participación, así como cuestionar y poner en evidencia las formas de manipulación y mediación existentes en los procesos informativos. El hilo conductor del trabajo fue la frase «Warning! perception requires involvement», cuyo subtítulo versaba: «Si tienes suficiente curiosidad para averiguar el contenido de esta obra, te invitamos a reconstruir el rompecabezas de este proyecto en 12 meses».

Esta frase se ha convertido en una especie de eslogan que construye la paradoja visual que sobrepasa el ámbito estricto de los espacios expositivos, y sus mecanismos de protección, para inscribirse en un espectro amplio de situaciones, ubicaciones y contextos diferentes.

Desde pequeños gestos, como esta frase colocada en una esquina, hasta producciones polifacéticas que se han prolongado durante una década, Muntadas ha equiparado las estrategias a los contextos y los contenidos para plantear distintas cuestiones y revelar sus límites y preocupaciones ideológicas.

¿Quién posee el poder del discurso? Como es sabido ya, existe una historia de la relación de oposición dialéctica entre artista y museo [entre museo y público, entre museo y vida]. (Lebrero, 2003: 55)

Siendo, en este punto, donde entra en juego el proyecto de Muntadas *Exposición* realizada en 1985 en la Galería Fernando Vujade de Madrid.

2.3. Exposición (1985)

Una proposición artística presentada en un espacio cultural, digamos protegido, como una galería, un museo, una escuela de arte, no está, en efecto, expuesta a los mismos apremios, entre otros, de espacio, de clima, de luz, de sonoridad, de recorrido, de conflicto, de competición icónica, que aquellas que se destinan a un sitio urbano, por definición, abierto. La relación con el público es también totalmente distinta. En el primer caso, se trata de un público que uno busca; en el segundo, de un público que encuentra. Sin embargo, la audiencia es fundamental en las dos situaciones; representa el elemento que permite completar el circuito. (Muntadas, 2002: 243)

Exposición de Antoni Muntadas ofrece más que un desmantelamiento de la sala de exposición. La muestra estaba compuesta por nueve espacios compuestos de aquellos dispositivos que vemos en una galería o museo, a saber: el film proyector, los planos, el gabinete de estampas, el tríptico, la valla publicitaria, la instalación de vídeo, la proyección de diapositivas, la serie fotográfica y el marco del siglo XIX.

Al entrar en la Galería Fernando Vujade se proyectaban diapositivas en blanco, sólo se veía luz dentro del rectángulo, repetido una y otra vez a intervalos regulares. En la serie de fotogra-

fías, había doce marcos con paspartú vacíos. En ellos, lo que se espera ver es la fotografía, pero solo se veía el muro blanco iluminado. En el gabinete de estampas vemos los marcos nuevamente vacíos e iluminados, junto al planero y las mesas de exposición. El tríptico consistía en tres grandes marcos, cuidadosamente iluminados desde arriba, que de nuevo colgaban sin nada en su interior. A la derecha, estaba la valla publicitaria con un marco de aluminio e iluminada desde arriba. En el otro extremo, se colocó la instalación de TV con tres monitores de televisión sobre pedestal en cuyas pantallas solo se veía nieve, sin imagen.

Todos estos objetos aparecían aislados del oscuro espacio de la galería. Este espacio, *entremarcos*, tenía un significado metafórico en donde el sistema de representación era amplificado hasta incluir el hecho mismo de su estructura de soporte físico, recordando al espectador cómo se interpreta una obra de arte en el contexto de su representación.

De todos los proyectos de Muntadas relacionados con la idea de marco –museo, institución, control político del conocimiento–, el que ha cristalizado y visibilizado esta preocupación de forma más directa ha sido *Exposición*. (...) Estaba enteramente compuesta por marcos. (Stanizzewski, 2011: 268)

Exposición se basa, por tanto, en la toma de conciencia acerca del marco institucional de la exposición y conecta con un discurso crítico relacionado con la forma de instalar el arte moderno. Según Mary Anne Stanizzewski, «esto partía de las decisiones que Alfred Barr instituyó en el MoMA en la década de los 30 del siglo pasado, las cuales construyeron el estándar aparentemente neutro que hoy damos por hecho al entrar en una galería de arte» (Stanizzewski, 2011: 268). El museo logró convertir a sus visitantes en unos consumidores letrados. Esto dio origen al desarrollo del arte como expresión gubernamental y corporativa, y sentó las bases de lo que hoy constituye una de las principales funciones de las artes visuales como inversión.

Muntadas pretende visibilizar este invisible de esta industria cultural, afirmando el propio autor que *Exposición* es una «antiexposición». Para el artista, la intencionalidad de esta instalación era «la presencia cognitiva como un puro fenómeno» (Morgan, 2003: 103) que nos exhorta a ver el misticismo del arte y su representación, a partir de la ausencia de éste, enmarcando esos dispositivos invisibles.

Esto es inherente a que, los objetos, una vez situados en el marco del arte, no ofrecen la evidencia del aparato institucional de presentación y re-presentación. Hecho que Muntadas, con la ausencia del objeto artístico, pone en evidencia presentándonos el tipo de medio que se requiere para llevar el espectáculo a la mirada del espectador: la valla publicitaria, el marco decimonónico, etc. Asimismo, la iluminación, interna o externa, empleada para cada una de las formas de presentación, en alto contraste con la oscuridad de la galería, intensifica la ausencia del objeto a enmarcar. De este modo, en *Exposición*, al mostrar sólo los elementos de presentación, el contenedor de la imagen desaparecida aparece como portador en sí mismo de las cualidades fetichistas del arte que conduce a la transferencia de la *semiospheres* de la imagen ausente, dentro del espacio institucional de la galería o el museo, a partir del fenómeno de la ausencia y de los modelos cognitivos de percepción del arte.

CONCLUSIONES

De esta manera, Antoni Muntadas, poniendo en primer lugar el léxico de los elementos expositivos dentro del léxico del espacio e iluminación estereotipadas de éstos, hace en *Exposición* que «el espacio se haya vaciado para poder tener una visión completa de la economía de valor que encontramos en una galería de arte o museo» (Stanizzewski, 2011: 270). Todo ello

nos hace pensar más allá del vacío de la tela pintada a la intangibilidad de la luz, permitiendo al espectador visibilizar lo invisible de las enmarcaciones de poder que configuran este espacio-dispositivo intelectual e institucional.

Los diversos soportes físicos son los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior. (Simón Marchán Fiz, 2012: 380)

Gracias *Exposición* la visibilidad se encarna y tomamos conciencia de nuestra situación en el espacio y tiempo del mundo percibido a partir del reconocimiento de materiales diversos, del espacio y del cuerpo humano como objeto de esta experiencia, en donde los sentidos son los que nos permiten visibilizar dicha invisibilidad cotidiana de la que hablaba Maurice Merleau-Ponty. Muntadas, a partir del gesto artístico, activa en el espectador una nueva relación de significados, envolviéndolo e involucrándolo, transformando el mundo en visibilidad al mismo tiempo que revoluciona nuestra manera de verlo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1885), *Muntadas. Exposición*, [catálogo, Galería fernando Vijande, 23.09.1885-19.10.1985], Madrid: Fernando Vijande Editor.
- AA.VV. (2002) *Muntadas. On Traslation*, [catálogo, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 28.II.2002-9.02.2003], Barcelona: Actar Editorial.
- AA.VV. (2011), *Muntadas. Entre/Between*. [catálogo, Museo Nación Centro de Arte Reina Sofía, 22.II.2011-25.03.2012], Madrid: Actar/Museo Reina Sofía.
- BORRIAUD, N., (2013), *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., (2019), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2012) «Ver a distancia», en: Yayo Aznar y Pablo Martínez eds., *Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid: CA2M, pp. 35-67.
- HEINICH, N. (2017), *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*, Madrid: Casimiro.
- KONECNY, L., (1997), «Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi», en: *Los Cinco Sentidos y el Arte*. [catálogo, Ministerio de Educación y Cultura y Museo del Prado]. Madrid: Electa, p. 30.
- LÉVINAS, E., (1993), «La significación y el sentido», en: *Humanismo del Otro Hombre*, Madrid, Caparrós Editores.
- LÓPEZ SÁENZ, M. C., (1998), «Merleau Ponty o el arte de la visibilidad», en: *Agora. Papeles de Filosofía*, N.º 17.2, pp. 145-165.
- MARTÍNEZ, P. (2012), «¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy?», en: Yayo Aznar y Pablo Martínez eds., *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M, pp. 161-162.
- MERLEAU-PONTY, M. (1993), *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona: Planeta
- MERLEAU-PONTY, M. (2002), *El mundo de la percepción: siete conferencias*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- MERLEAU-PONTY, M. (2010), *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión
- MORGAN, R.C. (2013), *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid: Akal.

NANCY, J. L., (2013), *Archivada. Del sintiente y del sentido*, Buenos Aires: Quadrata.

ORTEGA Y GASSET, J., (1963), *Obras Completas, Tomo II. El espectador (1916-1934)*, Madrid: Revista de Occidente.

LA SINGULARIDAD DE LA MULTIPLICIDAD: CONSERVACIÓN, CATALOGACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LA COLECCIÓN DE MATRICES DE FOTOGRAFADO DEL MUSEO GREGORIO PRIETO

Blanca Santos Parra

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0003-1503-1638>

RESUMEN

Gregorio Prieto fue un artista que no temía experimentar ni enfrentarse a nuevos retos. Es por ello, que se atrevió a probar distintas disciplinas artísticas, como la pintura, el dibujo, la fotografía, el collage o el arte gráfico. Fruto de la unión de esta última con su pasión por la literatura, surgirían algunas de las producciones menos conocidas de este artista: sus publicaciones. Estos trabajos, que fueron diseñados e ilustrados por el propio Gregorio, pueden conocerse a través de la gran colección de matrices de fotograbado que se conservan en el Museo Gregorio Prieto. La investigación y el trabajo que se está llevando a cabo, tienen como fin no sólo asegurar la correcta conservación de esta singular colección, sino también poner en valor esta faceta del artista, estas piezas y las técnicas de grabado.

Palabras clave: Gregorio Prieto, conservación, catalogación, fotograbado, grabado, matriz.

ABSTRACT

Gregorio Prieto was an artist who was not afraid to experiment and face new challenges in his art. Because of this, he dared to prove other artistic disciplines such as painting, drawing, photography, collage or graphic arts. As a result of the union of the last technique with his passion for literature, would emerge some of the least known works of this artists: his publications. This pieces which were designed and illustrated by Gregorio, can be found inside the collection of Museo Gregorio Prieto. The objective of this research is not only to ensure a good conservation work, but also to highlight this facet of the artists, these pieces and engraving techniques.

Keyword: Gregorio Prieto, conservation, cataloging, photoengraving, engraving, plate.

INTRODUCCIÓN

Óscar Muñoz Sánchez señala en el catálogo *Gregorio Prieto y sus libros*, que “la intensa y apasionada dedicación de Gregorio Prieto a la ilustración y publicación de libros merece ser tratada con particular atención”.¹ Esto es debido a la importancia que tuvo esta faceta en la vida del artista y los esfuerzos que dedicó en todo el proceso creativo y ejecutivo de los mismos. Por otro lado, la gran actividad que Gregorio Prieto desarrolló dentro de las artes gráficas sería fundamental para desenvolver su labor editorial. Es interesante e importante señalar que Prieto inicialmente no estaba entusiasmado con la idea de profundizar en las artes plásticas puesto que lo consideraba la vulgarización de la obra clásica.² Sin embargo, la necesidad de adaptarse a las modas de la época, sumado a la personalidad intrépida del artista, hizo que Prieto se introdujera en esta disciplina.

Como fruto de este trabajo y el afán conservador de Prieto, no solo nos han llegado los ejemplares de estas publicaciones, sino también una importante colección de matrices que se utilizaron para este fin. Estas piezas se encontraban en los almacenes del Museo Gregorio Prieto desde su fundación, pero no fue hasta el año 2020 cuando se pudo abordar su tratamiento debido principalmente a la escasez de medios humanos, como ocurre en la mayoría de las instituciones culturales. Es por ello, que ni siquiera se habían inventariado estas piezas, por lo que no se sabía exactamente qué eran ni cuántas había. Esta colección, será el objeto de esta investigación, cuya finalidad no es otra que asegurar la correcta conservación, su identificación y la difusión tanto de estas piezas como de este aspecto del artista.

1. LABORES PRINCIPALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Evaluación inicial

El primer paso en el tratamiento de las matrices consistió en una evaluación inicial para determinar cuántas había exactamente, su estado de conservación y las distintas técnicas utilizadas en su fabricación. La mayoría de las piezas se encontraban amontadas en cajas de madera sin ningún tipo de protección ante roces y golpes. Otras pocas se encontraban envueltas en cartulinas y atadas con un cordel (estas serían más fáciles de identificar y datar posteriormente durante el trabajo de catalogación gracias a las inscripciones que tenían en el exterior).



Figs. 1 y 2. Estado inicial de las matrices (elaboración propia)

1. MUÑOZ SÁNCHEZ, O., “Gregorio Prieto. El placer de imaginar y publicar libros”, *Gregorio Prieto y sus libros*, Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas, 2018, p. 21.
2. De ello deja constancia en sus diarios, concretamente en el de junio de 1973.

Durante este proceso se observó que, aunque la mayoría de ellas se encontraban en buen estado de conservación, algunas presentaban un estado muy avanzado de oxidación, por lo que se procedió a separarlas y protegerlas individualmente con papel tisú libre de ácidos. Durante este trabajo, se identificó uno de los mayores problemas a la hora de desarrollar el trabajo de investigación y la posterior conservación: la distinta naturaleza de los materiales que componen estas piezas. Aunque algunas de ellas consisten solamente en la pieza metálica, gran parte de ellas están adheridas a un fragmento de madera al que, a su vez, se le añadieron varias capas de papeles auxiliares para adaptar el tamaño a la prensa. Además, debido al carácter funcional de estas piezas, también presentan restos de tintas y barnices. Cada uno de estos elementos, tiene distintas necesidades de conservación lo que, en algunos casos, puede provocar daños a la pieza principal. Ante esto, se estudió la posibilidad de separar cada uno de estos materiales, pero finalmente, se decidió mantener las piezas intactas siempre que no presentasen signos de degradación cualquiera de sus componentes. Esta decisión tiene como finalidad ser lo menos invasivos posible, permitiendo posteriormente cambiar de opinión.

Tras evaluar los distintos métodos de caracterización del metal base de las planchas, se planteó la posibilidad de realizar dos ensayos de difracción de rayos X.³ Esta prueba consiste en un análisis químico basado en la radiación X. Es un análisis cualitativo y cuantitativo de los elementos químicos entre los números atómicos 9 y 92, que se sustenta en el cambio de dirección de una longitud de onda al encontrarse con un objeto cristalino.⁴ En el caso de esta colección, ambos ensayos han concluido que las piezas han sido realizadas en zinc. Este dato, será fundamental para la creación posterior del plan de conservación. Paralelamente, tras identificar dos tipos diferentes de matrices, se procedió a la identificación de las técnicas en cuestión.⁵ De este modo, se han reconocido planchas de fotograbado tanto de línea como de trama.

Con estos primeros pasos, se resolvería la duda del ¿cómo?, pero aún quedaba resolver el ¿por qué? Después de una inmersión en las técnicas de grabado, se llegó a la conclusión de que estas matrices se habían creado para ilustrar las publicaciones de Gregorio Prieto, por lo que posteriormente, habría que identificar a cuáles correspondían.

1.2. Propuesta de conservación

El ICOM define la conservación como:

Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión.⁶

En el caso de esta colección y esta investigación, el plan se basará principalmente en medidas de conservación preventiva, puesto que, a día de hoy, es muy difícil poder contar con los medios necesarios para abordar medidas de restauración en estas piezas. Teniendo en cuenta todo esto, se procede a valorar los distintos factores a tener en cuenta para crear el plan de conservación de esta colección para asegurar su mantenimiento en el tiempo. Estos factores son: el estado

3. LAGE DE LA ROSA, M., *Grabado calcográfico. Conservación y restauración de matrices*, Síntesis, Madrid, 2007, p. 82.

4. MADRONA ORTEGA, J., *Vademécum del conservador. Terminología aplicada a la conservación del Patrimonio Cultural*, Tecnos, Madrid, 2015, p. 179.

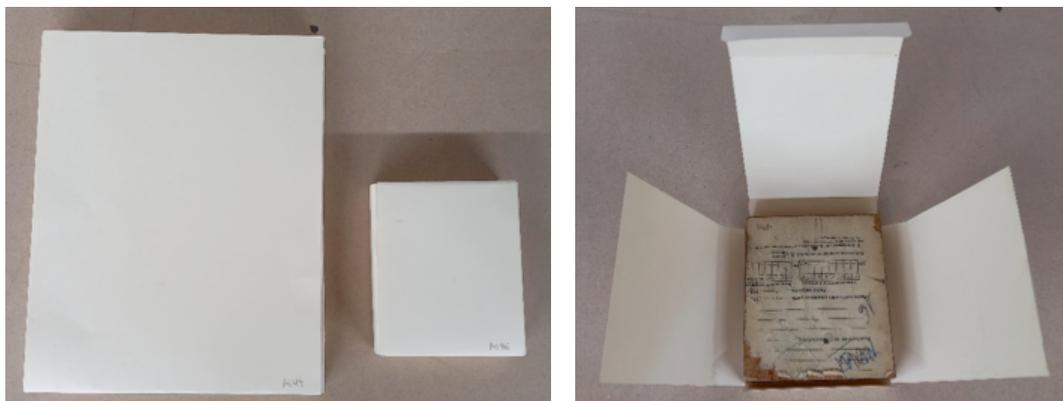
5. ALEGRE CREMADES, A., *El Grabado. Técnicas y su repercusión*, Cátedra de eméritos, Valencia, 2006.

6. https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

previo de conservación en el que se encuentra cada una de ellas, los diferentes materiales que las componen, sus distintas necesidades de conservación, los medios económicos, los recursos humanos y el lugar donde se van a salvaguardar o exponer.

El plan de conservación de estas piezas contará con distintas fases:

- 1º. Se limpia la superficie de las matrices con brochas de pelo suave para eliminar restos de polvo, prestando especial atención a los pequeños huecos de las matrices de línea.
- 2º. Se evalúa detenidamente el estado de conservación de cada uno de los materiales que componen las piezas.
- 3º. Las piezas expuestas se colocarán en vitrinas cerradas. Para el resto, se crea una funda hecha a medida de cartulina libre de ácidos para protegerlas de posibles roces y golpes. Estas fundas son cajas tipo pashed-box, formadas por dos tiras de cartón o cartulina dispuestas en forma cruz que envuelven todos sus lados.⁷
- 4º. Se guardan en cajas con calidad archivo, en horizontal y con la parte grabada hacia arriba. En estas cajas, siempre que se pueda, irán dos niveles almacenados, separados por una lámina de espuma para evitar daños.⁸
- 5º. Se colocan en estanterías.
- 6º. Control sistemático de los factores ambientales donde se conservan las piezas. Es muy importante tener en cuenta tanto la temperatura como la humedad relativa para asegurar su existencia. Para las piezas expuestas, también hay que controlar los valores lumínicos a los que están exhibidos.⁹



Figs. 3 y 4. Fundas protectoras hechas a mano para las piezas (elaboración propia)

1.3. Catalogación

El trabajo de catalogación es seguramente la parte más difícil de esta investigación. No se trata solamente de plasmar los datos básicos de cada pieza dentro del catálogo del museo (técnica, medidas, soporte...), sino también en la identificación de cada una de ellas con su publicación correspondiente. Un proceso importante tanto para conocer su finalidad como

7. PAVAO, L., *Conservación de colecciones de fotografía*, Junta de Andalucía, 2001, pp. 234-235.

8. VV.AA., "Una colección de matrices de impresión en el Museo Cerralbo: Tratamiento técnico y primeras aportaciones", *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, nº 2, 2017, p. 227.

9. GARCÍA FERNÁNDEZ, I., *La conservación preventiva de los bienes culturales*, Alianza, Madrid, 2013, pp. 179-181.

para datarla. Gregorio Prieto participó de forma directa o indirecta en cientos de publicaciones que, aunque de muchas de ellas se conservan ejemplares en el propio museo, otras muchas no, lo que dificulta esta labor. A esto, hay que sumarle que también se han encontrado algunas matrices que no se llegaron a usar, por lo que es más complicado saber para qué se crearon; u otras planchas de entrevistas que le habían hecho al artista que no se sabe la razón ni cómo llegaron a sus manos.



Figs. 5 y 6. Ilustración para el cuaderno Santander, 1960 (elaboración propia)



Figs. 7 y 8. Fragmento de entrevista de Fabio Barraclough a Gregorio Prieto, Revista Sculpture, 1969 (elaboración propia)

Así mismo, también se ha elaborado una base de datos que ayudará en esta investigación a la hora de ofrecer datos finales una vez se haya terminado de catalogar e inventariar todas las piezas. Servirá para saber cuántas matrices hay de trama, cuántas de línea, el número de matrices con soporte de madera, entre otros datos.

1.4. Difusión

La colección de matrices de Gregorio Prieto es única, pocos museos del país tienen la suerte de contar con tan amplia colección, por lo que es importante darle el valor y la difusión que se

merece. Para ello, se han propuesto distintos medios. El más inmediato y directo es la inclusión de algunas de estas piezas en la colección permanente del museo para que los visitantes puedan verlas en persona. Otras formas de difusión son: la participación en encuentros, conferencias y publicaciones; las redes sociales, ya que hoy en día es muy importante que los museos estén presentes y activos en redes para poder llegar al máximo número posible de personas; y la realización de talleres de grabado en el museo, para poder enseñar todo el proceso.

2. CONCLUSIONES

Los resultados más importantes obtenidos hasta la fecha son: conocer la finalidad de estas piezas, la identificación de muchas de ellas con las publicaciones a las que corresponden y comprobar que no sólo se tratan de publicaciones de Gregorio Prieto, sino también revistas o libros en las que colaboró. Se ha avanzado también en la catalogación y el desarrollo de la base de datos. Sin embargo, hay que señalar que la parte de la conservación, en concreto la fabricación de las fundas individuales definitivas, se está dilatando en el tiempo, puesto que es una tarea bastante laboriosa que hay que compaginar con el resto de tareas que requiere el museo.

Finalmente, es necesario destacar el objetivo principal de esta investigación, que es poner en valor estas piezas y la faceta editorial de Gregorio Prieto, ya que es la menos conocida y valorada. Con ella se pretende dar reconocimiento a todo el proceso de esta técnica de grabado y, con ello, valorar más el resultado final.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE CREMADES, A. (2006). *El Grabado. Técnicas y su repercusión*. Valencia: Cátedra de eméritos.
- BUZNEGO, A. (2016). *El fotograbado. Manual práctico*. New York: Wentworth Press.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2013). *La conservación preventiva de los bienes culturales*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA-LUENGO, J. (2018). *Gregorio Prieto. Vida y obra (1897-1992)*. Madrid: Fundación Gregorio Prieto.
- LAGE DE LA ROSA, M. (2007). *Grabado calcográfico. Conservación y restauración de matrices*. Madrid: Síntesis.
- MADRONA ORTEGA, J. (2015). *Vademécum del conservador. Terminología aplicada a la conservación del Patrimonio Cultural*. Madrid: Tecnos.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, O. (2018) “Gregorio Prieto. El placer de imaginar y publicar libros”, en GARCÍA-NOBLEJAS, M.C. et alí, *Gregorio Prieto y sus libros*. Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto.
- PAVAO, L. (2001) *Conservación de colecciones de fotografía*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- “Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible”, *XVª Conferencia Triannual. ICOM-CC*, Nueva Delhi, 2008. Disponible en: <https://ge-iic.com/files/Cartas-ydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf> [Consulta: 12 de febrero de 2023]
- VIVES, R. (1994). *Del cobre al papel*. Barcelona: Icaria.
- VV.AA. (2017). “Una colección de matrices de impresión en el Museo Cerralbo: Tratamiento técnico y primeras aportaciones”, *Estuco. Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, nº 2, pp. 322-331.

ARTE Y ESPECTÁCULO

LUCES PARA CELEBRAR EL AMOR DE UNA REINA: ILUMINACIONES PÚBLICAS Y FUEGOS DE ARTIFICIO EN LA DOBLE BODA DE ISABEL II Y LUISA FERNANDA

Marcos Narro Asensio

Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte

<https://orcid.org/0000-0002-5907-4739>

RESUMEN

El doble enlace de Isabel II y Luisa Fernanda en 1846, supuso una ruptura con la manera de entender las celebraciones regias hasta el momento. Con los cambios políticos y sociales del ochocientos se hizo necesaria una forma diferente de interacción del poder con el pueblo. En esta nueva imagen debió cambiar el lenguaje empleado, más civil, siendo clave el sentimiento del amor, entroncando con la moral burguesa. De igual forma en el terreno artístico se introdujeron novedades, pues con el desarrollo del romanticismo, los estilos históricos y exóticos acabaron marcando las decoraciones efímeras construidas. En este artículo se pretenden analizar las iluminaciones y los fuegos artificiales como muestra de estos cambios. De los proyectos de iluminación el más interesante fue el del Salón del Prado, obra de José María Avrial y Flores, por su empleo del gusto chinesco. Este junto a otros espacios creó un ambiente de ensoñación, trasladando al público a un mundo de cuento, como bien relató la prensa. A ello debieron ayudar tanto los espectáculos de danza como el resto de los estímulos sensitivos (música, olores). Además, se acompañó de una sesión de fuegos artificiales, obra del polvorista Joaquín Minguet, en cuya máquina hubo referencias al amor conyugal.

Palabras clave: Isabel II, Francisco de Asís, Luisa Fernanda de Borbón, Antonio de Orleans, enlaces reales, fiesta urbana, iluminarias, José María Avrial y Flores, fuegos artificiales, Joaquín Minguet y Mestre.

ABSTRACT

The double wedding of Isabel II and Luisa Fernanda in 1846 marked a break with the way in which royal celebrations had been understood up to that point. With the political and social changes of the 19th century, a different form of interaction between power and the people became necessary. In this new image, the language used had to change, more civil, being key, the feeling of love, as it connects with bourgeois morality. Similarly, in the artistic field, novelties were introduced, as with the development of romanticism, historical and exotic styles ended up marking the ephemeral decorations that were built. This article aims to analyse illuminations and fireworks as an example of these changes. Of the lighting projects, the most

interesting was that of the Salón del Prado, work of José María Avrial y Flores, for its use of the chinoiserie style. This, along with other spaces, created a dreamlike atmosphere, transporting the public to a fairytale world, as the press reported. This must have been helped by the dance performances as well as the other sensory stimuli (music, smells). In addition, it was accompanied by a fireworks display by the pyrotechnician Joaquín Minguet, whose machine included references to conjugal love.

Keywords: Isabel II, Francisco de Asís, Luisa Fernanda de Borbón, Antonio de Orleans, royal weddings, urban festivals, illuminations, José María Avrial y Flores, fireworks, Joaquín Minguet y Mestre.

¿UNA BODA POR AMOR? LOS FESTEJOS REALES EN EL OCHOCIENTOS

Fue el maestro Antonio Bonet Correa¹ quién apuntó al doble enlace de la reina Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, con Francisco de Asís y Antonio de Orleans, respectivamente, como el fin de la tradición de la fiesta barroca². Con el reinado isabelino las celebraciones fueron evolucionando (habiendo ganado peso el ámbito representativo³), aunque retomarían en ocasiones elementos de ese pasado. Tanto el Estado como la sociedad en el ochocientos español habían cambiado, haciendo necesaria una forma diferente de interacción del poder con el pueblo en el contexto festivo. Primó a partir de este momento una relación más “cercana” con los espectadores, mostrando la casa real una cierta cotidianidad, su vida diaria, habiendo penetrado los usos y costumbres dominantes de la moral burguesa. Por ello, los reyes pasaron a estar más presentes en el espacio urbano a través de la proliferación de paseos y visitas, permitiendo una nueva relación con el pueblo participe de esa intimidad. A este respecto cabe señalarse como los sentimientos cobraron nuevo protagonismo en las celebraciones vinculadas con la vida privada de los monarcas, siendo el amor, protagonista en la imagen pública del matrimonio e incluso en los discursos políticos⁴. En diversos periódicos fueron difundidas imágenes de la pareja, así como de las decoraciones, de las que son ejemplo las del *Semanario pintoresco español* [Fig. 1], lo que demuestra el interés por difundir esta imagen⁵. Por su parte el pueblo no recibió

1. BONET CORREA, A. (1979). “La fiesta barroca como práctica de poder” en *Diwan*, 5-6, 82-83.
2. Para establecer un estado de la cuestión sobre dicho tema deben consultarse: PANADERO PEROPADRE, N.: (1985). “La jura de Isabel II: un ensayo de transformaciones en la fisonomía urbana de Madrid”, en *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano: segundo simposio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 996-999; (1992). “Fiestas reales y arquitectura en el Madrid de Isabel II”, en *Goya: Revista de arte*, 77-78, CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1994). “Fiestas nupciales. La celebración de las bodas de Isabel III y su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga”, en *Boletín de arte*, 15, 190, CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M. J. (1995). “La fiesta como vehículo de lo conservador en épocas ilustradas. Las fiestas constitucionales en el s. XIX”, en *VI encuentro de la Ilustración al Romanticismo 1750-1850*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 229-230; ALBA PAGÁN, E. (2001). “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II)” en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 10, 19, 183-184, ESCALERA PÉREZ, R. (2011). *El arte de lo Efímero. La fiesta en las ciudades*. Málaga: Prensa Malagueña S.A, 83-84, LUENGO, J. (2013). “Representar la monarquía: festividades en torno a la reina niña (1833-1846)”, en *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*. Valencia: Universitat de València, 116-121 y 127-129, SAN NARCISO MARTÍN, D. (2014). “Ceremonias de la monarquía isabelina. Un análisis desde la historia cultural”, en *Revista de historiografía (RevHisto)*, 21, 204-207; (2019). “¿Una familia real en el trono de España? Ritualidad política y ceremonias dinásticas en la construcción del Estadoliberal (1833-1868)”, en *Hispania: Revista española de historia*, 79, 262, 168-170, y REYERO, C. (2015). *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI, 131-132 y 159-160.
3. MIRA ABAD, A. (2016). “Estereotipos de género y matrimonio regio como estrategia de legitimación en la monarquía española contemporánea”, en *Historia Constitucional*, 17, 168.
4. SAN NARCISO MARTÍN (2022). *La monarquía en escena: ritualidad pública y legitimidad política en la construcción del liberalismo español, 1814-1868*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Mº de la Presidencia, 169.
5. RODRÍGUEZ MOYA, I. (2018). “Bodas reales en el siglo XIX español: del epitalamio al álbum litográfico”, en *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Santander: Universidad de Santander, vol.

el enlace con el entusiasmo esperado, por el represivo contexto político que hizo avivar críticas contra los festejos⁶.

El lenguaje empleado se fue alejando de retóricas basadas en lo alegórico y mitológico, volviéndose más accesible y gestando una nueva iconografía civil de los monarcas (aunque aún con escasos elementos nacionales, como banderas⁷). Las referencias se buscaron en el pasado, en sus antecesores, recuperando momentos “gloriosos”, que en el caso de Isabel II se tradujo en su vinculación con Isabel la Católica⁸. Estilísticamente se produjeron cambios, al gusto clasicista imperante hasta el reinado de Fernando VII, se añadió el interés por la evasión en el espacio y en el tiempo a través de la fantasía (más que desde una mirada arqueológica), característica propia del romanticismo, estilo que dominó durante el periodo isabelino. Ello entroncaba con ese dominio del sentimiento, dando lugar a un gusto novelesco, pintoresco, que se tradujo en su escenografía, como se verá⁹. Este cambio en el gusto marcó la jura de la princesa de Asturias en 1833¹⁰, cuando el estilo medievalizante dominó sobre el clasicista, el cual no llegó a desaparecer.



Fig. 1. *Semanario pintoresco español*, 25/10/1846. Biblioteca Nacional de España

En esta ocasión voy a tomar el ejemplo de las iluminaciones y de los fuegos de artificio como representación de los cambios que se estaban operando. Como bien ha indicado Camacho Martínez¹¹ las iluminarias que habían sido muy apreciadas en las celebraciones hasta el momento irán perdiendo efectismo ya que la ciudad comienza a iluminarse de noche, en el caso de Madrid con la instalación de luz de gas a partir de 1847.

2, 1278.

6. SAN NARCISO MARTÍN (2022). *Op. cit.*, 170.

7. *Ibidem*, 169.

8. GUTIÉRREZ LLORET, R. A. (2011). “Isabel II, de símbolo de la libertad a deshonra de España”, en *La imagen del poder: reyes y regentes en la España del siglo XIX*. Madrid: Síntesis, 227.

9. REYERO, C. (2015). *Op. cit.*, 160 y 184.

10. PANADERO PEROPADRE, N. (1985). *Op. cit.*, 998-999.

11. CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1994). *Op. cit.*, 190.

El doble enlace aconteció el 10 de octubre de 1846 y se celebró en Madrid, coincidiendo con el cumpleaños de la reina¹². Como en todos los ceremoniales de corte, por parte del Ayuntamiento de la capital se dispusieron una gran cantidad de festejos y decoraciones efímeras. Siguiendo la tradición de la monarquía española el recorrido más importante era aquel que llevaba a los novios desde Palacio a Atocha, siendo en torno a este camino donde se centraron los mayores esfuerzos decorativos, destacando de entre ellos el Salón del Prado.

ILUMINACIONES PÚBLICAS

El Salón del Prado, una escenografía de José María Avrial y Flores

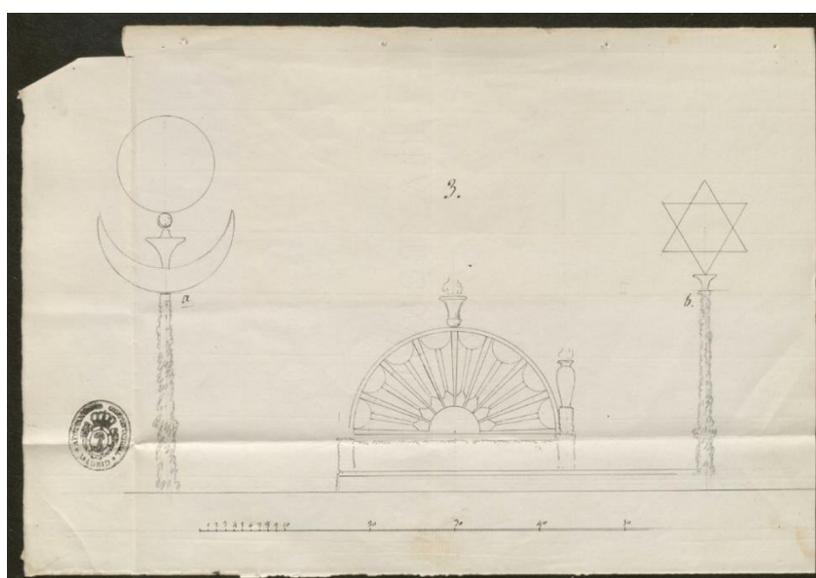
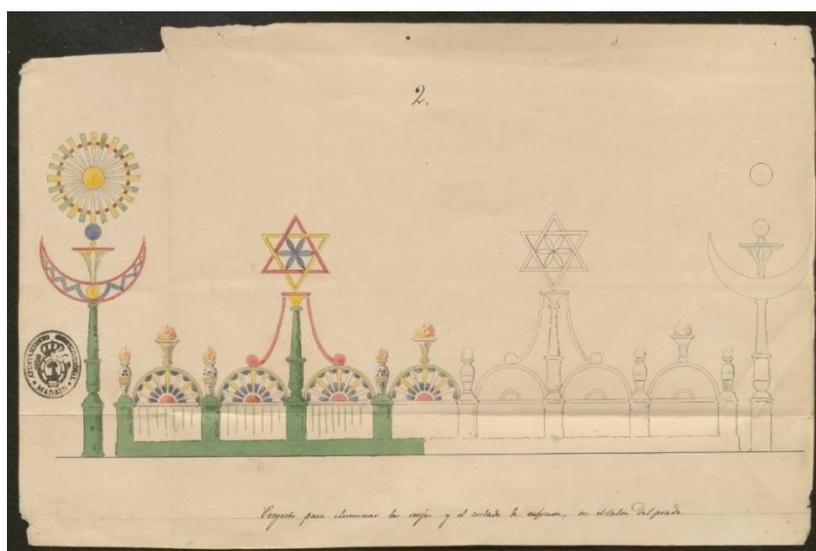
En un primer momento el Ayuntamiento aprobó un proyecto del decorador Gabriel Gironi pero por desacuerdos en las condiciones presentadas, debió de ser sustituido¹³. Se pretendía colocar en torno a las fuentes de Neptuno y Cibeles una rotonda de arcos góticos, y sobre el pasamanos de la verja del lateral derecho, una serie de 49 escudos y retratos de antiguos Reyes Católicos en transparentes. Con ello se insistía tanto en el valor nacionalista como Isabel se mostraba heredera de una larga tradición, incluso estilística, al recuperar un estilo medieval. Frente a ello se pretendía colocar un entramado de guirnaldas con hierbas, a modo de pabellón.



Fig. 2. Proyecto de un arco para el Salón del Prado, frente a la fuente de Apolo. José María Avrial y Flores. AVM Secretaria: 4-86-35.

12. Para una narración del suceso consultar: PINEDA Y CEVALLOS, A. (1881). *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701 - 1879)*. Madrid: Imprenta de E. de la Riva, 237-262 y ONECA N. y QUIJIS, J. (1906). *Bodas regias y festejos (Desde los Reyes Católicos hasta nuestros días)*. Madrid: Establecimiento tipográfico El trabajo, 119-122.

13. AVM Secretaria 4-86-35, documentación que ya apareció recogida en PANADERO PEROPDRE, N. (1992). Op. cit. y CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1994). Op. cit.



Figs. 3 y 4. Proyecto para iluminar las verjas y el costado de enfrente, en Salón del Prado. José María Avrial y Flores. *AVM Secretaría: 4-86-35.*

Finalmente fue José María Avrial y Flores el artífice de los decorados¹⁴, mucho más decorativos que simbólicos, dominando el proyecto un ecléctico gusto chinesco. A él correspondieron las tareas de dirección, así como la pintura y dorado, mientras que la carpintería y la iluminación salieron a subasta pública. Por las acuarelas conservadas en el Archivo de Villa (las cuales debieron de dejarse inacabadas por falta de tiempo) [Fig. 2, 3 y 4], así como por grabados de prensa [Fig. 5] y un lienzo de Pharamond Blanchard¹⁵ [Fig. 6] se puede reconstruir su construcción en buena parte. Del cuadrilátero que formó el tramo entre sendas fuentes, la parte más

14. Su autoría ha quedado recogida por: OSSORIO Y BERNARD, M. (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Impr. de Moreno y Rojas, 55, PANADERO PEROPADRE, N. (1991). *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)* (tesis dirigida por AZCÁRATE RISTORI, J. M.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. —más concretamente por PANADERO PEROPADRE, N. (1992). *Op. cit.*, 229-230-, CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1994). *Op. cit.* 194 y REYERO, C. (2015). *Op. cit.* 184.

15. GUINARD, P. (1962). "Pharamond Blanchard, cronista de la "Villa y Corte" en *Goya: Revista de arte*, 287-288, Dietrich Schneider-Henn, *Album des Infanten Herzog von Montpensier* (1992), Múnich, REYERO, C. (2015). *Op. cit.*, 184 y VV.AA. (2022). *El gusto francés* [cat. exp. 11/2/2022 – 8/5/2022]. Madrid: Fundación Mapfre, 225.

destacada fue el templete para el tablado de la banda de música, situado frente a la fuente de Apolo. Este contaba con tres vanos y una altura máxima de 18 metros. El arco central quedaba compuesto a ambos lados por los cuellos de unos dragones, los que también se alzaban sobre el tejado. El resto de la composición destacó por sus vibrantes colores; amarillo, rojo, azul... los que debían servir como guía para disponer los vasos de luz. Para ambos lados largos se compuso un esquema de verja en la cual se colocaron jarrones para los flameros, junto a decoraciones de estrellas y medias lunas. Para los lados cortos, en ambos extremos, se trazó un semicírculo con flameros, así como altos faroles con una media luna y un gran sol brillante. Como se ve en los dibujo estos elementos de madera quedaban cubiertos por ramas, y dado el hecho efímero todo el decorado solo estaba pintado por el lado que miraba al Salón.



Vista de la Iluminación del Prado.

Fig. 5. *Semanario pintoresco español*, 8/11/1846. Biblioteca Nacional de España

Sobre esta presencia del estilo chinesco en arquitectura y los motivos de dragones debe citarse, entre otros antecedentes, el estanque chinesco del Jardín del Príncipe de Aranjuez. El mismo fue proyectado por el jardinero Pablo Boulelou y como arquitecto de los Reales Sitios, Juan de Villanueva, quien levantó una serie de caprichos. En su centro diseñó un templete de orden jónico en cuyos intercolumnios se colocaron ocho ídolos egipcios de mármol negro, y cuyo remate se coronó con un dragón dorado. Para recorrer el estanque se construyó una falúa en forma de dragón bicéfalo con un pabellón chinesco semejante a los del estanque. El templo chinesco que proyectó Villanueva fue destruido durante la invasión francesa, siendo sustituido por uno de Isidro Velázquez inspirándose en el original, quien también proyectó uno más sencillo para la montaña artificial¹⁶. Y es que, el gusto chinesco se había popularizado ya dentro del pintoresquismo en el setecientos, con ejemplos tales como el Gabinete Chinesco pintado por Lorenzo Tiepolo en el Palacio Real de Madrid o el Gabinete de Porcelana de Aranjuez, obra de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.

El periódico *El Español* ofrecía una visión muy poética de como debieron impactar en el espectador estas iluminaciones: “Si alguna vez habíamos dudado de las maravillas que nos pintaran los poetas orientales en sus creaciones fantásticas, en estas noches de iluminación no hemos podido menos que identificarnos con esas mismas creaciones que un día nos arrancaron la risa de la incredulidad. En estas noches no hemos tenido necesidad de fingirnos esos sueños de oro que nos encantan en nuestra primera edad [...].¹⁷” Para medios como el *Semanario Pintoresco* y como demuestra el grabado publicado, las luces quedaban resaltadas por el denso

16. SAGUAR QUER, C. y PANADERO PEROPADRE, N. (1991). “Isidro Velázquez y “los chinescos” de Aranjuez”, en *Goya: Revista de arte*, 222, 340-346.

17. *El Español*, 13/10/1846.

follaje de los árboles del paseo, lo que daba una imagen de “paredes de fuego”, y en su vistosidad lo llegó a comparar con las visiones fantásticas de los palacios orientales de *las mil y una noches*¹⁸. A ello contribuían las danzas que ocurrían en los tablados colocados a ambos lados del Salón, que aparte de trajes regionales vistieron trajes exóticos como chinos, griegos, beduinos...¹⁹

Alejandro Dumas quedó impresionado por las iluminaciones (y quizá tanto o más por las mujeres que concurrían al paseo) y así lo expresó: “Qui n’a pas vu le Prado illuminé hier soir, ne se doute pas de ce que c’est qu’une illumination.” Llegando a decir: “[...] on eût dit que notre système plantétaire tout entier s’était groupe pour donner une fête à notre pauvre globe.”²⁰ Más interesante es el relato poético de López de Azcutia, que incidía en la imagen exótica que se pretendía transmitir:

“Que el Prado tan bello
Parece en verdad
De luces poblado,
Que al verlas brillar
Cual piedras preciosas
Sus ráfagas dan,
Jardin encantado
De alguna deidad.”²¹



Fig. 6. *Iluminación del Paseo del Prado de Madrid por las bodas de la reina Isabel II con el duque de Cádiz y la infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier. Pharamond Blanchard. 1846. Colección Particular*

18. Semanario pintoresco español, 25/10/1846 y El Heraldo, 15/10/1846.

19. Semanario pintoresco español, 25/10/1846. Una parte de las noticias fueron recogidas en el volumen compilatorio DORADO FERNÁNDEZ, C. (2002). *Bodas reales en Madrid* (col: Testimonios de prensa, nº 3), Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, 27-55.

20. DUMAS, A. (1897). *Impressions de voyage: de Paris a Cadix*. Paris: Calmann Lévy, t. 1, 128-129.

21. LÓPEZ DE AZCUTIA, M. (1846). *Funciones reales: completa y detallada descripción de las celebradas en esta corte con motivo del régio enlace de S. M. y A. Madrid: Rivadeneyra, 33-35.*

Entre clasicismo y fantasía, el resto de los proyectos de iluminación

Casi por oposición se debe comentar la fingida fachada que se proyectó para la Iglesia del Buen Suceso, en la Puerta del Sol, por el arquitecto municipal Juan Pedro Ayegui [Fig. 7]. Este, rompiendo con el experimentalismo que se atribuye a la arquitectura efímera, eligió la forma de un templo romano para cubrir la fachada barroca del templo. Ese gusto se explicaba no solo por su carácter sacro, sino porque suponía un ensayo de cómo podía quedar una remodelación del templo, plan que se encontraba ya dentro de la voluntad del Ayuntamiento²². La iluminación, que medios como *El Católico* esperaban que fuera “brillante y de muy buen gusto²³”, se componía principalmente por vasos de colores, arañas en los intercolumnios y flameros que remarcaban aún más, las líneas rectas de la arquitectura. Para el *Semanario*²⁴ la iluminación era poco lucida y aun fue más fuerte en su crítica, dada la comparación de la fingida portada con los laterales del edificio “cuyos cuerpos entrantes y salientes aparecían más ridículos aun que de ordinario á los ojos del espectador.”

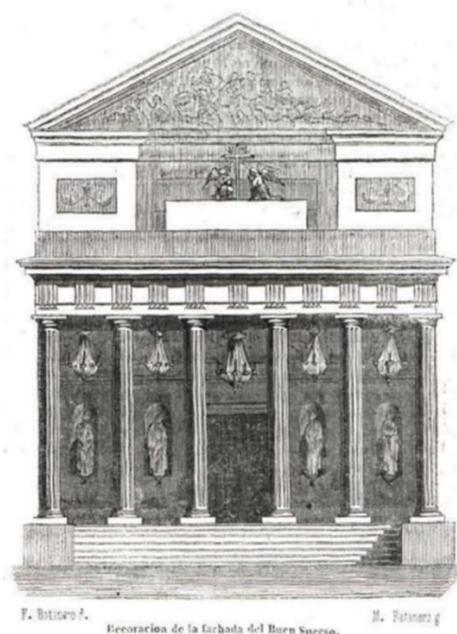


Fig. 7. *Semanario pintoresco español*, 1/11/1846. Biblioteca Nacional de España

Buena parte de los edificios iluminados eran representativos por su función política, a modo de legitimación del poder constitucional de la monarca. En el caso del Senado, en su plazuela se levantó un gran arco con pirámides y jarrones, iluminado por vasos de colores. Por su parte en el Congreso presidía el retrato de la reina, junto a colgaduras, e iluminado ello por arañas y hachas, lo que fue una disposición bastante común, encontrándose semejantes decoraciones en edificios como la Casa de Correos, la Dirección General de Minas -también con el de Francisco de Asís-, la Aduana, la Academia de San Fernando -en su caso con un busto escultórico-, el Banco de San Fernando o la Imprenta Nacional -de la que destacó un gran transparente que incluía cuatro estrofas dedicadas a la reina y la infanta, en las que se la compara con Isabel Católica: “[...] y el trono augusto de Isabel Segunda/ lauros renueve de Isabel Primera.²⁵⁻²⁶”.

22. AVM Secretaría 4-86-48 y *El Heraldo* 12/10/1846.

23. *El Católico*, 9/10/1846.

24. *Semanario pintoresco español*, 25/10/1846.

25. *El Español*, 14/10/1846.

26. *Semanario pintoresco español*, 25/10/1846 y 1/11/1846. Una parte de ellas fueron recogidas por CAMACHO MARTÍNEZ R. (1994), 195-196.

Otros edificios que participaron como la Embajada Francesa, fue descrita como: “una confusión de luces de mil colores que sorprendía y agradaba.²⁷”, colores puestos sin orden ni concierto²⁸.

El tribunal supremo de Guerra y Marina (instalado en el convento de Santo Tomás) también contó con una interesante iluminación, que además de remarcar los perfiles del edificio se encargó de dar mayor efecto al lienzo que colgaba de su fachada. En él aparecía España como matrona, uniendo las manos de los reyes, una alusión clara al matrimonio y a los beneficios que este enlace traería para el país. Esta imagen estuvo muy presente durante el reinado paterno, cargada de significado al estar íntimamente ligada a la monarquía²⁹. En esta ocasión se fue eliminando parte de esa carga alegórica, quedando más como un símbolo de protección del destino de los monarcas. A ambos lados del cuadro se dispusieron colgaduras que representaban la paz y la justicia.

El más interesante fue el caso de la Casa Consistorial en la que se dispusieron en su balcón largo, bajo un rico dosel, la pareja de retratos de la reina y del rey consorte, realizados, respectivamente, por Carlos Luis de Ribera y Rafael Tegeo. La prensa coincidió en señalar que se trataba de los mejores de los que fueron expuestos. Actualmente se desconocen las obras de las que pudiera tratarse, aunque Carlos G. Navarro³⁰ apuntó que el retrato del rey pudiera ser el perteneciente a la colección del Ministerio de Hacienda³¹. Para ello indicaba la diferencia de calidades del rostro respecto de la vestimenta (detalles como los bordados y los dorados que, al contrario, para el *Semanario*³² eran lo más destacable) y es que contaron con tan solo trece días para su realización. También él señaló que pudiera tratarse de una copia posterior en la que el artista participara con un ayudante. Por la prensa se conoce que la reina aparecía con un traje bordado de oro, así como con diadema, entre otros atributos, como la corona. En las cartas de ambos pintores se dan muy contados datos, solo quedando descritos como “dos retratos de cuerpo entero³³”, por lo que no se correspondería el indicado. Especial interés cobra que ambos artistas no reclamaran sus honorarios, y no establecieran un precio a los mismos, ya que para ambos fue un gran reconocimiento, habiendo recibido ese año el título de pintores honorarios de cámara de la reina. Como era tradicional se dispuso una escuadra de la Real Compañía de Guardias Alabarderos para hacer la guardia a los retratos reales³⁴. La iluminación que fue muy apreciada incluyó tanto hachas de cera como arañas de cristal.

Por su estilo neogótico cabe mencionarse la decoración de la Inspección de Artillería [Fig. 8]. La iluminación resaltaba los marcos de las ventanas, la cornisa (de color rojo) así como las agujas que destacaban en el cielo nocturno. El *Semanario* lo describía así: “parecía un palacio de oro sembrado de brillantes, rubíes, esmeraldas, topacios, amatistas y otras piedras preciosas.³⁵” Azcutia en este caso habla de él como “alcázar oriental” en el que se alzan “torreones de un harén” y ofreciendo “sus esclavas al Señor”, siendo parte de ese mito del oriente sensual que tanto gustó al romanticismo y que se perpetuó durante todo el siglo. En el caso español³⁶,

27. El Popular, 14/10/1846.

28. El Español, 14/10/1846.

29. REYERO, C. (2015). *Op. cit.*, 36-37.

30. NAVARRO, CARLOS G. (dir.) y CARDONA SUANZES, A. (dir.) (2019). *Rafael Tegeo (1798-1856)* [cat. exp. 27/11/2018 – 17/3/2019]. Madrid: Museo del Romanticismo, 221.

31. Rafael Tegeo (?). Francisco de Asís, h. 1846 (?). Ministerio de Economía y Hacienda.

32. *Semanario pintoresco español*, 1/11/1846.

33. AVM Secretaría: 4-86-59. AZCUTIA (1846), *Op. cit.*, 25, también lo describe así: “De ISABEL y de su ESPOSO/ Retratos de cuerpo entero”.

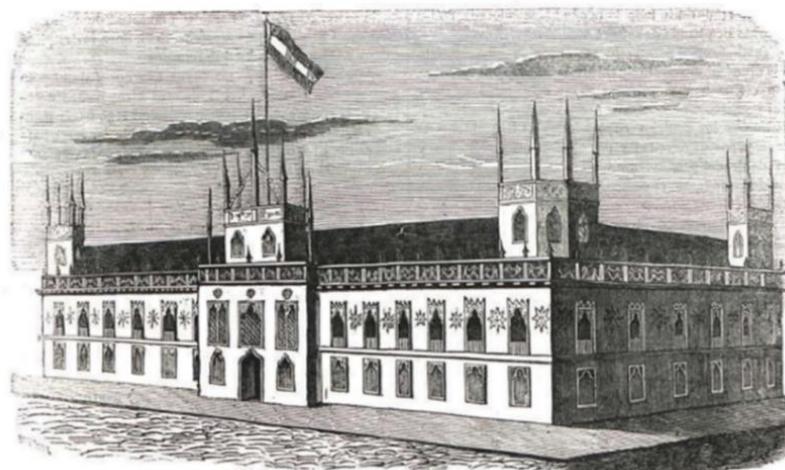
34. AVM Secretaría: 4-85-113.

35. *Semanario pintoresco español*, 25/10/1846.

36. RODRÍGUEZ-MEDIANO, F. (2020). “Introducción: por una historia del orientalismo español”, en *Al-Qanṭara*, 41, 441.

aunque conectado con las corrientes orientalistas europeas contemporáneas, ya existía un interés arabista durante los siglos precedentes.

SUCESOS CONTEMPORANEOS.



(Vista de la arhala de la inspeccion de infanteria y reserva del ejército.)

Descripcion de las fiestas reales celebradas en Madrid en octubre de 1846. con motivo del casamiento de S. M. la Reina Doña Isabel II y de la Serma. Sra. Infanta Doña Luisa Fernanda.

Fig. 8. *Semanario pintoresco español*, 1/11/1846. Biblioteca Nacional de España

El Palacio de Buenavista [Fig. 9] fue también destacado por su novedad y su exquisitez³⁷. Mostraba una iluminación que combinaba la luz general a la fachada con luces más brillantes para remarcar las líneas de la arquitectura y los balcones. Esa luz blanca contrastaba con el rojo de las cortinas de los apartamentos. Remataba el conjunto una corona que, flotando en el aire, bañaba de rayos dorados las iniciales entrelazadas de los reyes e infantes. Por su jardín frontal, así como por su elevación en escalones que otorgaba teatralidad se comparó con un palacio fantástico o encantado, como salido de una novela romántica: “Gallardo, altivo y gentil/ Alzase al cielo un palacio,/ Donde imitando al topacio/ Brillan mil luces y mil.³⁸” Otro de los palacios más destacados fue el del Duque de Osuna, en cuyo centro se observaba una gran estrella iluminada que giraba sobre su propio eje³⁹. Con este exótico programa de iluminaciones debía parecer el Madrid nocturno, a ojos de los espectadores, como una ciudad de cuento, donde desarrollar esa historia de amor:

“Que no estoy en Madrid casi imagino,
Y encantado me creo.
Pues deslumhrado veo.
Cual astro peregrino,
Mil palacios brillar, y me alucino.⁴⁰”

37. PANADERO PEROPADRE (1992), *Op. cit.*, 82.

38. LÓPEZ DE AZCUTIA, M. (1846). *Op. cit.*, 31.

39. *Semanario pintoresco español*, 1/11/1846.

40. LÓPEZ DE AZCUTIA, M. (1846). *Op. cit.*, 35.



Fig. 9. *Semanario pintoresco español*, 8/11/1846. Biblioteca Nacional de España

FUEGOS DE ARTIFICIO, UNA OBRA DEL POLVORISTA JOAQUÍN MINGUET

En la noche del día 11 se celebró un espectáculo de fuegos artificiales, costado por la Villa de Madrid, reservándose para situar la máquina [Fig. 10], el encuentro entre el Salón del Prado y la Calle Alcalá⁴¹. Fueron obra del polvorista valenciano Joaquín Minguet⁴², quien ya contaba en el momento con un gran reconocimiento y quien llegó a ser polvorista de la real casa, por lo que le fueron encargados buena parte de los festejos de fuegos celebrados durante el reinado de Isabel. Tuvo ideas muy novedosas sobre el arte de la pirotecnia las cuales proponía directamente a la reina para poder llevarlas a cabo. Quizá uno de sus trabajos más conocidos fue la portada de fuegos que realizó en la Granja de San Ildefonso con motivo de la visita de los reyes de Portugal la noche del 16 de agosto de 1867⁴³.

La obra del enlace consistió en un enorme jardín de más de veinte metros de largo el cual quedaba delimitado por una verja de estilo arabesco decorada con arcos y palmas. Esta parte de jardín era un motivo común de las máquinas de fuegos (en ocasiones rodeando fuentes) como de otras escenografías. En los enlaces cobró un especial interés por su simbología, al ser ese jardín, imagen del amor conyugal, un amor entre los novios que iba más allá de lo material⁴⁴. En las esquinas se levantaban cuatro columnas de orden dórico en las que se sostenían sus respectivas "esferas polares de doble transformación y metamorfosis", en una suerte de imagen del mundo conocido, al ser colocadas en los límites de este jardín. La geografía fue una parte importante de la educación de Isabel y se insistió en ello a través de su imagen -como el lienzo de Vicente López⁴⁵. En el centro se situaba un rebanco cuadrado de casi 25 metros de lado, y sobre él un basamento en el que se apoyaban 8 columnas torneadas para sustentar el templete central. Se creaban así ocho paños en los cuales se colocaron pinturas en transparente. Al

41. CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1994). *Op. cit.*, 194.

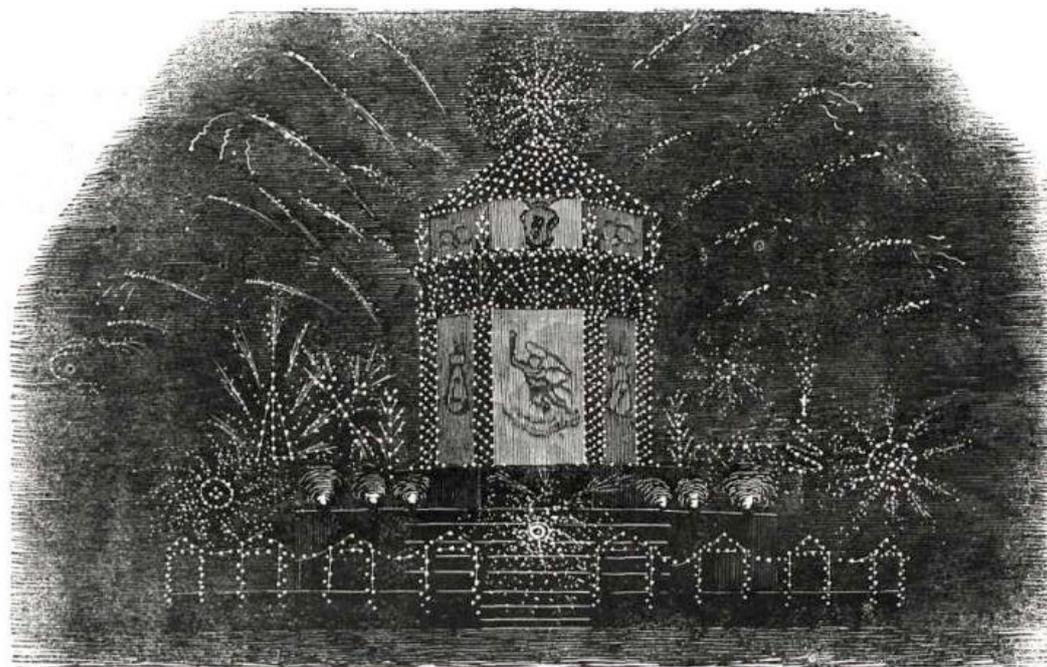
42. AGP, General de Cajas: caja 683, exp. 1. Su nombre ya fue dado a conocer por SÁNCHEZ ALBARRACÍN, M. (2002). "Luz y pirotecnia, elementos artístico-festivos de primer orden. Su evolución desde el castillo hasta el artificio aéreo a través de ejemplos murcianos" en *Revista Murciana de Antropología*, 8, 256. Sobre su figura se publicará en el futuro un trabajo que ponga de relieve la importancia del trabajo tanto suyo como de otros pirotécnicos para las cortes isabelina y alfonsina.

43. Además de por las descripciones se conoce por una litografía de la cual existen copias anónimas en la Real Biblioteca: ARCH2/CART/2 (152) y ARCH2/CART/2 (151).

44. RODRÍGUEZ-MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (2013). *Himeneo en la Corte: poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid: CSIC, 269-277.

45. Vicente López, *Isabel II niña estudiando geografía*, ca. 1843, Museo del Romanticismo.

dividirse en dos el cuerpo de cada paño, sobre las figuras principales se colocaron otras, como escudos. Contaba la construcción con rotonda y cascarón y remataba la obra en un gran sol fijo, una imagen áulica que también remite a ejemplos pretéritos⁴⁶.



(Castillo de fuegos artificiales.)

Fig. 10. *Semanario pintoresco español*, 25/10/1846. Biblioteca Nacional de España

Por la imagen grabada para el *Semanario* solo pueden verse tres de sus frentes, siendo el principal una representación de Himeneo⁴⁷, dios asociado al matrimonio. Este personaje alado porta en sus manos la antorcha con el fuego del amor y debía estar presente siempre en los enlaces, pues suponía un buen augurio para la pareja. Su lenguaje alegórico remitía a una tradición clásica desarrollada en el Renacimiento, pero que tuvo especial éxito ya en el s. XVIII. Aunque fuera una cuestión de tradición, pues aparecía ya en los enlaces cortesanos, su mitología encajaba a la perfección con este nuevo valor que se dio al sentimiento, al haberse casado él mismo por amor y tener un feliz matrimonio⁴⁸. Con su representación debe entenderse la máquina como un templo del amor, concepción que ya venía representándose en ejemplos como los fuegos de la boda de Carlos IV con María Luisa de Parma⁴⁹ y es que la relación del amor y el matrimonio con el fuego ha sido una constante desde antiguo, desde la tradición romana del *aqua ete igni accipere* a ser un símbolo de fertilidad en la emblemática renacentista⁵⁰. Más reciente había sido la construcción de un templo para el dios en el Prado con motivo del

46. MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (2016). “Prólogo. Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias”, en *Visiones de un Imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 10-11 y RODRÍGUEZ-MOYA, I. (2019). “Tres siglos de máquinas ígneas. Los fuegos de artificio en los festejos de la monarquía española, siglos XVI-XVIII”, en *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XX)*, Valencia: Universitat de València, 163, 167-168 y 170.

47. También había sido representado en un transparente colocado en la fachada de la Dirección General de Minas, pero su presencia disminuyó en general como ya apuntó SAN NARCISO MARTÍN (2022). *Op. cit.*, 169.

48. RODRÍGUEZ-MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (2013). *Op. cit.*, 25-31.

49. NARRO ASENSIO, M. (2022). “Una reconstrucción de los castillos de fuegos de artificio para el enlace del futuro Carlos IV con María Luisa de Parma”, en *Ceremonia, magnificencia y ostentación. La representación del poder de las élites en la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sílex, 462-463.

50. RODRÍGUEZ-MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (2013). *Op. cit.*, 84-86.

enlace de Fernando VII con María Cristina. La arquitectura obra de Antonio López Aguado, con la escultura de Valeriano Salvatierra, fue difundida a través de la serie de seis grabados “Colección de Estampas litográficas que representan los monumentos erigidos de orden del Excelentísimo Ayuntamiento de la muy heroica Villa de Madrid en el año de 1829 con motivo del feliz enlace de nuestro augusto soberano el Señor D. Fernando VII con la Serma. Señora Princesa de la Dos Sicilias Doña María Cristina de Borbón”⁵¹.

Minguet dispuso tan solo de dos días para la colocación de los fuegos, y para que pudiera trabajar en las mejores condiciones, un grupo de militares acudieron a formar un cordón en torno a la obra para que nadie ni nada interfiriera. Contó con la ayuda de numerosos maestros, como Joaquín Robles quien realizó las tareas de carpintería al haber sido designado personalmente por el propio polvorista⁵². Para que los novios contemplaran la función se prepararon los balcones del Palacio de San Juan, teniendo así una vista privilegiada de la máquina. Con motivo de la visita, el infante Francisco improvisó un ambigú⁵³. Por su parte, fue numerosa la asistencia de público, incluso mayor que en actividades como los desfiles reales. Desde el Ayuntamiento se dispuso un gran número de asientos -ochenta y cinco docenas de sillas- en la verja exterior del Buen Retiro por la subida de dicho palacio⁵⁴. A quienes habían accedido con invitación se le reservó el espacio más cercano a la máquina, mientras el resto del público se tenía que agolpar en las calles aledañas. Esta situación de privilegio levantó quejas por parte del pueblo que la prensa transmitió⁵⁵.

Aunque empezaron a acudir los espectadores desde las 6 de la tarde, la función no comenzó hasta las 9 y media, y estaba calculada para durar entre sesenta y ochenta minutos. El templete fue iluminado cuatro veces por todo tipo de fuegos: llamas de Bengala de distintos colores, fuego chinesco, galerías de candelas romanas y chinescas... La función se dividió en dos partes, siendo la más interesante la segunda, por las piezas más potentes, que desde los cuatro centros del parterre se lanzaron. Se incluyeron ejemplos como los creados por los hermanos Ruggieri, familia italiana que había trabajado en la corte francesa por voluntad de Luis XV, así como otras novedades del propio Minguet que nunca se habían visto, como por ejemplo las “estrellas tornantes alrededor del Sol fijo” o los abanicos chinos de doble sorpresa⁵⁶. Gracias a descripciones como la poética de Azcutia se puede reconstruir este suceso efímero de una mejor manera: “Por todas partes raudos y brillantes/ Vistosos voladores,/ Brotando sin cesar mil luces bellas/ De diversos colores,/ Por competir con ellas/ Intentaban subir á las estrellas.”⁵⁷ Por lo general gustó al público, recibiendo numerosos elogios, aunque tratándose de un pirotécnico como Minguet, se esperaba alguna sorpresa aún mayor⁵⁸.

51. REYERO, C. (2015). *Op. cit.*, 161-162.

52. AVM Secretaría, 4-86-33.

53. Semanario pintoresco español, 18/10/1846.

54. AVM Secretaría, 4-86-34.

55. El Español, 13/10/1846.

56. AVM Secretaría, 4-86-33 y 4-28-21: *Exposición de los festejos públicos que la M.N.M.L.I.C. y M.H. Villa de Madrid tiene dispuestos para solemnizar el augusto enlace...* (1846) Madrid: Rivadeneyra: 8-9. Este sería el texto enviado a los periódicos, por lo tanto, el relato oficial de los festejos.

57. LÓPEZ DE AZCUTIA, M. (1846). *Op. cit.*, 28-31.

58. El Español, 13/10/1846.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- ALBA PAGÁN, E. (2001). “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833) (II)” en *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 10, 19, 183-212.
- BONET CORREA, A. (1979). “La fiesta barroca como práctica de poder” en *Diwan*, 5- 6, 53-85.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1994). “Fiestas nupciales. La celebración de las bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga”, en *Boletín de arte*, 15, 189-208.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M. J. (1995). “La fiesta como vehículo de lo conservador en épocas ilustradas. Las fiestas constitucionales en el s. XIX”, en *VI encuentro de la Ilustración al Romanticismo 1750-1850*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 229-241.
- Dietrich Schneider-Henn, Album des Infanten Herzog von Montpensier* (1992), Múnich.
- DORADO FERNÁNDEZ, C. (2002). *Bodas reales en Madrid* (col: Testimonios de prensa, nº 3), Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid.
- DUMAS, A. (1897). *Impressions de voyage: de Paris a Cadix*. Paris: Calmann Lévy.
- ESCALERA PÉREZ, R. (2011). *El arte de lo Efímero 1. La fiesta en las ciudades*. Málaga: Prensa Malagueña S.A.
- Exposición de los festejos públicos que la M.N.M.L.I.C. y M.H. Villa de Madrid tiene dispuestos para solemnizar el agosto enlace...* (1846) Madrid: Rivadeneyra.
- GUINARD, P. (1962). “Pharamond Blanchard, cronista de la “Villa y Corte” en *Goya: Revista de arte*, 46, 280-288.
- GUTIÉRREZ LLORET, R. A. (2011). “Isabel II, de símbolo de la libertad a deshonor de España”, en *La imagen del poder: reyes y regentes en la España del siglo XIX*. Madrid: Síntesis, 221-282.
- LÓPEZ DE AZCUTIA, M. (1846). *Funciones reales: completa y detallada descripción de las celebradas en esta corte con motivo del régio enlace de S. M. y A.* Madrid: Rivadeneyra.
- LUENGO, J. (2013). “Representar la monarquía: festividades en torno a la reina niña (1833-1846)”, en *Culturas políticas monárquicas en la España liberal. Discursos, representaciones y prácticas (1808-1902)*. Valencia: Universitat de València, 109-130.
- MÍNGUEZ, V. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (2016). “Prólogo. Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias”, en *Visiones de un Imperio en fiesta*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 9-30.
- MIRA ABAD, A. (2016). “Estereotipos de género y matrimonio regio como estrategia de legitimación en la monarquía española contemporánea”, en *Historia Constitucional*, 17, 165-191.
- NARRO ASENSIO, M. (2022). “Una reconstrucción de los castillos de fuegos de artificio para el enlace del futuro Carlos IV con María Luisa de Parma”, en *Ceremonia, magnificencia y ostentación. La representación del poder de las élites en la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Sílex, 451-467.
- NAVARRO, C. G. (dir.) y CARDONA SUANZES, A. (dir.) (2019). *Rafael Tegeo (1798- 1856)* [cat. exp. 27/11/2018 – 17/3/2019]. Madrid: Museo del Romanticismo.
- ONECA N. y QUILIS, J. (1906). *Bodas regias y festejos (Desde los Reyes Católicos hasta nuestros días)*. Madrid: Establecimiento tipográfico El trabajo.

PANADERO PEROPADRE, N:

(1985). “La jura de Isabel II: un ensayo de transformaciones en la fisonomía urbana de Madrid”, en *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano: segundo simposio, 1982*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 993-1010.

(1991). *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)* (tesis dirigida por AZCÁRATE RISTORI, J. M.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

(1992). “Fiestas reales y arquitectura en el Madrid de Isabel II”, en *Goya: Revista de arte*, 229-230, 77-88.

PINEDA Y CEVALLOS, A. (1881). *Casamientos regios de la Casa de Borbón en España (1701-1879)*. Madrid: Imprenta de E. de la Riva.

OSSORIO Y BERNARD, M. (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Impr. de Moreno y Rojas.

REYERO, C. (2015). *Monarquía y romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*. Madrid: Siglo XXI.

RODRÍGUEZ-MEDIANO, F. (2020). “Introducción: por una historia del orientalismo español”, en *Al-Qanṭara*, 41, 435-442.

RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (2013). *Himeneo en la Corte: poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid: CSIC.

RODRÍGUEZ MOYA, I.:

(2018). “Bodas reales en el siglo XIX español: del epitalamio al álbum litográfico”, en *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Santander: Universidad de Santander, vol. 2, 1289-1302.

(2019). “Tres siglos de máquinas ígneas. Los fuegos de artificio en los festejos de la monarquía española, siglos XVI-XVIII”, en *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, Valencia: Universitat de València, 153-174.

SAGUAR QUER, C. y PANADERO PEROPADRE, N. (1991). “Isidro Velázquez y “los chinescos” de Aranjuez”, en *Goya: Revista de arte*, 222, 339-346.

SAN NARCISO MARTÍN, D.:

(2014). “Ceremonias de la monarquía isabelina. Un análisis desde la historia cultural”, en *Revista de historiografía (RevHisto)*, 21, 191-207.

(2019). “¿Una familia real en el trono de España? Ritualidad política y ceremonias dinásticas en la construcción del Estado liberal (1833-1868)”, en *Hispania: Revista española de historia*, 79, 262, 359-387.

(2022). *La monarquía en escena: ritualidad pública y legitimidad política en la construcción del liberalismo español, 1814-1868*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. M^o de la Presidencia.

SÁNCHEZ ALBARRACÍN, T. (2002). “Luz y pirotecnia, elementos artístico-festivos de primer orden. Su evolución desde el castillo hasta el artificio aéreo a través de ejemplos murcianos” en *Revista Murciana de Antropología*, 8, 247-268.

VV.AA. (2022). *El gusto francés* [cat. exp. 11/2/2022 - 8/5/2022]. Madrid: Fundación Mapfre.

PROMOCIONAR E INSTRUIR. LA *REVISTA KODAK* PARA FOTÓGRAFOS AFICIONADOS*

Víctor Iniesta Sepúlveda

Instituto de Historia, CSIC

<https://orcid.org/0000-0001-9396-8181>

RESUMEN

Las revistas de fotografía tuvieron un importante papel cultural y resultaron fundamentales para el aprendizaje de los procedimientos y la divulgación de los trabajos y tendencias. La empresa estadounidense Kodak, especializada en el diseño, producción y comercialización de equipamiento fotográfico, editó en España la *Revista Kodak* (1917-1936), dirigida a fotógrafos aficionados. La dependencia de esta industria ha contribuido a que sea minusvalorada como mera “prensa comercial”. En efecto, tenía un fin eminentemente publicitario, si bien sus anuncios resultan provechosos para conocer el alcance de los productos y la recepción entre los clientes. Asimismo, presenta artículos encaminados a la instrucción de autodidactas para practicar los diferentes géneros, así como consejos de cariz técnico, estrategias para escoger motivos y nociones de carácter estético. Con estas líneas, el trabajo aborda un análisis de la publicación, atendiendo a su origen, estructura, textos, publicidad e ilustraciones.

Palabras clave: fotografía, España, revistas fotográficas, Kodak, fotografía *amateur*.

ABSTRACT

Photography magazines played an important cultural role and were essential for learning procedures and the dissemination of works and trends. The Eastman Kodak Company, specialized in the design, production and marketing of photographic equipment, published *Revista Kodak* (1917-1936) in Spain, aimed at amateur photographers. The dependence of this magazine

*. Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores, financiada por la Unión Europea-NextGenerationEU, el Ministerio de Universidades y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, mediante la convocatoria complementaria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español de la Universidad de Castilla-La Mancha. La investigación forma parte de los proyectos de I+D+i «El patrimonio monumental en los folletos turísticos de la España franquista (1938-1964). Discursos visuales y simbólicos» (PID2020-119719RB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, y «Conocer España» durante del franquismo, 1939-1975. Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico» (SBPLY/21/180501/000286), cofinanciado por la Unión Europea-Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Asimismo, se enmarca en las líneas de los grupos de investigación Historia del Arte y Cultura Visual (CSIC) y Confluencias (UCLM).

on the Kodak industry has contributed to being underestimated as a mere commercial press. In effect, it had an eminently business purpose, while its advertisements are useful to know the reach of the products and the reception among customers. Likewise, it presents articles aimed at instructing self-taught people to practice the different genres, as well as providing practical advice of a technical nature, strategies for choosing subjects and aesthetic notions. With these lines, this paper deals with an analysis of the publication, taking into account its origin, structure, texts, publicity and illustrations.

Keywords: photography, Spain, photographic magazines, Eastman Kodak Company, amateur photography.

INTRODUCCIÓN

Entre los medios materiales, agentes y canales de difusión de la fotografía, las revistas han sido consideradas un eje esencial para investigar sobre el medio. Uno de los primeros trabajos en España fue la tesis doctoral de Enric Mira sobre la publicación *Nueva Lente* (1991). Con carácter general, las revistas de fotografía han sido examinadas por Elisabet Insenser (2000), Horacio Fernández (1999 y 2016) y Antonio Cabello (2016). De manera concreta, hay autores que se han centrado en una o varias publicaciones, como Rafael Garófano (2005), Marie-Loup Sougez (2005), Juan Miguel Sánchez Vigil (2007 y 2016), junto a María Olivera (2013 y 2015) y Mónica Carabias (2011 y 2015).

Desafortunadamente, la historiografía apenas ha dado importancia a los contenidos de la revista que nos ocupa: se ha considerado como una de las de mayor visión comercial, afirmando incluso que no tenía ningún interés especial (Insenser, 2000: 55). Otros autores, sin embargo, han avisado sobre su valor potencial como uno de los vehículos fundamentales para divulgar la práctica de los aficionados (Vega, 2017: 245). Precisamente, la contribución de los *amateurs* también ha interesado a especialistas internacionales como Chéroux (2015) o Boom (2019), conscientes que estos agentes, a principios del siglo xx, convirtieron la fotografía en un verdadero fenómeno social y cultural de grandes dimensiones.

En esa línea, esta contribución tratará de examinar los contenidos de la publicación y reflexionar sobre su repercusión en la práctica de los *amateurs* españoles, aparte de matizar y ampliar las aportaciones de los autores citados. Para su análisis he consultado los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC), el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM) y la Hemeroteca Municipal de Madrid.

Este trabajo, que presenta los primeros resultados de una investigación en curso, aborda en primer lugar un panorama sobre la Eastman Kodak Company, empresa estadounidense que editó esta revista en España. En los dos siguientes epígrafes, se analiza la publicación y se indaga en sus dos propósitos esenciales: promocionar e instruir. Por un lado, se atiende a las páginas publicitarias, relacionadas con el catálogo comercial de la marca. Por otro, se examinan los artículos con carácter formativo, además de varios alicientes para fomentar la afición, como los salones y el asociacionismo.

1. KODAK EN ESPAÑA

Durante toda la historia de la fotografía se ha tratado de simplificar y facilitar sus procedimientos. En este aspecto, uno de los hitos tuvo lugar en 1888, cuando George Eastman patentó la cámara Kodak en Rochester, estado de Nueva York¹. Era una cámara de madera forrada en

1. El estadounidense era un antiguo empleado de banca que previamente había ideado una máquina para aplicar el gelatino-bromuro de manera homogénea en el soporte del negativo. La comercialización de estas placas secas de fabricación industrial tuvo una consecuente bajada del precio (Collins, 1990: 38-43).

piel del tamaño de una mano, con un mecanismo muy sencillo, y que contenía un rollo de papel con capacidad de hasta cien fotos en formato circular. Las aparatosas placas de vidrio o plástico ahora eran prescindibles y ya no era necesario revelar los negativos en el propio laboratorio, sino que bastaba con enviar la cámara a la fábrica, que devolvía al cliente las copias, su correspondiente negativo y la máquina recargada. El conocido eslogan publicitario “You press the button, we do the rest” resumía las cualidades del equipo (Collins, 1990: 60). En poco tiempo, la Eastman Kodak Company se convirtió en la industria fotográfica más importante del mundo, gracias a su precio asequible, una proyección internacional y la publicidad, con anuncios en la prensa, catálogos comerciales, concursos, boletines y revistas, el punto en que me detendré.

En 1913, la marca estableció su primer despacho en España, en la Puerta del Sol, un espacio privilegiado para los estudios y galerías desde mediados del siglo XIX. El establecimiento, situado en el número 4 de la plaza, acogía también la central de la delegación española, dirigida por Mr. Contrault (Carrero de Dios, 2001: 54-55). La empresa editó en el país varias revistas diseñadas para diferentes tipos de clientes: *El Fotógrafo Profesional* iba dirigida, obviamente, a los profesionales del ramo; *El Correo de Kodak*, a los distribuidores de los productos de la casa; *Detrás del Mostrador*, a los dependientes de los establecimientos (Insenser, 2000: 35-39, 63-64).

Así, un riguroso estudio de mercado se ocupaba de cada perfil como potencial consumidor, y por eso en 1917 apareció la *Revista Kodak*, destinada a los aficionados, un ámbito con un crecimiento espectacular desde principios de siglo. Lo cierto es que este término no esclarece con precisión quiénes eran los suscriptores. El editorial del primer número no es muy revelador, ya que describe un espectro muy amplio: desde los “aficionados al arte fotográfico” hasta el “ejército inmenso de kodakistas que a diario disparan millares de instantáneas”, lo que apelaba a un experto o a un principiante, siempre que no se dedicaran profesionalmente a ello². Por tanto, era un concepto bastante ambiguo, ya que podía referirse a sujetos muy diferentes, cuando no contrarios (Vega, 2017: 245).

El alcance de estas diferencias entre tipos de aficionado puede entrecruzar en el mismo nombre de la publicación: en los dos primeros números se titula *El Kodakista. Revista de Arte Fotográfico*, que replica la versión estadounidense *The Kodakery*. Hasta entonces, la palabra Kodak se había popularizado con diferentes variaciones lingüísticas: kodakero, aficionado kodaiko o kodakista. Entre tanto, los profesionales y los aficionados más pretenciosos veían en esta fotografía industrial una amenaza para sus negocios o para la tendencia “pictórica” y emplearon estos términos con un significado peyorativo. Todo parece apuntar a que el desprestigio de esa figura en España condujo a cambiar rápidamente el título por uno menos comprometedor, *Revista Kodak* (Insenser, 2000: 55). En el número 3, sin embargo, solo se dice que había sido “por razones de la administración interior de esta revista”³. El destinatario aparece explícito a partir del número 51 en el subtítulo *Especial para Fotógrafos Aficionados*. Más adelante, después de añadir cámaras de cine al catálogo de la casa, varía a *Especial de Fotografía y Cinematografía de Aficionado*.

La revista, que tenía formato de octavo, se editó con periodicidad bimestral entre 1917 y 1936, y alcanzó 118 números, una duración extraordinaria en comparación con otras de la época (Sánchez Vigil, 2016: 1). En un principio, era de suscripción gratuita: “No buscamos el lucro con nuestra publicación; queremos ser leídos por propios y extraños, y nos consideramos recompensados al lograr el fomento de afición tan sencilla, útil y elegante como es el arte fotográfico”⁴. En 1925, se decidió cancelar ese sistema de distribución y hacerla de pago, con cambios como la ampliación del número de páginas o la cubierta a dos tintas. El precio del número era 30 cts., y

2. “A nuestros lectores”. *El Kodakista*, 1 (noviembre de 1916), p. 2.

3. “El Kodakista”. *Revista Kodak*, 3 (marzo de 1917), p. 2.

4. La revista se enviaba a domicilio de manera gratuita a quienes enviaran una tarjeta de suscripción a la sede en la Puerta del Sol. “A nuestros lectores”. *El Kodakista*, 1 (noviembre de 1916), p. 2.

más adelante, 50. El último número salió en 1936, como consecuencia del comienzo de la Guerra Civil, cuyas circunstancias perjudicaron al sector editorial, sobre todo por la carencia de papel.

En una visión superficial, cabría pensar que la edición española replicaba las publicaciones de la casa en otros países, como la citada *The Kodakery*. Es cierto que hay imágenes y artículos firmados por autores extranjeros, probablemente traducidos. Con todo, Kodak, con una táctica muy audaz, adecuó el contenido textual y, sobre todo, visual al público nacional, con ejemplos como vistas de paisajes y ciudades españolas, un reportaje de una corrida de toros o un retrato de mujeres con mantilla⁵.

2. PROMOCIONAR

La primera función de la *Revista Kodak* era, evidentemente, publicitar los productos de la casa. Esto no quiere decir que fuera un catálogo comercial, sino que trataba de crear una identidad de marca y atraer a un público objetivo, del cual citaré tres ejemplos paradigmáticos: la mujer, el niño y el soldado.

En primer lugar, la mujer protagoniza fotos en la portada, artículos y anuncios como potencial modelo o como fotógrafa. Las cubiertas de los números 23 al 50 presentan un marco de estilo modernista con figuras femeninas que responden al estereotipo de la chica Kodak, con el pelo recogido, un vestido veraniego de rayas blancas y azules y portando una cámara de fuelle⁶. La mujer, encargada de guardar la memoria de la familia, se presenta no solo como esposa y madre, sino también con una estética moderna, informal y dinámica (Boisset e Ibáñez, 2018: 332-334).

En 1900 Kodak presentó la cámara Brownie, específica para niños y de precio bajísimo. El nombre procede de unos personajes de cuentos infantiles, los brownies, unos duendecillos de tradición escocesa. Tuvieron tanta popularidad que solían aparecer en la publicidad de diversos productos, un filón que Eastman aprovechó (Olivier, 2007). En la revista se anunciaron varios modelos Brownie, de cajón y de fuelle. También se organizaron concursos dirigidos exclusivamente a los suscriptores más pequeños. Según estos reclamos, “Poniendo un Brownie en manos de sus hijos, desarrolla en ellos su espíritu de observación y su gusto artístico”.

Otra cámara muy popular fue la Vest Pocket, lanzada en 1912, pocos años antes de la Primera Guerra Mundial. Era un modelo plegable, robusta pero ligera, y, como su nombre indica, de bolsillo. Con estas características, los publicitarios la llamaron “Kodak del soldado”. Finalizada la Gran Guerra en 1918, fue promocionada con ese mismo nombre en países como España, por entonces inmersa en la guerra del Rif. En los anuncios hay vocativos dirigidos a los “soldados que habéis de marchar a África”, desarrollados en artículos que animan a hacer instantáneas de la guerra como documentos históricos, pero también para confortar a las familias con imágenes de las horas de reposo en el campamento⁷.

Además, las estrategias de la marca atendieron a los anhelos de los usuarios, como la fotografía en color. En los últimos años de la revista, al tiempo que el desarrollo de las técnicas fotomecánicas permitió que algunas páginas se imprimieran en cuatricromía, se promocionaban,

5. El patio de los Leones de la Alhambra de Granada aparece, por ejemplo, en los números 42 y 51. Sobre los toros, el aficionado José de Astiz recomienda hacer fotos en las corridas, anotar en ellas los datos de las faenas y colocarlas en un álbum, en “¡A los toros!”. *Revista Kodak*, 5 (julio de 1917), pp. 2-5. Por último, con motivo de la Semana Santa, en la portada del número 45 aparecen dos mujeres vestidas de mantilla.

6. Esta iconografía fue ideada por John Hassall en 1910.

7. “El Kodak del soldado”. *Revista Kodak*, 30 (octubre de 1921), pp. 4-5 y 12. La publicidad en *Revista Kodak*, 32 (febrero de 1922), p. 11.

de manera complementaria, pinturas al óleo transparente para iluminar copias, una solución anterior a la aparición de copias de revelado cromógeno⁸.

Por supuesto, la publicación servía para que el usuario se mantuviera informado sobre las últimas aportaciones en el mercado. Entre las bondades de los diferentes productos anunciados, hay alusiones recurrentes a la autonomía, rapidez, comodidad, seguridad e incluso la salud. La práctica del “sport” fotográfico se relacionaba con la felicidad, el ocio y el turismo; mientras que la contemplación de las instantáneas tenía que ver con el recuerdo y la nostalgia de un pasado feliz.

En definitiva, la publicidad permite conocer las estrategias de difusión de los productos y aventurar los procesos de recepción entre los clientes. Entre otros artículos, llaman la atención algunos que desvelan los usos ulteriores de las fotografías, como los álbumes o el Kodak autográfico, que permitía escribir en el propio negativo. Asimismo, conviene apuntar que en los últimos números hay anuncios de otros productos, también relacionados de alguna manera con lo moderno y los nuevos hábitos de consumo, como radios, vehículos y electrodomésticos (González Calleja, 2005: 269).

3. INSTRUIR

Como se ha mostrado, la adscripción a la empresa Kodak daba a la publicación un consecuente carácter publicitario. En este sentido, cabría suponer que los anuncios predominan en las páginas de la *Revista Kodak*. Nada más lejos de la realidad, cuantitativamente representan un bajo porcentaje, entre una o dos páginas por número. Abundan, por el contrario, contenidos formativos, con directrices técnicas, consejos para hacer buenas composiciones y sugerencias de temas.

Los principiantes españoles recurrieron a diferentes medios para estar actualizados, como esta publicación. De manera complementaria, podían consultar manuales, algunos de los cuales aparecieron, curiosamente, por entregas en la misma *Revista Kodak*, o bien publicitados entre otros artículos⁹. Este tipo de ediciones fueron un elemento clave para el aprendizaje de la fotografía en este periodo. Dada la carencia de una enseñanza reglada, se adquiría directamente por medio de publicaciones como esta, aparte de agentes como la industria o la práctica profesional (Cross, 2014).

En este caso, los escritos de carácter técnico son básicos, con recomendaciones prácticas, además de una descripción de los aparatos y materiales. En principio, la revista constituía un primer contacto con el aprendizaje, y después se daba paso a lecturas más complejas. Como se ha señalado, dentro del ámbito de los aficionados había varios tipos y la publicación, en este sentido, es transversal en cuanto a sus destinatarios: desde un *amateur* doméstico a apasionados con aspiraciones culturales y técnicas¹⁰. En general, los textos no suelen ir firmados, pero en alguna ocasión el autor explica las vicisitudes detrás de la toma, la fuente de inspiración o los pormenores del procedimiento¹¹.

8. Prueba de ello es que la cubierta y contracubierta del número 118 (junio de 1936) están impresas en color, y precisamente en el mismo ejemplar hay publicidad de los colores Kodak al óleo.

9. En diciembre de 1920 se anuncia la publicación del manual *La fotografía práctica y sencilla*. *Revista Kodak*, 25 (diciembre de 1920), p. 6. Entre ese mismo número y el 44 hay entregas de “Los prolegómenos de la fotografía”, donde se explican de manera fácil los principales procedimientos.

10. Hay secciones dirigidas a principiantes, como “Una página para aficionados noveles” o “Consejos prácticos para el joven aficionado”, si bien hay páginas dirigidas a fotógrafos experimentados, como artículos sobre las cualidades artísticas o anuncios de productos que garantizan unos resultados “profesionales”.

11. J. L. Moral G. Stuyck. “Fotografías de composición hechas con elementos simples”. *Revista Kodak*, 118 (junio de 1936), pp. 13-15.

Aparte de los artículos, a menudo las reproducciones tienen un pie con datos específicos: modelo de cámara, tipo de película, abertura del diafragma y velocidad de obturación, e incluso la hora del día y el mes en que fue realizada la instantánea. Es un recurso eminentemente didáctico, provechoso tanto para un principiante como para alguien más experimentado. En la misma línea, aparecen recurrentemente esquemas, gráficos y tablas con referencias e instrucciones. También resultan muy útiles imágenes comparadas para ver el acabado de las instantáneas en función del medio utilizado¹².

Controlados los pormenores de la técnica, hay artículos dedicados al diseño y composición del cuadro. Las sugerencias asumen algunos resortes de la pintura, pero además tratan de resolver desafíos propios del medio fotográfico. Un número considerable de escritos está centrado en plantear temas y motivos atractivos para los suscriptores. Conviene recordar que una de las características del aficionado era su carácter estacional y ocasional: la primavera y el verano eran las épocas favoritas para las salidas de los *amateurs*. El vínculo consecuente con el excursionismo y el turismo dio lugar al establecimiento de un repertorio de motivos recurrentes¹³. No deja de ser una paradoja: aunque cada vez había más cámaras al alcance de los consumidores, los temas y los puntos de vista eran repetitivos; y las fotografías personales, subjetivas y privadas, respondían, no obstante, a convencionalismos y patrones comunes (Rius, 2021).

En esta tesitura, los profesionales, con el fin de salvaguardar sus intereses comerciales ante la irrupción del fenómeno, reprocharon a los usuarios de Kodak cierta falta de originalidad. Con todo, la marca contestó a las críticas con una estrategia que, al final, resultaría un beneficio mayor: describieron una amplia antología de asuntos, como los temas de invierno o la Semana Santa, con el fin de ampliar la temporada fotográfica a todo el año (Vega, 2017: 249-251).

Por otra parte, las instantáneas de los kodakistas tenían una función familiar: reforzaban el sentimiento de pertenencia y favorecían la integración en el grupo. Para ello se registraban los momentos felices y se construía un relato de la vida de la familia en álbumes (Bourdieu, 2003). Más allá de la práctica durante una temporada o época concreta, como las vacaciones, se quería registrar la vida individual y colectiva, “desde la más tierna infancia hasta la más provechosa senectud”¹⁴.

Asimismo, conviene destacar el diálogo con los suscriptores por medio de hojas de correspondencia, sección de preguntas y respuestas o formularios para enviar fotos¹⁵. Estas redes culminaron con la creación de una Unión de Aficionados y un distintivo para reconocer a sus miembros¹⁶. La interacción fue más evidente en los contenidos relacionados con los concursos y exposiciones, sobre todo los vinculados al Salón Kodak. Fueron un verdadero acicate para el desarrollo de la afición, con apelaciones muy concisas: “[...] pensar siempre que sus fotografías son, por lo menos, tan buenas como las de los más expertos aficionados, y que, de consiguiente, deben concurrir con ellas donde quiera que haya posibilidad de obtener un premio, incluso el

12. La confrontación de dos o más reproducciones permite enseñar al cliente las diferencias, por ejemplo, después de colocar una lente especial para retrato. *Revista Kodak*, 13 (diciembre de 1918), p. 4, y 20 (febrero de 1920), p. 9.

13. En el artículo “Retrate su veraneo” se sugieren diferentes temas en función del destino escogido. En la playa: niños corriendo en la orilla o construyendo un castillo de arena; en la montaña: una pastora ordeñando o unos labradores aventando el grano. También se enseñan sus potenciales usos, como revelar en formato tarjeta postal en vez de escribir una carta. *Revista Kodak*, 34 (junio de 1922), pp. 2-4.

14. El Sr. Bustamante presenta una secuencia de fotos para testimoniar los primeros años de vida de su hija, en “La biografía de Isabelita”. *Revista Kodak*, 27 (abril de 1921), pp. 5-7.

15. El anhelo por ver fotos propias publicadas queda patente en la propia revista, donde la dirección se escuda en que las peticiones son muy numerosas y el espacio en página, escaso. “De interés para el aficionado fotógrafo”. *Revista Kodak*, 115 (diciembre de 1935), p. 23.

16. “Unión de Aficionados ‘Kodak’”. *Revista Kodak*, 55 (diciembre de 1925), pp. 12-13.

primero”¹⁷. Por supuesto, se publicaban las bases de las convocatorias, actas del jurado, crónicas, críticas, reproducciones de los paneles y obras ganadoras¹⁸. En las relaciones de participantes y premiados, puede entreverse una variedad de diferentes provincias españolas y una presencia considerable de mujeres.

Por otro lado, la problemática sobre la artisticidad de la fotografía aflora en los textos. No hay que olvidar que los enrevesados procedimientos habían sido resueltos en buena medida por las cámaras Kodak. Por eso, los criterios del jurado en los certámenes y salones no valoraban tanto la componente técnica, sino la inspiración de su creador, la originalidad de la propuesta y su carácter sugestivo¹⁹. Mientras que las revistas de la época tenían una concepción más rigurosa y tradicional de la disciplina, vinculada al pictorialismo, la *Revista Kodak* promovió una fotografía moderna (Insenser, 2000: 30). Es cierto que buena parte de las reproducciones de las propuestas enviadas por los aficionados tienen reminiscencias a la tradición artística, pero también hay instantáneas con resonancias a la cultura visual contemporánea. En todo caso, se quiere reivindicar la fotografía como un medio con carácter propio y desvinculado de la pintura. Esta postura, por supuesto, no es casual: el rechazo de las manipulaciones artesanales y la apuesta por aplicaciones nuevas favorecían el consumo de materiales y equipos modernos.

CONCLUSIONES

Enmarcada en un periodo fructífero para la edición de revistas fotográficas, la *Revista Kodak* ha pasado ciertamente desapercibida para la historiografía, clasificada como simple “prensa comercial”. En efecto, la delegación española de Kodak, con un cuidado estudio de mercado, promocionó los productos de la casa estadounidense a través de ella, prestando especial atención a los perfiles de los clientes y a las particularidades y gustos de los clientes en el país. Aun así, el número de páginas de publicidad propiamente dicha es mínimo. La revisión del contenido de los números demuestra que la revista tuvo una vocación eminentemente didáctica, dirigida a un espectro amplio de aficionados, pero centrada sobre todo en los principiantes, dado el empleo de un lenguaje claro y sencillo.

Puede concluirse que la publicación ejerció un papel determinante en la práctica *amateur*, tras examinar, por ejemplo, la duración de la revista, las convocatorias sucesivas de salones o las numerosas solicitudes para enviar copias. En ese sentido, las firmas y procedencias de las imágenes indican que hubo una buena acogida en muchas ciudades de España. En definitiva, este análisis de la *Revista Kodak* apunta a que fue un canal privilegiado para el fomento de una cultura fotográfica efervescente en la España de las primeras décadas del siglo. Sin duda, constituye una fuente esencial para el estudio de la fotografía *amateur* desde el punto de vista histórico, social, técnico, industrial y artístico.

17. “No deje V. de concurrir a toda exposición o concurso fotográfico que se celebre”. *Revista Kodak*, 47 (agosto de 1924), p. 4.

18. Entre las reproducciones hay creaciones de fotógrafos reconocidos, como Jalón Ángel, participante en el X Salón Internacional de Zaragoza. *Revista Kodak*, 113 (agosto de 1935), p. 6.

19. “El mérito de la fotografía”. *Revista Kodak*, 24 (octubre de 1920), pp. 3-5.

BIBLIOGRAFÍA

- BOISSET, F. e IBÁÑEZ, Stella (2018). “Kodak, 1900-1939. Tecnología y difusión de la fotografía doméstica” en Hernández Latas, J. A. (ed.). *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía*, (pp. 326-344). Zaragoza: Instituto Fernando El Católico.
- BOOM, M. (2019). *Everyone a Photographer. The Rise of Amateur Photography in the Netherlands, 1880-1940*. Amsterdam: Rijksmuseum.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CABELLO DE LA PEÑA, A. (2014). “Las revistas de fotografía en España” en Olivera Zaldua, M. y Salvador Benítez, A. (eds.). *Del artefacto mágico al píxel. Estudios de fotografía. XXIII Jornadas Fadoc. I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica*, (pp. 175-188). Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM.
- CARABIAS ÁLVARO, M. (2011). *Sombras. Revista fotográfica española, 1944-1954*. Madrid: Pentagraf editorial.
- (2015). “Cuadernos de fotografía’ (1972-1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta”. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 3, pp. 191-221.
- CARRERO DE DIOS, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: CCG.
- CHÉROUX, C. (2015). *La fotografía vernácula*. México, D. F.: Ediciones Ve.
- COLLINS, D. (1990). *The Story of Kodak*. New York: H. N. Abrams.
- CROSS, K. (2014). “Training the eye of the photographer: the education of the amateur”. *Visual Studies*, vol. 29, 1, pp. 68-79.
- FERNÁNDEZ, H. (1999). *Fotografía pública, 1919-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa.
- (1996). “Fotografía en revistas y revistas de fotografía” en Carmona, E. y Lahuerta, J. J. (comisarios) *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, (pp. 133-138). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GARÓFANO, R. (2005). *El Propagador y El Eco de la fotografía. Publicaciones pioneras sobre fotografía en España, 1863-64*. Almería: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. (2005). *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria, 1923-1930*. Madrid: Alianza.
- INSENSER, E. (2000). *La fotografía en España en el período de entreguerras. Notas y documentos para una historia de la fotografía en España, 1914-1939*. Girona: CCG, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CDRI). Ajuntament de Girona.
- LAPENDA, A. (2021). “Fotografía y democratización: La construcción hegemónica de Kodak”. *Boletín de Arte*, 21.
- MIRA PASTOR, E. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años sesenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- OLIVIER, M. (2007). “George Eastman’s Modern Stone-Age Family: Snapshot Photography and the Brownie”. *Technology and Culture*, vol. 48, 1, pp. 1-19.

- RÍUS, N. F. (2021). “Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9, pp. 161-188.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2007). “Las revistas de fotografía y su aportación al estudio de la Documentación Fotográfica. Un modelo: *La Fotografía*”. *Boletín de la ANABAD*, vol. 57, 2, pp. 71-84.
- . (2016). “Análisis de la revista Unión Fotográfica, órgano de difusión de los empresarios del sector y referente en la materia (1919-1924)”. *Anales de Documentación*, vol. 19, 2.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. y OLIVERA ZALDÚA, M. (2013). “Revistas españolas de fotografía. Un paradigma: *Graphos ilustrado*”. *De re bibliographica*, 19, pp. 51-75.
- . (2015). “Análisis documental de ‘Avante’, revista de la Sociedad General de Fotógrafos de España (1905-1906)”. *Anales de documentación*, vol. 18, 1.
- SOUGEZ, M.-L. (2005). “Tres revistas, sendos hitos en la fotografía española del siglo xx” en *El papel de la fotografía. AFAL, Nueva Lente y PhotoVisión*. Madrid: Bello Gestión Cultural.
- VEGA, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.

CAMPO A TRAVÉS. REPRESENTACIONES EN LOS LÍMITES DE LA PANTALLA

María Sánchez Berenguer y Rubén Serna

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-6648-7603>

<https://orcid.org/0000-0002-3862-7293>

RESUMEN

Nuestra propuesta explora los límites en la representación cinematográfica para, a través de la práctica artística, proponer otras que subviertan, evidencien y cuestionen dichos límites. Estas investigaciones son de carácter teórico-práctico y están elaboradas desde una perspectiva crítica feminista. Los dos casos de estudio que expondremos a continuación son dos proyectos en curso desarrollados en nuestras investigaciones que tienen como nexo común el estudio de los estereotipos acerca de las mujeres que presenta el cine. Uno de los casos explora la representación de la violencia sexual contra las mujeres en el cine y las series comerciales. El otro, partirá del silenciamiento de los relatos subalternos de las mujeres rurales que se encuentran ocultos y solapados por los prejuicios y estereotipos en el cine comercial.

Palabras clave: teoría fílmica feminista, mujer rural, violencia sexual, discurso cinematográfico.

ABSTRACT

Our proposal explores the limits in cinematographic representation, through artistic practice, we propose others that subvert, demonstrate, and question these limits. These researches are based on a theoretical-practical nature and are elaborated from a critical feminist perspective.

The two cases studies that we present below are two ongoing projects carried out in our researches, that have as a common link, the study of stereotypes about women in the mainstream cinema. One case explores the representation of sexual violence against women in films and commercial series. The other one, explores the silencing of subaltern narratives of rural women that are hidden and obscured by prejudice and stereotypes in commercial cinema.

Keywords: feminist film theory, rural women, sexual violence, cinematographic discourse.

INTRODUCCIÓN

El cine nos muestra una doble representación. Por un lado, tenemos el arco narrativo principal, un despliegue de planos y secuencias que relatan una historia en evolución con una estética determinada: un romance imposible en un futuro distópico, una aventura en familia a través del tiempo, la salvación de toda una galaxia... Por otro lado, aparecen toda una serie de signos y códigos, aparentemente invisibles pero indispensables y perceptibles, pues es gracias a éstos que el cine apela y “toca” a los espectadores. La “historia semiótica, personal y social” a la que hace referencia Teresa de Lauretis (De Lauretis, 1992, 229) con la que asisten hombres y mujeres al cine es la que permite la interpretación e identificación de dichos códigos, pero ¿de dónde vienen esos códigos? Y lo más importante ¿cuáles son los significados que transmiten?

La pretensión de este artículo no es otra que señalar, a través de dos casos de estudio que tienen lugar en nuestras investigaciones doctorales, los límites sexistas de la representación cinematográfica y proponer otros acercamientos desde la práctica artística, a aquello que queda fuera del campo de visión. Partiendo de un marco teórico que sitúa en el foco de atención el cine como dispositivo cultural que es necesario revisar y visitar desde perspectivas no androcéntricas; encontramos en el video-ensayo, así como la videoinstalación dos lugares desde donde cuestionar los arquetipos representacionales del cine mayoritario con mayor libertad.

Uno de los casos que exponemos se centra en extraer y manipular imágenes directamente del cine y las series de televisión para proponer nuevas lecturas de dichas escenas. El otro, recoge imágenes y testimonios reales de mujeres del medio rural para desmontar los estereotipos del cine.

En ambos proyectos se pretende cuestionar las imágenes e imaginarios existentes en relación con la mujer en el cine como alternativa al discurso hegemónico. Por este motivo, ambos estudios se centran en el cine comercial, entendiendo este como el tipo de proyecciones que más audiencia ostentan y, por lo tanto, mayor impacto cultural tienen.

1. DOMINAR LA MIRADA. UN BREVE ACERCAMIENTO A LA TEORÍA FÍLMICA FEMINISTA.

Para entender las jerarquías visuales que operan en las representaciones cinematográficas y como repercuten especialmente en la representación de las mujeres, hemos recurrido a la teoría fílmica feminista. Se trata de una rama dentro de los estudios de cine que analiza el material fílmico teniendo en cuenta cómo la diferencia sexual opera en la construcción de los arquetipos representacionales del cine y las series. Nacida en la década de los setenta, abriéndose paso entre las fisuras provocadas por la crisis de la modernidad con Laura Mulvey, Ann Kaplan o Teresa de Lauretis como pioneras, continúa hoy con autoras como Bárbara Zecchi o Giulia Colaizzi. Ésta última resume de una manera muy concisa las intenciones de dicho proyecto teórico: plantear la desnaturalización de la imagen (Colaizzi, 2007, 9).

La teoría fílmica feminista expone y descompone los arquetipos narrativos y de representación que el cine genera sobre las mujeres. Plantea que posteriormente, a través de su repetición y asimilación por parte del público, dichos estereotipos se insertan en el imaginario social o bien refuerzan roles ya existentes. Barbara Zecchi enumera los temas centrales de este corpus teórico: espacio, autoría, placer, cuerpo y violencia (Zecchi, 2014, 15).

En los siguientes párrafos, destacaremos algunos preceptos teóricos relacionados con el cuerpo y la violencia (tanto física como simbólica) que han influido de manera directa en nuestras investigaciones, llevándonos a tomar decisiones plásticas y conceptuales que expondremos en los capítulos posteriores.

Empezamos señalando la importancia de destacar quién ha tomado tradicionalmente (y mayoritariamente aún hoy en día) las decisiones en la industria cinematográfica: Son los hombres quienes han definido las “cosas visibles” del cine, quienes han definido el objeto y las modalidades de la visión, del placer y del significado en función de esquemas perceptivos y conceptuales que han proporcionado las formaciones ideológicas y sociales patriarcales (De Lauretis, 1992, 110). Este planteamiento explica el motivo por el cual las mujeres han sido relegadas a la otredad y la cosificación a lo largo de la historia del cine. Partiendo de una sociedad androcéntrica que universaliza lo masculino, no es sorpresa que el cine actualice los estereotipos y roles culturales que las mujeres se han visto obligadas a ocupar en otras prácticas culturales como son la pintura, la escultura o la literatura. Colaizzi, (2007, 12) apunta:

(...) el tratamiento de las mujeres en el discurso filmico corresponde a los estereotipos más tradicionales de la feminidad: son, fundamentalmente, objetos de deseo, adoración o violencia, sujetos pasivos, castigados si se atreven a plantearse una actitud activa, a desear o cuestionar el modelo hegemónico de “ángel del hogar”, y atrapados por su propia sexualidad en la imposibilidad de salir de las figuras complementarias y yuxtapuestas de madre/femme fatale, virgen/puta.

Dichos estereotipos se normalizan en el conjunto social hasta llegar a representar incluso modelos aspiracionales.

Una vez explorado el desplazamiento que sufre la mujer en el cine podemos entender cómo se produce otro aspecto que nos interesa como es la fetichización y el espectáculo de sus cuerpos. Queremos detenernos en este tema tan explorado desde diferentes estudios feministas de la imagen para nombrar uno de los efectos secundarios que produce como es la deshumanización de las mujeres y la estetización del ejercicio de violencia contra ellas. Del mismo modo que ocurre en la publicidad, el cuerpo de las mujeres aparece numerosas veces reducido a sus atributos sexuales o como un elemento más del paisaje que aporta placer visual (Mulvey, 1988), al espectador masculino ideal. Esto se traduce, como veremos más adelante, en representaciones de mujeres cuya única finalidad es ser objeto de violencia o sobrevivir a ésta, siempre manteniendo el atractivo sexual normativo (pensemos en las *scream queens* o *final girls* del cine de terror, simplemente el término ya presenta problemáticas al no haber un homólogo masculino). Queda evidente la importancia del aspecto físico en las representaciones de la mujer en el cine y las series, con la consecuente presión tanto como para las trabajadoras del sector como para las espectadoras.

En definitiva, el cine más que imágenes elabora imaginarios y éstos, como hemos expuesto brevemente, son parciales y sexistas. Si bien es cierto que recientemente se están tomando medidas para dar valor a la producción fílmica hecha por mujeres y se están cuestionando con más asiduidad los modos de hacer tradicionales del cine, todavía hoy encontramos en la mayoría de los filmes ciertas representaciones de la mujer que remiten a tópicos sexistas.

2. CASOS DE ESTUDIO.

2.1. Caso de estudio nº1. Sobre estereotipos y prejuicios de género en las mujeres rurales: una aproximación.

Pese a que fuera de los círculos de películas comerciales se encuentran otros circuitos, como pueden ser el Ciclo Nacional de cine y mujeres rurales que organiza el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación y que va ya por su V edición, así como las producciones *underground* o contraculturales, tal y como hemos expuesto, el cine comercial tiene un público mayoritario y copa las grandes producciones cinematográficas, así como las salas de cine. Si echamos un

vistazo a este tipo de películas *mainstream*, vemos cómo las representaciones que hacen de las mujeres rurales distan mucho de la realidad. Tampoco son, en su mayoría, historias reales. Ahora bien, ¿qué estereotipos son? ¿se repiten en las diferentes películas? ¿cómo se representa las mujeres rurales?

En este caso de estudio vamos a destacar algunos de los aspectos generales de los estereotipos más repetidos que se perpetúan gracias al relato cinematográfico, sintetizando en algunos ejemplos como son las películas españolas de comedia que tratan la vida en los núcleos rurales. Tan sólo por lanzar algunos de ellos, nos encontramos con: la chismosa, la amargada, la esposa de..., la solterona, la puta, incluso una mujer infeliz. Todos ellos son asociados a las mujeres de manera sistemática. Estos mensajes que el cine nos transmite no dejan de estar basados en un punto de vista masculinista y androcéntrico, por lo que, es necesario poner en un primer plano los testimonios que nos ofrecen las mujeres rurales.

Con el fin de visualizar con algunos patrones, hemos elegido dos ejemplos.

El primero de ellos, en *Que se mueran los feos* (G. Velilla, 2010), en la que quedan claramente reflejados: las mujeres más mayores representan el estereotipo de las cotillas. Las esposas de los personajes masculinos que protagonizan la trama son las que ejercen todas las tareas de cuidados. Ellos, mientras tanto, están ensayando en la banda de música (entre otras actividades). Los hombres que aparecen comentan el ir al burdel como el que habla de ir al mercado y un largo número de etcéteras que premian el machismo como mensaje. En *Villaviciosa de al lado* (G. Velilla, 2016) la trama principal narra las infidelidades y consumo de prostitución de algunos (la mayoría) de los hombres de esta localidad ficticia. Incluso culpan a sus propias mujeres de que ellos consuman prostitución. Vemos de nuevo cómo estereotipan la figura de la prostituta; en consecuencia, se normaliza el consumo de prostitución por parte de los hombres promoviendo los estereotipos de género (tal y como hemos apuntado anteriormente). En general en este tipo de películas las personas que residen en el medio rural son mostradas como catetas, garrulas, incultas y un largo etcétera. De igual manera, se muestra el campo como un espacio fetichizado y romántico, inmortalizando esa idea del campo costumbrista. Se presenta como un lugar feliz.

Pero la realidad choca de manera directa con las ficciones del cine: la falta de empleo, (el desempleo femenino en el medio rural es del 17,4% y de inactividad del 29,6% según los datos del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación), escasez e incluso ausencia de puntos violetas, promoviendo que las víctimas de violencia de género no puedan tomar medidas preventivas: (según los datos de FADEMUR, un total de 14 mujeres fueron asesinadas por violencia machista en 2022 en el medio rural) (FADEMUR, 2022, 2), etc.

Como recurso de primera mano, rescatamos este pequeño fragmento de una de las entrevistas que se realizaron en Brazatortas (Ciudad Real) en junio de 2021 en la que, S.C.B. nos dice:

“Pero es que, tía, la Guardia Civil aquí en el pueblo es otra historia... porque yo hay muchas veces que quiero llamar a la Guardia Civil y ¿para qué la voy a llamar? Si es que encima le van a dar mi identidad, van a decir fulanita ha llamado por esto...”

O no vienen, o pasan de tu cara...

O sea, imagínate que tiene que hacer una llamada por violencia de género, que van a venir encima dos señores que tienen que venir de otro municipio, yo qué sé, 45 minutos...

Pero es que nadie va a llamar por violencia de género aquí en el pueblo...

Yo creo que aquí todo el mundo calla eso...

Y además es que se ve en las caras... se ve cuando alguien es feliz o no es feliz.”

S.C.B.

Dentro de la práctica artística, estamos realizando una serie de audiovisuales que responden a las diferentes entrevistas realizadas a mujeres rurales de la zona sur de la provincia de Ciudad Real. Se han recogido más de 24 horas de testimonios y se han postproducido más de 60 minutos de dichas entrevistas. Estas videografías atienden a las subjetividades y a las cotidianidades de las protagonistas, que son completamente opuestos los mensajes y prejuicios que el cine marca en nuestro imaginario colectivo. Recogen esas experiencias cotidianas que quedan silenciadas por el discurso hegemónico.

Basados en prejuicios, las historias de las mujeres rurales son tachados de mundanas, y quedan siempre fuera de esos límites de la pantalla. Y es en sus cotidianidades donde las ausencias y las problemáticas colectivas salen a la luz. Por ello, hemos decidido restituir sus imágenes e historias a través del trabajo de campo para crear una nueva representación que se aleja de los estereotipos que aparecen en el cine, realizando una serie de audiovisuales cuyas protagonistas son las mujeres rurales.

La decisión de que no aparezcan los rostros de las mujeres en la pantalla responde a alejar las posibles romantizaciones y fetichizaciones que pueden sufrir ciertas imágenes. Para ello, se ha creado un plano subjetivo en el que predomina el paisaje, mostrando lo que ellas ven cada día: vemos lo que ven sus ojos.

La narración en *off* se convierte en la guía principal de estas videografías. Esto nos ayuda a establecer un punto de partida para que empecemos a hablar sobre estos relatos que quedan fuera de la pantalla.

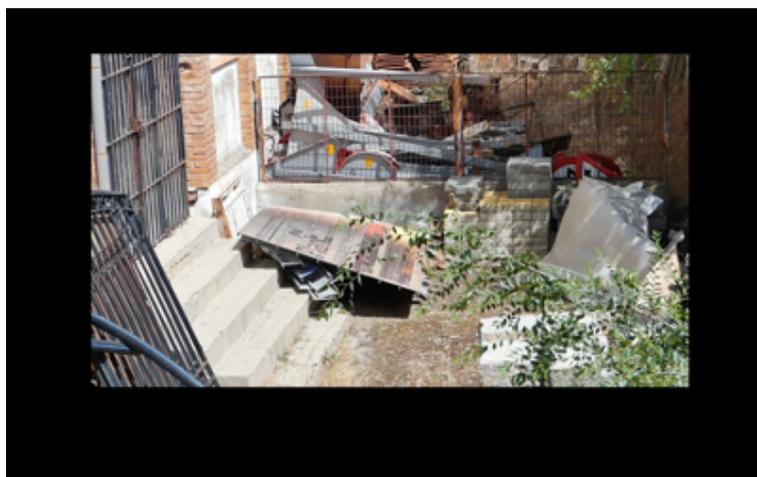


Fig 1. Frame. *Yo creo que los chinchorros son necesarios. Entrevista a S.C.B. Min 01:02. Rubena La Berenjena (Rubén Serna). 2021*

2.2. Caso de estudio nº2. Arquetipos representacionales sobre la violencia sexual contra las mujeres: Un contra-archivo filmico.

El segundo caso de estudio que vamos a presentar se trata de un proyecto que trabaja con las representaciones fílmicas que relatan violencia sexual contra las mujeres. Enmarcado dentro de una investigación doctoral teórico-práctica, el trabajo que vamos a desgranar en los siguientes párrafos se trata de uno de los proyectos que se está llevando a cabo en la parte práctica (y plástica) de la investigación teórica en curso.

Pese a los numerosos avances de la lucha feminista y el incremento de visibilidad en la esfera pública de la violencia sexual que sufren las mujeres (sobre todo gracias a las redes sociales y la facilidad que estas brindan a las mujeres para crear discursos y debates paralelos a los que brindan los medios de comunicación tradicionales) todavía hoy sigue siendo un tema que suscita

numerosos tabúes. Las víctimas que deciden hablar se enfrentan a un escrutinio minucioso, en el cual se ponen en tela de juicio tanto la veracidad de los hechos como su comportamiento o moral. Especialmente si no se ajustan al estándar establecido de víctima perfecta (shock post-traumático evidente, colapso total de la vida, heridas físicas) o si el hombre que ha producido el abuso no entra dentro del tipo de hombre que tradicionalmente se piensa que cometería un crimen (representa un rol aspiracional, está perfectamente adaptado, tiene una apariencia normativa). Sin embargo, ¿se cumplen siempre estos arquetipos en la realidad que habitamos? La respuesta es no, por citar algunos datos que deshagan mitos, en la macroencuesta publicada en 2020 del gobierno (Ministerio de Igualdad, 158) se aprecia, por ejemplo, como la mayoría de los agresores sexuales hacia mujeres son hombres perfectamente funcionales del entorno familiar o conocidos de la víctima, frente al *agresor tipo* de hombre desconocido y violento que muestran películas como *Irreversible* (Noe, 2002) o *Kika* (Almodóvar, 1993).

Es entonces cuando surge la pregunta ¿Y de dónde vienen entonces? La respuesta es compleja, pero lo que sí podemos afirmar es que la cultura de la violación se inserta en todos los ámbitos sociales y culturales: es el conjunto de ideas, prácticas y estructuras de nuestra sociedad que facilitan que los perpetradores cometan una violencia sexual y dificultan que las víctimas se expresen o que se haga justicia (Popova, 2021, 18). El cine y las series, como se ha analizado en el primer apartado, son prácticas artísticas inscritas en un contexto social concreto y se relacionan con los prejuicios, preocupaciones y estereotipos de éste.

En nuestra investigación, hemos analizado las representaciones de violencia sexual hacia las mujeres de numerosas películas y series de carácter comercial y los resultados han sido, cuanto menos, predecibles: en la mayoría de los casos, se hacía referencia a numerosos estereotipos acerca de las víctimas o los agresores que resultaban reduccionistas sino inciertos. Si bien estamos hablando de ficciones cinematográficas y no de trabajos documentales, a través de la repetición de arquetipos y la naturalización de estereotipos se populariza en la esfera pública una imagen muy limitada de lo que es y supone una agresión sexual.

Algunos de los resultados que hemos hallado son la numerosa presencia de violencia sexual contra la mujer en la pantalla, hecho que contrasta con el tabú que ha representado tradicionalmente. Hallamos escenas de violencia sexual hasta en producciones que no se centran en la temática, sino que aparece como un detalle de fondo que apenas se nombra (como ejemplo, la violación de Berlín a una rehén, en *La Casa de Papel* (Colmenar et al., 2017-2021), cosa que no impidió que se convirtiera en uno de los personajes favoritos para el público, llegando incluso a tener una secuela) o una herramienta para activar la trama (el maltrato a una menor prostituida con el que comienza la serie española *La Valla* (Écija et al., 2020)).

En las series policíacas, donde es habitual que la violencia sexual contra mujeres aparezca, se suele prestar más atención al espectáculo del cuerpo magullado o a la supuestamente excéntrica o enfermiza personalidad del agresor. Esto ocurre en series como *Mindhunters* (Chaffin et al., 2017-2019) o *True Detective* (Brown et al., 2014-2019). De esta manera, siempre centrándose en alejar al agresor del hombre promedio o en el supuesto acertijo policial que el descubrimiento de éste supone se espectaculariza el tema y se elimina cualquier reflexión política del asunto al retratarlo como un suceso horrible y macabro.

A la hora de elaborar nuestra propuesta plástica, nos encontramos con un gran número de escenas registradas para el estudio previo de la cuestión cinematográfica. Se planteó la realización de un contra-archivo fílmico que recogiera dichas escenas de películas y series de carácter comercial que representaran violencia sexual, ampliándolo sin límite alguno. Nuestra intención es mediante la manipulación de dichas imágenes o su contenido semiótico, elaborar nuevas piezas de video que propongan otras lecturas de lo que narraban en su origen.



Fig. 2 y 3. *Frames. Cinema measures. María Sánchez Berenguer. 2022*

Al encontrarnos con la imposibilidad del uso directo de la imagen cinematográfica debido a su privacidad tuvimos que pensar en otras formas de narrar aquello que ocurría en dichas escenas. Encontramos la solución interviniendo viejas bobinas de Super8, digitalizándolas y posteriormente relatando mediante subtítulos la acción que tenía lugar. Esta fue una solución que encontramos idónea por varios motivos. En primer lugar, al evitar el uso de las propias imágenes eliminábamos directamente la posición voyeurística y escopofílica de la que habla Mulvey (Mulvey, 1988), en su lugar, en la pantalla se suceden un sinfín de tachaduras e intervenciones abstractas que remiten al acto cinematográfico, pero escapan a su construcción de imaginaria. En segundo lugar, al reescribir la imagen, despojada de la citada maquinaria de ilusión cinematográfica, se evidenciaba el discurso que contenía. Al suprimir el carácter estético del cine y convertirlo en texto, los modos de representación (el juego de planos, la descripción de la música que nos envuelve de manera sutil, la narración de las violencias sin la morbosidad que suscita una imagen) y las jerarquías de valor que estos generan (la puesta en relevancia de la oposición sujeto-objeto y quién la ostenta) se hacen visibles. El resultado obtenido son una serie de piezas videográficas que proponen otras lecturas de las representaciones cinematográficas que consumimos habitualmente y su contenido.

CONCLUSIONES

Hemos realizado un breve recorrido por algunos aspectos de la teoría fílmica feminista y hemos expuesto cómo la visión androcentrista del discurso cinematográfico actúa como catalizador para representar estereotipos sobre violencia contra las mujeres, así como los estereotipos sobre las mujeres rurales. Por otra parte, el cine comercial actual carece de los materiales efectivos para la reflexión y codificación de los imaginarios de las mujeres rurales y de sus realidades dejándolas en un segundo plano continuo. Abundan películas sobre el mundo rural en clave de comedia, pero vemos pocas representaciones reales que nos hablen sobre ellas desde lo subjetivo y poético de sus relatos y visiones. Del mismo modo, las escenas de violencia sexual contra las mujeres suelen estar posicionadas desde el fetiche y la mirada masculina parcial y sexista, despolitizando así la violencia sexual y convirtiéndola en un suceso cinematográfico que poco tiene que ver con la realidad que viven las víctimas

Partiendo de esto y teniendo en cuenta las potencialidades de generar nuevas representaciones desde un posicionamiento crítico feminista, se están generando una serie de obras artísticas que atienden a estos preceptos. Desde ahí, se ha tenido en cuenta la posición de situarlas, de entender desde dónde nos hablan, de transformar los lenguajes del cine para crear narrativas que lo subviertan, que pongan de manifiesto las verdades de sus discursos. El propósito de ambos proyectos es revelar las estructuras o ejes subterráneos del discurso cinematográfico.

Lo que proponemos no es establecer nuevos principios de cómo se han de representar a las mujeres, sino una deconstrucción de los dogmas imperantes para tener una representación cinematográfica diversa.

Para cerrar, y como hemos ido desplegando, siendo conscientes de que las imágenes son un potente actor cultural, es importante establecer metodologías y crear desde la epistemología y perspectiva feminista para actualizar y alterar los discursos y desvelar las diferentes capas que los relatos cinematográficos ocultan.

BIBLIOGRAFÍA

- COLAIZZI, G. (Ed.) (2021). *Cine, interculturalidad y políticas de género*. Madrid: Cátedra
- (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra
- POPOVA, M. (2021). *Consentimiento sexual*. Madrid: Cátedra
- ZECCHI, B. (2014). *La pantalla sexuada*. (2ª ed.) Madrid: Cátedra.

ARTÍCULOS

- MULVEY, L. (1988). "Placer visual y cine narrativo" en *Documentos de trabajo. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV. University of Minnesota Department of Spanish and Portuguese* Vol.1. (1988, Vol. 1, 1-22)

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

- DIRECCIÓN GENERAL DE DESARROLLO RURAL, INNOVACIÓN Y FORMACIÓN AGROALIMENTARIA. (2021). *Diagnóstico de la igualdad de Género en el Medio Rural 2021*. pp60-112 https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/igualdad_genero_y_des_sostenible/diagnostico_igualdad_mediorural_2021_tcm30-615197.pdf [Consulta: 19 febrero de 2023]
- FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES DE MUJERES RURALES (FADEMUR) (20, febrero, 2023) *Informe de violencia de género en el medio rural*. (2022). Pp1-2
- <https://fademur.es/fademur/wp-content/uploads/2022/12/informe-violencia-de-genero-en-el-medio-rural-2-2.pdf> [Consulta: 19 febrero de 2023]
- MINISTERIO DE AGRICULTURA, PESCA Y ALIMENTACIÓN. (2022). *Ciclo nacional de cine y mujeres rurales*. [https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/igualdad_genero_y_des_sostenible/ciclo-nacional-cine/#:~:text=El%20Ciclo%20de%20Cine%20y,meses%20de%20octubre%20y%20noviembre](https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/igualdad_genero_y_des_sostenible/ciclo-nacional-cine/#:~:text=El%20Ciclo%20de%20Cine%20y,meses%20de%20octubre%20y%20noviembre.). [Consulta 19 febrero de 2023]
- (2021). *Las mujeres en el medio rural* pp.17-26 https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/igualdad_genero_y_des_sostenible/mujer-medio-rural/ [Consulta: 19 febrero de 2023]
- MINISTERIO DE IGUALDAD. (2020). *Macroencuesta de violencia contra la mujer*. (2019). pp. 158.
- https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/macroencuesta2015/pdf/Macroencuesta_2019_estudio_investigacion.pdf [Consulta: 19 de febrero de 2023]

ZORRILLA, M. (2021). 'La casa de papel' tendrá un spin-off de Berlín: Netflix estrenará en 2023 la serie sobre los orígenes del personaje de Pedro Alonso.

<https://www.espinof.com/series-de-ficcion/casa-papel-tendra-spin-off-berlin-netflix-estrenara-2023-serie-origenes-personaje-pedro-alonso> [Consulta: 19 febrero de 2023]

FILMOGRAFÍA:

ÁLMOODOVAR, P. (1994) *Kika*. [Película]. Coproducción España-Francia;

El Deseo, Ciby 2000.

BROWN, R., GOLIN, S., FUKUNAGA, C. J., HARRELSON, W., McCONAUGHEY, M., PIZZOLATTO, N., STEPHENS, S., (Productores ejecutivos). (2014-2019) *True Detective*. [Serie de Televisión]. HBO, Anonymous Content

COLMENAR, J., MANUBENS, N., MARTÍNEZ, S., MARTÍNEZ LOBATO, E., PINA, A., (productores ejecutivos). (2017-2021) *La Casa de Papel* [Serie de plataformas digitales]. Atresmedia, Netflix.

CHAFFIN, C., FINCHER, D., DONEN, J., THERON, C., (Productores ejecutivos). (2017-2019) *Mindhunters*. [Serie de plataformas digitales]. Netflix.

ÉCIJA, D., MARTÍNEZ, S., PARÍS, I., Y MOLINA, D. (Productores ejecutivos). (2020) *La valla*. [Serie de Televisión]. Atresmedia Televisión, Globomedia, Good Mood.

G. VELILLA, N. (2010) *Que se mueran los feos*. [Película]. Antena 3 Films, Producciones Aparte, Mediometrini, Canal+.

(2016). *Villaviciosa de al lado*. [Película]. Atresmedia Cine, Producciones Aparte.

NOE, G. (2002) *Irreversible*. [Película]. Nord-Ouest Films, Eskwad, 120 Films, Les Cinemas de la zone, Studiocanal.

ESTRATEGIAS PARA LA CREACIÓN DE FICCIONES EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL Y PERFORMATIVA DE MARÍA ALCAIDE

Manuel Zapata Vázquez*

Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Depto. de Hª del Arte

RESUMEN

El siguiente artículo analiza el uso de la ficción dentro de las videoperformances de una de las principales artistas emergentes del ámbito nacional como es María Alcaide. En una aproximación a su capacidad para construir discursos formales y críticos, en este trabajo se pormenorizan tres estrategias reconocibles en cuanto a la activación de dicho recurso ficcional. La primera se centra en el uso del collage digital y la imagen de baja resolución para la configuración de un lenguaje visual que apoya los planteamientos teóricos que acompañan a la artista. En una línea similar, en algunas de sus producciones la adopción de personajes surge como recurso performativo que es asumido desde la identidad y el propio cuerpo. El uso de la máscara también se relaciona con la construcción de ficciones desde otros cuerpos ajenos al suyo. Así, pues, y como otra de las vías posibles desde las que poder contar y contarse, Alcaide recurre al registro en vídeo a través de la cámara oculta. Esta particular forma de capturar las imágenes permite a la artista construir verdades desde la ficción, enunciando así violencias reales.

Palabras clave: María Alcaide, arte contemporáneo, ficción, audiovisual, videoarte, performance.

ABSTRACT

The following article analyzes the use of fiction within the video performances of one of the main emerging artists in the country, María Alcaide. In an approximation to her formal and critical discourses, this paper details three recognizable strategies regarding the activation of this resource. The first focuses on the use of digital collage and low-resolution images for the configuration of a visual language that supports the theoretical approaches that accompany the artist. Similarly, in some of his productions, the adoption of characters emerges as a performative resource that is assumed from identity and the body itself. The mask is also related

*. Proyecto de I+D: Identidad y Construcción Cultural de Andalucía: Arte y Turismo (1839-1939) (HAR2016-79758-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Grupo de Investigación HUM948: Imagenan. Arts & Media. Imagen Artística de Andalucía. La imagen fotográfica y cinematográfica de Andalucía (P20_01210). Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla.

to the construction of fictions, in a final point of study, from other bodies alien to his own. Thus, and as another of the possible ways from which to tell herself, Alcaide resorts to video recording through the hidden camera. This way of capturing images allows the artist to build truths from fiction, that is, to enunciate real violence.

Keywords: María Alcaide, contemporary art, fiction, audiovisual, video art, performance.

INTRODUCCIÓN

Cuando Laurie entró en Internet “ser una misma” era posible desprendiéndose de las máscaras cotidianas. Es decir, liberándose de los personajes impuestos en el mundo de afuera. Paradójicamente este ejercicio a veces precisaba de otras máscaras y nombres o incluso del anonimato, primando además una comunicación eminentemente textual. (Zafra 2017, p. 3).

Como sujeto imbuido por su tiempo, María Alcaide (Aracena, 1991) es una de esas artistas que trabajan desde la configuración crítica del discurso, es decir, dando respuesta a las problemáticas de su contexto social y político. Como causa y efecto que posibilita este hecho, todos sus proyectos exhiben un interés por la espectacularización de lo cotidiano, entendiéndose dicho proceso como un intento de adueñarse del espacio: “desde un punto de vista instalativo y performativo.” (Zapata 2022, p. 222). Sin desplazar el cuerpo de su lugar, la creadora se mantiene en el plano de lo cotidiano buscando siempre la anomalía al generar una serie de narrativas no asumidas por los demás en el momento en el que estas se producen: “¿por qué no ser otra en un momento en el que no se te percibe como esa?”.¹ Asumiendo esta declaración de intenciones, el análisis que Remedios Zafra hace del fragmento de Laurie Penny *De esto no se habla* (2017), resulta aplicable aquí para el entendimiento de las intenciones de la artista en cuanto a la creación de ficciones dentro de su producción. Reformulando su propia pregunta y devolviéndola al sentido del ensayo de Zafra, ¿por qué no ser esa, ella misma, en un momento en el que no es percibida como tal? Como medio eficaz, como Penny, Alcaide hace uso de máscaras desde las que poder contar y contarse.

Dentro de toda su producción audiovisual, pueden reconocerse diferentes estrategias que asumen la ficción como premisa a la hora de confeccionar unos relatos posibles desde los que enunciar y colectivizar el conflicto. Así pues, y como primer aspecto a tratar, este artículo pormenoriza el uso del collage digital en la configuración de un lenguaje útil a la hora de exponer los planteamientos críticos que siempre la acompañan. Centrándose en algunas de sus producciones de vídeo, el texto analizará el uso intencionado de la baja resolución como recurso estético a la hora de reforzar sus postulados teóricos. Otro recurso estrechamente ligado al anterior es el de la adopción de personajes. La performatividad concedida a la máscara translúcida del disfraz también se relaciona, en este último punto de estudio, con la construcción de ficciones desde otros cuerpos ajenos al suyo. Para ello, Alcaide recurre al registro en vídeo por medio de la cámara oculta, herramienta que le permite desde la ficción el poder construir verdades, o lo que es lo mismo, enunciar violencias reales ejercidas sobre cuerpos reales.

1. FICCIÓN A TRAVÉS DEL USO DE LA IMAGEN POBRE: EL DETRITUS AUDIOVISUAL

Los procesos creativos de Alcaide son propicios a la reivindicación desde el encuentro con aquellas otras identidades que como ella, buscan hacer de la diferencia una posibilidad para la emancipación de la voz frente al discurso hegemónico. Apuntadas en la introducción de su

1. María Alcaide, comunicación personal, 16 de enero de 2022.

reciente edición *Cuerpo de trabajo* (2023), la artista aboga dentro de su hacer por unas “formas de resistencia somática, obrera y feminista” (p. 11). Bajo un posicionamiento periférico y sin obviar su privilegio, Alcaide trabaja siempre desde el conflicto: “como un espacio productivo desde el que poder seguir haciendo y diciendo” (Zapata 2023, p. 37). Estas intenciones subversivas devienen en unos resultados formales adscritos a unas estéticas concretas, que buscan apoyar y dotar de respaldo teórico y conceptual a sus postulados discursivos. En este intento de análisis y pormenorización de algunas de sus producciones, puede exponerse el término planteado por Hito Steyerl (2014) de “detritus visual” como primer recurso del que esta se vale para la creación de ficciones como medio para incurrir en los problemas de lo real. La definición del concepto de detrito expuesta por la realizadora alemana habla de las intenciones discursivas en cuanto al uso de la imagen: “La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar” (Steyerl 2014, p. 33). Por el espacio que esta ocupa como “basura arrojada a las playas de las economías digitales” (ibid., pp. 34), esta prescinde de su calidad en favor de una mayor accesibilidad; es abstracta y dudosa en cuanto a su condición como imagen.



Fig. 1. María Alcaide, *My Terrorist Lover*, vídeo, color y sonido, 25' 15, 2017. Imagen: cortesía de la artista.

La baja resolución no solo es fruto de los lenguajes del presente como tiempo precario, sino que, además responde y contradice todo estatus de privilegio si se asumen las reivindicaciones que Steyerl establece en cuanto a desenfoque y resolución pobre como posición de clase (pp. 35-37). Aplicadas al caso de Alcaide, puede decirse que la artista se mueve dentro de los márgenes visuales que por contexto y clase le pertenecen, conscientes y elegidos por su honestidad intrínseca. Es por ello por lo que el uso de esta tipología de imágenes aparece en algunos de los trabajos más reconocibles de la creadora, como en el caso de *My Terrorist Lover* (2017) [Fig. 1]. La obra recurre a la concatenación de secuencias en movimiento de baja resolución: grabaciones de la propia pantalla de su ordenador, vídeos caseros realizados y protagonizados por la propia artista, además de fragmentos de películas y vídeos de otros autores. El resultado es una curaduría de imágenes erigida en torno a un relato ficcional de tintes autobiográficos. Para hablar del choque entre identidades Norte-Sur, Oriente-Occidente, la artista recurre a constructos violentos como el racismo y el fanatismo religioso, la clase y el privilegio. Recorridos desde el cuerpo-imagen de la mujer, estas polarizaciones son puestas a discusión concediendo un amplio margen al humor y la ironía. Aparecen dentro de su producción audiovisual performativa otros ejemplos sucesores en los que Alcaide se sirve de la baja resolución como recurso al que conferirle un carácter plenamente útil, crítico.

El primero de ellos lo encontramos en *Blogger Affair* (2018), pieza que recurre a los lenguajes propios de los creadores de contenidos virtuales para hablar de las condiciones laborales y de la erogación del propio sujeto dentro de las industrias culturales. Próximo a esta tanto en lenguaje como en intenciones, también puede mencionarse *The Managed Hand* (2019). El proyecto se centra en el estudio empírico del trabajo realizado dentro de los salones de belleza regentados por migrantes asiáticas especializadas en *nail art* o arte de la manicura. En uno de los vídeos que conforma y que da nombre a la propuesta, la artista analiza a otros creadores de contenido. De nuevo, y de manera especialmente significativa, el material descargado de la nube actúa como eje central para articular el discurso. A partir de este compost, la obra hace una revisión de cuestiones vinculadas al heteropatriarcado y la clase, a la figura del artista y a su relación con el propio circuito del arte. Estrechamente relacionado con estas reflexiones se encuentra el proyecto *The Happiest People in the World* (2018). La pieza de vídeo homónima a la propuesta se compone en exclusiva de residuos audiovisuales que sirven como telón de fondo al cuerpo de la artista, que efectúa en vivo un *Speech* que persigue la idea de karaoke. Siguiendo un tono efusivo que estetiza el dramatismo subyacente al mensaje, el personaje de la joven graduada finlandesa performado por Alcaide invita a adoptar una actitud camaleónica que imite las formas del poder. En concreto, el discurso va dirigido a la comunidad migrante en Finlandia que es arengada a revelarse contra el privilegio.

2. FICCIÓN DESDE EL PROPIO CUERPO: LA ADOPCIÓN DE PERSONAJES

La mimesis subrepticia que expone la anterior pieza sirve para introducir el uso de identidades en el trabajo de Alcaide. Ha quedado visto cómo dentro de sus audiovisuales performativos, la imagen-cuerpo de la artista forma parte del detritus visual o material de baja resolución con el que esta trabaja. Es por ello por lo que el propio cuerpo aparece como otro de los aspectos específicos de los que esta se sirve a la hora de llevar a cabo sus producciones. Atendiendo, pues al carácter plenamente performativo de su trabajo, puede verse cómo la creadora recurre de manera generalizada a la adopción de personajes. El introducirse en estas otras pieles permite a la artista ficcionarse así misma, generando nuevas significaciones y situaciones. En muchos de sus proyectos esta recurre al transformismo, construyendo unos personajes que la apoyan a la hora de traspasar los límites de la corrección y del ser. Al aplicar esta metodología, su trabajo se conecta con toda una serie de artistas que históricamente han trabajado desde el propio cuerpo: “buscando no sólo una transformación física, sino también un deseo de una posible transformación social.” (Picazo 1993, p. 27). En el caso de los proyectos ya comentados, la performer recurre a la disociación de personalidades y a la creación de nuevas identidades ficticias como estrategia desde la que establecer la crítica. En este sentido, su forma de trabajo encuentra unos posibles referentes en la icónica performance de Andrea Fraser *Gallery Highlights* (1989). En esta obra, Fraser se presenta ante el público visitante del Philadelphia Museum of Art bajo la identidad ficticia de una guía voluntaria del museo, Miss Jane Castleton, para establecer una crítica institucional al recurrir a algunos de los “elementos del entramado ideológico y económico que rodea a la institución artística.” (Mayayo 2015, p. 59).

En este empeño por transformar y desmontar los sistemas de representación hegemónicos, el uso de envolturas externas como la ropa y el maquillaje son utilizados por Alcaide como recurso para la cotidianización de la acción artística. Estas intenciones quedan constatadas en algunos de sus primeros proyectos, que sirven de precedentes temporales a los trabajos ya mencionados. Es el caso de *Baile institucional* (2016), una de las primeras videoperformances en las que la creadora asume el cuerpo como campo de experimentación. Para esta acción, Alcaide se representa así misma desde el imaginario tópico que esta representa, la de una migrante andaluza

en Cataluña. Ataviada con ropa de ensayo, la artista ejecuta frente a la puerta del Parlament una amalgama de gestos extraídos del folclore andaluz y catalán; asume el cuerpo y la ficción de la identidad cultural para cuestionar los usos políticos de esta. Al igual que hiciera Fraser, la cual “abandona el personaje de la guía Jane Castelton para contravenir el efecto de ocultar su propio “estatus dentro de la institución”” (Ibid., p. 60), en algunos de sus proyectos, también Alcaide se desprende y desmarca del personaje. Exponiéndose libre de antifaces, siendo ella misma evidencia su posición dentro del contexto social y político en el que se inserta, también como agente artístico, un interés que en algunos trabajos le hace romper el velo de la ficción. Dentro de sus primeras acciones, *Free Worker (Poetics of Failure)* (2016) [Fig. 2], representa uno de esos proyectos en los que la artista literalmente desplaza la capacidad performativa de su cuerpo y de su imagen —su fuerza de trabajo— para ponerla al servicio del otro.



Fig. 2. María Alcaide, *Free Worker (Poetics of Failure)*, Campos de refugiados en Bojador, Artifariti, Fundació Tapies, 2016. Imagen: cortesía de la artista.

Llevado a cabo en los campamentos de refugiados del Sáhara Occidental dentro del marco de ARTifariti², la propuesta de Alcaide buscaba aproximarse a los jóvenes residentes en estos campos para hablar sobre sus condiciones de vida. En primera instancia, la andaluza asumió que la posición de la que partía como artista cooperante dentro de este proyecto podía llegar a generar en su práctica una mirada exotizante sobre la realidad de estos jóvenes. Para eludir dichas trabas, esta recurrió a la principal herramienta que de forma directa podía posicionarla al lado de las problemáticas de estos jóvenes de su generación, estar en paro. Durante los quince días que duró la experiencia en Tinduf, la creadora puso su fuerza de trabajo no remunerada al servicio de aquellos jóvenes desempleados que volvían tras su formación universitaria a los campos de refugiados. Performar la figura de una trabajadora sin salario sirve a la artista como medio para enunciar, desde su propia posición precaria, una queja colectiva y generacional ante las patologías contemporáneas de la sociedad. La comprensión de su propia identidad por medio de la ficción permite a Alcaide desestabilizar el estatus de privilegio inherente al que ayuda, frente al que supuestamente es ayudado, que se convierte en un subalterno. Otra ficción

2. Véase: ARTifariti, (2016). “Después del Futuro”. *10º Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental*. <http://www.afterthefuture.care/artifariti-2016-un-mapa-1.html> [Consulta: 07 de febrero de 2023]

efectuada desde su propio cuerpo de obrera es aquella que recoge su propuesta performativa de *La vaga* (2017). Esta acción tuvo lugar en un espacio físico concreto, el almacén de la tienda de ropa en la que trabajaba en el momento de su ejecución:

Durante la exposición, la artista robaba tiempo a la compañía dejando por hacer las tareas mecánicas que se le asignaban. La pausa para el cigarro, el tiempo en el almacén o la ralentización de cualquier movimiento como estrategias de resistencia del cuerpo frente a la magnitud esclavizante del trabajo. (Iglesias G^a-Arenal 2017, p. 17).

A lo largo de las tres horas que duró la exhibición en el desaparecido Blueproject Foundation de Barcelona, el público que vio la imagen retrasmítida en directo fue cómplice de esta operaria que se revelaba contra el personaje que diariamente performaba dentro de su trabajo alimenticio en el sector *retail*. La propuesta exhibe claras referencias a la obra de Sophie Calle en cuanto a la: “necesidad de crear una imagen de ella misma a partir de la mirada ajena” (Hevia 2019, p. 37). Como ya se ha dicho, la mayoría de las obras de la artista parten de unos ítems previos emplazados al desarrollo de la acción en diálogo con un otro en el que el espectador se encuentra incluido. Estableciendo un paralelismo con el trabajo de Sophie Calle, este otro puede ser entendido como coprotagonista involuntario, pues: “es seducido para mirar a la protagonista en cuanto que artista, el espectador es seducido como el que concluye finalmente la pieza.” (Ibid., p. 37). Esta relación entre agentes implicados expone y justifica cómo la adopción de los personajes dentro del trabajo de Alcaide surge como una estrategia que busca atrapar al espectador para hacerlo participe activo de sus ficciones al establecerse un diálogo de alteridad entre ambos. De este modo, y extrapolando una última reflexión de Hevia sobre la obra de Calle a la de Alcaide: “La artista se construye, en tanto que parte de la obra, para un desconocido espectador; el seducido es seductor y viceversa. La realidad se hace presente a través de una ficción auténtica.” (p. 37).

3. FICCIÓN DESDE OTROS CUERPOS: EL USO DE LA CÁMARA OCULTA

Al recorrer de manera selectiva el trabajo de la creadora, puede verse cómo esta se sabe dentro de unas narrativas históricamente entendidas como menores, estas son, aquellas directamente asociadas con lo femenino. Estas adscripciones impuestas sitúan a Alcaide bajo prácticas concretas ya vistas, tales como la performatividad de las emociones y del discurso, un hecho tan opresor como emancipatorio dependiendo desde donde se aborde. A este respecto, si se conjetura un paralelismo entre lo cotidiano como “la protección de esta esfera íntima que ha sido una seña que tradicionalmente ha caracterizado la cultura occidental” y aquellas narrativas del cuerpo que desde lo biográfico han sido entendidas como prácticas propiamente de mujeres, se establecen entonces: “no pocas contradicciones sobre lo que implica hoy visibilizar lo privado, y quién adquiere poder en este trance.” (Zafra 2018, p. 19). Como expone Zafra, al visibilizar lo que está oculto se concreta un gesto de gran potencia subversiva que expone a la vez que libera del abuso al adelantarse a cualquier posible instrumentalización por parte del otro. A tal efecto, al: “resignificar la intimidad desde la biografía la artista reformula un espacio que no es asumido de forma pasiva, sino como un lugar determinado por su propia convicción como un margen que le otorga poder.” (Ibid., p. 19).

En este mostrar lo que no se ve y decir lo que no se dice ejemplificado por Alcaide, el componente autobiográfico está presente. Al asumir esta afirmación, el exceso de presencia tanto del personaje como de la imagen de la artista pudiera parecer, pues, un requerimiento inamovible. Paradójicamente, esta presencia es negada al salirse su cuerpo del plano. Es por ello por lo que en este último punto se atiende a cómo la creadora se representa y se expone así misma desde

otros cuerpos. Como medio para poder llegar a mostrar-contar de una forma veraz, Alcaide deja que sean otros los que hablen. Para ello, utiliza un tipo de registro audiovisual que en sí mismo posee honestidad, la cámara oculta. La posibilidad de que los participantes o protagonistas no sean conscientes de que están siendo grabados permite a la artista registrar un tono de la acción que difícilmente podrían darse de saberse estos posicionados bajo el objetivo. Por ello, y siguiendo sus propias palabras: “la cámara oculta es un recurso de creación de verdades ya que está amparada por una serie de prácticas que tienen que ver con el espionaje, con todos estos programas de investigación que pretenden revelar lo oculto”³. Al trabajar como generadora de ficciones, este recurso supone además una herramienta útil que le concede siempre un anclaje a la verdad, al presentarse como una forma de documentación de los hechos objetiva con un carácter cercano a lo periodístico.

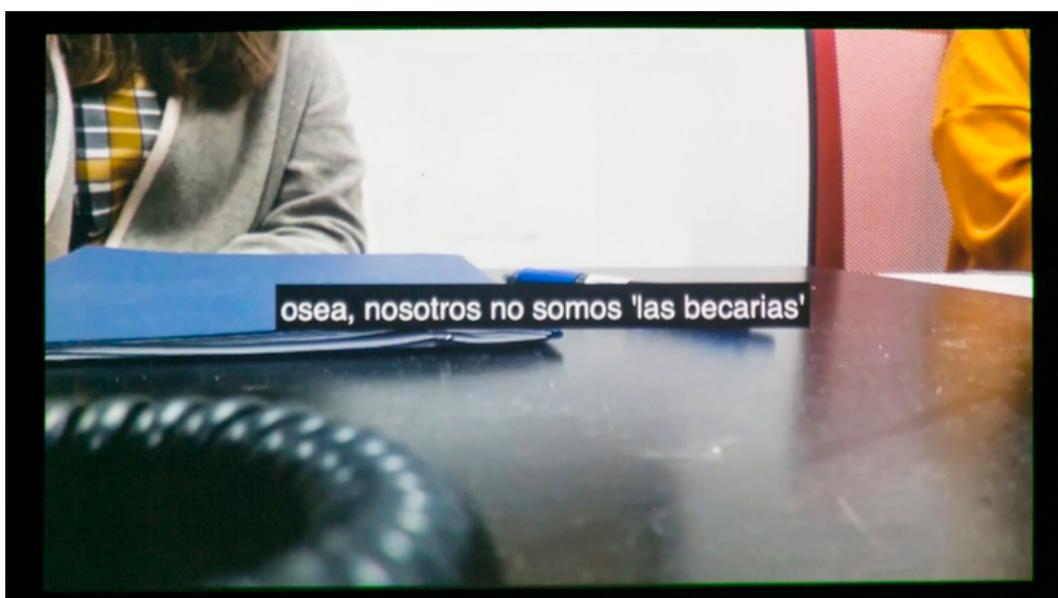


Fig. 3. María Alcaide, *Research Staff*, videoperformance, color y sonido, 21' 36", Can Felipa Centre Cívic, Barcelona, entre 2018 y 2019. Imagen: cortesía de la artista.

Conectando este recurso con los planteamientos iniciales, la verdad inmanente a la cámara oculta también queda expuesta a través de la propia resolución de imagen que estos dispositivos generan, que suele ser de baja calidad. Esta herramienta aparece en los ya comentados proyectos de *La vaga* y *The Managed Hand*, concretamente, dentro del vídeo titulado *Punto perfecto* (2019), en el que la artista confronta la figura de la manicurista por medio del acto cotidiano de hacerse las uñas. No obstante, su máximo desarrollo puede verse en otra pieza de este mismo año, *Research Staff* [Fig. 3]. En este trabajo, Alcaide se infiltra en la institución universitaria para analizar las condiciones laborales de los técnicos de investigación. En su ir y venir por los pasillos de la universidad en la que temporalmente ejerció como becaria unos meses atrás, esta trabajadora ficticia —pues ya no formaba parte de la nómina de empleados—, equipada con una cámara espía insertada dentro de una botella de agua, performatiza los códigos propios de la institución; se autorrepresenta de nuevo dentro de un contexto real para pasar desapercibida entre sus excompañeros. Por medio de diferentes encuentros casuales y buscados, las escenas robadas recogen el poder ejercido sobre aquellos trabajadores ubicados en los peldaños más bajos de la jerarquía institucional. Como respuesta a dicho dominio, el registro en vídeo muestra no solo la queja de estos trabajadores base, sino que, además muestra algunas de sus tácticas de

3. María Alcaide, op. cit.

resistencia al trabajo, que van: “desde la lucha consciente contra un sistema que impone resultados sin tener en cuenta las condiciones laborales, hasta formas de supervivencia ligadas a las respuestas naturales del cuerpo al trabajo.” (Alcaide 2019), en este proceso de enjuiciamiento crítico, la creadora media otras voces y otros cuerpos que son los que exponen unas problemáticas que le son comunes.

Por medio de las estrategias aquí analizadas para la creación de ficciones —a través del uso de la imagen pobre, de la adopción de personajes y la dinamización de lo cotidiano y su registro por medio de la cámara oculta—, puede concluirse que Alcaide siempre busca la disrupción. Este es el pilar básico que la artista reconoce a la hora de abordar su labor creativa, el adoptar siempre: “nuevas formas cambiantes y maleables”, no necesariamente radicales, pero sí manteniendo un espíritu revolucionario que haga “hincapié en la especificidad del contexto.” (Alcaide 2018, p. 71). Así pues y poniendo el cuerpo como recurso dúctil que se amolda a cada situación, lugar y momento, su trabajo performativo audiovisual no es sino un conjunto de acciones fluidas y dinámicas, promovidas desde la ficción como un intento por arrojar la verdad. Su trabajo performativo audiovisual es un conjunto de acciones promovidas desde la ficción en un intento por arrojar verdad. Un hacer constante y fluido, siempre dinámico, transformador.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE, M. (2019). “Research Staff”. *PrecariArt*. <https://prekariart.org/problemas-en-el-paraiso/obras/> [Consulta: 07 de febrero de 2023]
- ALCAIDE, M. (2018). “¿La performance del futuro? Una lectura personal sobre las prácticas performativas”. *Journal of Arts and Visual Culture*, 1, (pp. 68-75).
- ARTifariti, (2016). “Después del Futuro”. *10º Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental*. <http://www.afterthefuture.care/artifariti-2016-un-mapa-1.html> [Consulta: 07 de febrero de 2023]
- HEVIA, R. (2019). “Sophie Calle, el yo como una invención de la mirada del otro”. *Journal of Arts and Visual Culture*, 2, (pp. 35-41).
- IGLESIAS G^a-ARENAL, J. (2017). “Todo es susceptible de cambio”. *Bureau désespoir: María Alcaide*, (pp. 8-23). Junta de Andalucía: Consejería de Cultura.
- MAYAYO, P. (2015). “El artista como ventrílocuo: la conferencia performativa y las paradojas de la figura autorial”. Albarrán, J., Estella, I. (eds.) *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, (pp. 51-70). Madrid: Brumaria.
- PICAZO, G. (1993). “La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los años ochenta”. Picazo, G. (coord.) *Estudios Sobre Performance*, (pp. 13-30). Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ZAFRA, R. (2018). “Redes Y (Ciber)Feminismos. La revolución de la representación que derivó en alianza”. *Revista DÍGITOS*, Universidad politécnica de Valencia, 4, (pp. 11-22). <https://revistadigitos.com/index.php/digitos/article/view/116/65> [Consulta: 07 de febrero de 2023]
- ZAFRA, R. (2017). “Carne, píxeles y revolución”. Prólogo a *De esto no se habla: Sexo, mentiras y revolución* de Laurie Penny, L., Cruz, E. (trad.), (pp. 1-15). Madrid: Continta Me Tienes. https://www.remudioszafra.net/Prologo_RZafra_De-estono-se-habla-2017.pdf [Consulta: 07 de febrero de 2023]

ZAPATA VÁZQUEZ, M. (2023). “Los oídos abiertos”. Alcaide, M. (ed.). *Cuerpo de trabajo*, (pp. 34-43). Ayudas para la promoción del arte contemporáneo español: Ministerio de Cultura y Deporte.

ZAPATA VÁZQUEZ, M. (2022). “Soportes y textos performativos de la creación emergente contemporánea: María Alcaide”. *AusArt* 10 (1), (pp. 219-233).

REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE LOS FENÓMENOS DE CIRCO Y ALTERACIONES DE LA MIRADA

Mónica Sánchez Tierraseca*

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-8624-3972>

RESUMEN

En este trabajo se analiza la representación audiovisual de atributos corporales anómalos vinculados a los espectáculos de exhibición circense desde una perspectiva histórica y estética. Con la premisa de que los fenómenos de circo como sujetos de entretenimiento para las masas han adquirido este significado a partir de una interpretación basada en los signos, en la experiencia y en el imaginario colectivo, analizamos las diferentes posibilidades que adquiere su representación en el cine. Para ello se analiza una serie de obras en las que se muestra el cuerpo deformado en el entorno circense con el fin de provocar unas emociones específicas en el espectador y que pueden ir desde el terror, pasando por la compasión, hasta la risa. Concluimos que el cine permite dotar al cuerpo deformado, asociado a la monstruosidad, de nuevos medios para resignificarlo y otorgarle valores más acordes a las interpretaciones estéticas actuales.

Palabras clave: cuerpo, circo, cine, representación, anomalía, espectáculo, signo, estética, monstruosidad, moral.

ABSTRACT

This work analyses the audiovisual representation of anomalous bodily attributes related to circus shows from a historical and aesthetic perspective. On the assumption that freaks as subjects of entertainment for the masses have acquired this meaning from an interpretation based on signs, experience and the collective imaginary, we analyse the different possibilities of their representation in cinema. To this aim, we analyse a number of works in which the deformed body is presented in the circus context in order to provoke specific emotions in the spectator, ranging from terror, to compassion, and even laughter. We conclude that cinema enables us to provide the deformed body, associated with monstrosity, with new means to re-signify it and give it values that are more in line with current aesthetic interpretations.

Keywords: body, circus, cinema, representation, anomaly, spectacle, sign, aesthetics, monstrosity, morality.

*. Este trabajo de investigación forma parte de un proyecto desarrollado mediante la concesión de una ayuda a contratos predoctorales para personal investigador en formación en el marco del Plan Propio de I+D+i de la Universidad de Castilla-La Mancha, cofinanciada por el Fondo Social Europeo Plus (FSE+).

1. EL VALOR MORAL DEL CUERPO

Históricamente las personas con condiciones congénitas que afectan a su apariencia física, como el anquilosamiento de los miembros, la carencia o el exceso de alguno de ellos, han sido representadas como una mezcla extravagante entre ser humano y ente monstruoso. Con toda probabilidad fueron prototipo de bestias mitológicas e inspiración de historias fantásticas para impresionar tanto como aterrorizar. Por mucho tiempo fueron abandonadas a su suerte, obligadas a vivir ocultas de las miradas invasivas, o vendidas y convertidas en atracciones para el entretenimiento de las masas, la mayor parte de las veces sin su consentimiento¹. Esta práctica, que había consistido en una manifestación del imaginario popular a principios del siglo XIX con exhibiciones aisladas en ferias y verbenas, se transformó en un negocio del espectáculo e industria de producción de monstruos en la década de 1840, cuando Phineas Taylor Barnum (1810-1891) inaugurase el Museo Americano. Según el propio fundador, como hombre de negocios su principal objetivo siempre fue ganar dinero. Pero el empresario era consciente de que en toda esa amalgama de variedades que ofrecía su espectáculo el elemento principal siempre fue y sería el drama moral (Barnum, 2017: 198).

El debate sobre las relaciones entre lo moral y físico acompaña al sujeto en todas sus formas de ser representado. En este sentido, la mirada curiosa que sustenta las exhibiciones del siglo XIX tiene en cuenta la temática de la monstruosidad moral, que se ve reflejada en la monstruosidad física (Stiker, 2005: 274). Esta asociación va a permanecer en el imaginario social relacionando el cuerpo deformado con la degeneración, la perversión, la repulsión y la maldad. Al convertirlo en un monstruo rechaza su semejanza y respalda la idea de que deba ser condenado por ello. Los feriantes entendieron muy pronto, antes que las grandes compañías del cine mudo, que “el curioso va, pues, a ver un cuerpo en la pantalla, si es posible, extraño, horrible, impresionante, magnífico, perverso, que goza. Es una relación a la vez inmediata y obligada: el cuerpo expuesto en el cine es la primera huella de la creencia en el espectáculo, y por tanto, el lugar donde lo espectacular aparece de manera privilegiada” (Baecque, 2006: 360).

Así, en el presente trabajo estudiamos la presencia del cuerpo monstruoso asociado a la actividad circense en el séptimo arte y de qué manera se proyecta la dualidad entre su apariencia y su personalidad. Para ello tomamos en consideración que la palabra *monstruosidad* se ha utilizado con frecuencia como un sinónimo de anomalía, lo que puede entenderse como “cualquier desviación de tipo específico, o dicho de otra manera, cualquier particularidad orgánica que presente un individuo en *comparación con la gran mayoría de individuos de su especie, edad y sexo*” (Stiker, 2005: 270). Con la premisa de que nadie nace monstruoso o deforme, sino que este fenómeno es una interpretación basada en los signos, en la experiencia y en el imaginario colectivo, se pone de manifiesto que la sociedad precisa de un catálogo de obras, en este caso cinematográficas, que persistan en esta idea. De tal modo, mediante el análisis de las obras seleccionadas bajo el criterio de que se establezca una reflexión sobre la representación del cuerpo anómalo, determinamos una evolución de la mirada hacia aquellos que un día fueron protagonistas de las carpas de circo y hoy lo son de nuestras pantallas.

2. EL CUERPO DEFORMADO COMO CONSTRUCTO SOCIAL

Con un impulso excepcional en el último siglo, las personas han experimentado un advenimiento como individuos autónomos hasta el punto de reconocerse con un cuerpo singular.

1. En “La Mère aux monstres” publicado por primera vez el 12 de junio de 1883 en la revista *Gil Blas*, Guy de Maupassant relata la historia de una mujer que utiliza un corsé para deformar a sus hijos durante el embarazo y venderlos a un *showman*. Mediante este cuento el escritor francés hacía alusión a una práctica no tan inusual de su época, como era la de desfigurar deliberadamente a infantes que serían revendidos en las ferias.

Como afirma David Le Breton, “sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna” (2002: 7). El cuerpo humano está presente en todas sus creaciones y en las últimas décadas el arte contemporáneo lo ha convertido en uno de sus temas paradigmáticos con gran efectividad, concediéndonos planteamientos hasta entonces impensables.

Hoy nos situamos ante un escenario de consumo semiótico, de significaciones, significados y sentidos que llevan a José Enrique Finol a definir la *Corposfera* como “el conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren de una visión fenomenológica para su mejor comprensión” (2014: 163). Se trata por tanto de un concepto donde cabe incluir las representaciones artísticas del cuerpo humano, entre ellas, la que propone el cine como reflejo de la ideología de su sociedad. Por un lado, hay un cine que transcribe el maniqueísmo moral de nuestra época en la dualidad cuerpo y alma (Durán, 2016: 60), por otro, advertimos una tentativa de dinamitar los conceptos tradicionales en un cine menos convencional que se sirve de los arquetipos narrativos.

Siguiendo el recorrido histórico que han tenido los espectáculos circenses como conjunto de exhibiciones para el entretenimiento del público, el cuerpo humano presenta elementos que se juxtaponen, asume representaciones corporales incompatibles, pero que adquieren coherencia en nuevos ordenamientos (Infantino, 2010: 54). Por una parte, se exhiben los cuerpos asociados con la habilidad, la fuerza, la destreza y la belleza vinculados a lo positivo. Por otra, sus opuestos se muestran por su asociación con la fealdad, la repulsión, la extrañeza, lo monstruoso y, en el mejor de los casos, la curiosidad. Desde el realismo grotesco hasta las nuevas estéticas del cuerpo, el arte circense ha sintetizado técnicas e imágenes propias de una cultura caracterizada por la subversión del orden social, es decir, la oposición a la visión oficial del mundo, donde lo monstruoso se resignifica también.

La exposición de lo monstruoso se erige como experimento para la moderna industria del entretenimiento de masas hacia 1880 con el auge de los *freak shows*. El soporte esencial de estos espectáculos sería la exhibición de lo anormal, alimentada por una cultura visual en el espacio europeo y norteamericano que proporcionaba diversión mediante la exposición de rarezas, deformidades, enfermedades y mutilaciones del cuerpo humano (Courtine, 2006: 203). Este resultado es consecuencia de un proceso de significación sobre el cuerpo que viene determinado por la composición representamen-objeto-interpretante (Sanders Peirce, 1987: 219-220), por la cual el sujeto exhibido como extrañeza o portento adquiere un significado para el espectador en un contexto que se relaciona con la idea de un modelo de belleza canónico. No es casualidad que, en el último siglo, el de los medios de difusión masiva, hayamos asistido a un progresivo desvelamiento del cuerpo análogo a la construcción semiótica de una nueva corporeidad. La sociedad del espectáculo consiste en “el tránsito acelerado del cuerpo tabú, sagrado, subexpuesto, al cuerpo secular, profano, sobreexpuesto; del cuerpo denso al cuerpo transparente” (Finol, 2015: 117).

En esta exploración del hombre hacia el descubrimiento del cuerpo nos vamos a encontrar con un sentimiento compasivo hacia las deformidades que surge de forma progresiva entre la sociedad. Este enfoque vendría favorecido por los avances en la medicina, así como por las aportaciones de Foucault y el establecimiento del carácter humano de las monstruosidades que la ciencia venía desarrollando para reafirmar la idea de que el cuerpo del monstruo es en realidad un cuerpo humano. A partir de este momento las personas comenzarían a dudar al entrar en esos espectáculos y, en lugar de provocar rechazo o diversión, las deformidades que protagonizaban estas funciones despertarían una especie de incomodidad por compasión (Courtine, 2006: 230), sentimiento que se prolongará con su representación cinematográfica.

3. UN DESPLIEGUE DE INTERPRETACIONES SOBRE EL FENÓMENO EN LA PANTALLA

Una de las películas que ha generado mayor literatura en las últimas décadas fue paradójicamente rechazada en su tiempo. Pese a que suele clasificarse en el género fantástico, *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932) de Tod Browning refiere una realidad trágica. Marcada por su fracaso comercial por introducir a unos personajes que procedían del mundo circense y poseían condiciones físicas que los hacían ideales como sujetos de *side shows*, la película no fue bien acogida en el momento de su estreno. Las críticas de la época confirman no una falta de comprensión, sino resentimiento, como si el contenido resultara una ofensa: “El argumento no es lo bastante sólido como para captar y mantener el interés, en parte porque [sic.] el interés por una historia de amor tan fantástica no puede darse por hecho tan fácilmente” (Casas, 1999: 106). Sin embargo, la realidad es que en la visión que ofrece Browning se realiza la idea de que el monstruo solo puede ser cruel y perverso porque es humano.

La primera parte de la película nos advierte de que los monstruos son humanos porque sufren mientras que la última concluye con la idea de que si son humanos es porque pueden ser igual de crueles que ellos (Courtine, 2006: 246). Pero este enfoque no fue bien recibido por el público en general hasta los años 60, cuando se visualizó en el Festival de Cine de Venecia. El público comprendería entonces que Tod Browning revelaba que la monstruosidad no se encuentra en el físico de las personas sino en sus acciones, poniéndonos en su lugar. *La parada de los monstruos* ha generado las más variadas interpretaciones, sobre todo en los últimos años. Su potencial, como apunta Lucía Solaz, radica en el estudio de la monstruosidad y su exhibición en los *freak shows*, así como en la imagen que proporciona el cine sobre las personas con discapacidades (2004: 69).

La subversión de los personajes en *La parada de los monstruos* no podría asemejarse a la que hace Werner Herzog en *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970). Aquí los inadaptados ejecutan su rebelión dejando aflorar su disconformidad contra todo un sistema, mientras que en la de Tod Browning responden a modo de justicia contra la pareja de embaucadores, Cleopatra (Olga Baklanova) y Hércules (Henry Victor), y supone un escalón en la historia de la representación de los cuerpos anómalos. Herzog, por su parte, pretende invertir el orden de poderes morales confundiendo al espectador al plantear que quizás los enanos no sean demasiado pequeños para el mundo, sino que el mundo es demasiado grande para ellos.

Noel Carroll sostiene que uno de los principios de la “filosofía del terror” es la presencia de la monstruosidad. Las películas de terror son las que mejor comprenden que el público se asusta ante algo que no puede existir racionalmente y al mismo tiempo se sienten atraídos (1990: 59). Este principio había sido aplicado mucho antes por los feriantes que convirtieron carpas y barracas en una suerte de salas de cine itinerantes repletas de cuerpos desmaterializados y transformados en signos. El cine prolonga y perfecciona el arte de la ilusión, del mismo modo que los pioneros provenían de las ferias, y el cuerpo ahora se ve dotado de una segunda vida. Poco a poco el arte de impresionar adoptará la complejidad adecuada para construir historias de terror centradas en la deformidad y acercar al espectador al cuerpo monstruoso que pone al suyo en peligro, en contacto directo con la pantalla.

La humanización de los fenómenos de circo que contemplamos en *La parada de los monstruos* se transforma en perversión y sadismo en sus *remakes*, como en el que distribuyó la compañía norteamericana The Asylum en 2007. Drew Bell dirigió en este caso una versión de *La parada de los monstruos* titulada *Freakshow*, cambiando parte del argumento para introducir un grupo de ladrones que se infiltra en el circo. Al igual que en la película de Tod Browning,

en esta adaptación algunos actores procedían del mundo del espectáculo. Pero muy lejos de la visión humanizada de los monstruos de 1932, Drew Bell no se centra tanto en la psicología de los personajes como sí en representar el terror y lo abyecto a través de la venganza que van a perpetrar los artistas de circo. El cuerpo deformado se inserta en una dinámica de la “nueva estética perversa del cuerpo” que se ejercita en las mutaciones contemporáneas del cuerpo y se relaciona con la inmoralidad en el marco de unas “propuestas cuya técnica suele implicar una cierta objetividad científica, documentarían el horror y la abyección de lo que nos rodea, o de lo que consideramos abyecto en lo que nos rodea” (Farina, 2005: 265).

Algunos aspectos que caracterizan la cuarta temporada de la serie creada por Ryan Murphy y Brad Falchuk, *American Horror Story: Freak Show*, también siguen esta línea. La versión actualizada está ambientada en la década de 1950 para desarrollar una serie de crímenes relacionados con los fenómenos del espectáculo a cargo de Elsa Mars (Jessica Lange). Lo más destacable en este sentido es cómo se incide en las anomalías ofreciendo una oportunidad voyeurista de contemplar cuerpos diferentes. Pese a la constante reafirmación de Mars sobre que los monstruos no son los integrantes de su circo sino los vecinos del pueblo, *AHS: Freak Show* consigue “duplicar la experiencia de asombro, maravilla y repugnancia del espectáculo, reafirmando nuestra creencia en nuestra propia normalidad y condenando al otro a ser un mero objeto” (Whittington-Walsh, 2018: 26). Tampoco aquí se libra de su monstruosidad el ciudadano de apariencia común, primordialmente reflejada en los personajes de Dandy Mott (Finn Wittrock) y Stanley Spencer (Denis O’Hare), que exponen su disposición a lo inmoral, aunque su cuerpo no se relacione simbólicamente con ello. De hecho, serán los integrantes del circo, sus anteriores víctimas, los que ejecuten su venganza contra ellos. A este respecto el castigo de Stanley está basado directamente en el final de *La parada de los monstruos*, ya que tras la persecución bajo la tormenta nocturna se nos muestra al tímido convertido en el “Hombre Pájaro”, un claro paralelismo con el final de Cleopatra en el filme de 1932.

La vida de los fenómenos de las barracas de feria fue dura en muchos sentidos porque, dada la falta de sensibilidad del público, serían objeto de risas y comentarios despectivos no solo por parte de quienes pagaban sino de cualquiera con quien se encontrasen en su vida cotidiana. De algún modo ese es el principal motivo de que pasaran a formar “una especie de familia, la del circo, unida por la forma en que el mundo veía sus distintas discapacidades y deformidades” (Granfield, 2016: 602). Y en efecto, en las barracas se entreabre la puerta de los lugares de diversión con un fondo de monstruosidad que funciona tras las grandes diferencias del cuerpo humano, como las que presenta Zoraida (Lina Morgan) en *Una pareja... distinta* (1974) de José María Forqué, interpretando a la Mujer Barbuda. Motivo de diversión es también la presencia de Charly (José Luis López Vázquez), un hombre que actúa en clubes vestido con ropas de vedette asociadas a la feminidad. El velo de comicidad con el que se exponen los problemas sociales vinculados al cuerpo anómalo no oculta uno de los principales conflictos en torno a él: la falta de comprensión.

Los protagonistas, que tratan de llevar una vida convencional, se ven sometidos de manera continua a las críticas y burlas ajenas. El personaje de Zoraida en sus actuaciones de danza materializa el arquetipo de ejemplar exótico que se exhibía en las barracas de circo, ya que “la mujer barbuda es una figura fundamental en la imaginería erótica y teratológica del siglo XIX” (Courtine, 2006: 213). El tono humorístico y el lenguaje coloquial acentúan la naturalidad del cuerpo anómalo, pero todavía permite reconocer un sentimiento de identidad al nombrar a su hija “Julita” y reconocer su alusión a “la Pastrana”. En definitiva, las burlas que reciben los protagonistas vienen determinadas por el conjunto de signos que asocian sus características físicas con lo anormal y monstruoso. Esta asociación es la que años antes habría explotado Marco Ferreri para reconstruir con un humor irreverente la vida de Marie en *Se acabó el negocio* (*La*

Donna Simmia, 1964). En colaboración con Rafael Azcona como guionista, el director se habría basado en la vida de Julia Pastrana², una mujer indígena procedente de México cuya apariencia física propiciada por una hipertrichosis condicionó su libertad, restringida a su exhibición en ferias y circos con nombres artísticos como “Mujer simio” o “Mujer con cara de perro”.

Tanto en *Freakshow*, como en *AHS: Freak Show* y en *Una pareja... distinta*, en contextos íntegramente distintos, se parodia la famosa escena del banquete de *La parada de los monstruos* que supone el afianzamiento de la hermandad de los fenómenos, de su identidad, y, al mismo tiempo, un memorándum de que cualquiera puede ser uno de ellos reiterado en la consigna “One of us”. El cine, en este sentido, permite recrear con una gran potencia visual la aberración y lo monstruoso, pero “enseña que la monstruosidad está presente en gestos, actos y pensamientos del hombre, más que en su imagen o apariencia física” (Ocampo, 2013: 24) y refleja la solidaridad y el compañerismo como cualidades humanas.

John Merrick tratará de buscar sin éxito esa identidad en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) de David Lynch. El síndrome de Proteus que le afectaba determinó su calidad de vida y, por su apariencia tan característica, su carrera quedó limitada a este tipo de espectáculos, ferias y exhibiciones de fenómenos. Mientras que en la barraca donde es recluido hasta la llegada de Frederick Treves (Anthony Hopkins) carece de toda libertad y condición humana, sus intentos de mezclarse con la burguesía se verán frustrados a causa de las humillaciones a las que es sometido. La película de David Lynch, basada en la historia real de Joseph Merrick, conduce al espectador por la evolución de nuestra mirada hacia el protagonista, desde la animalidad con la que lo muestra el *showman* hasta la humanidad que le brinda el médico, produciendo una relación empática con el fenómeno de circo. En la ciencia del monstruo y de la anomalía “está en efecto la paradoja fundadora de la compasión hacia los monstruos humanos, que tiene origen a finales del siglo XIX y que conocerá un apogeo sin igual en el transcurso del siglo siguiente” (Courtine, 2006: 230), tal y como refleja la película.

La historia de Joseph Merrick en la pantalla marcaría un hito cinematográfico en la representación del cuerpo deformado. Cada vez más conscientes de la experiencia del cuerpo como apropiación simbólica, que se inicia en el lenguaje y se dilata en las formas visuales, podemos ir estableciendo un juego de correspondencias entre el individuo, su comunidad y su cultura (García, 2016: 116). Comprendemos que el cuerpo no es deforme, sino que ha sido deformado social y culturalmente, de modo que puede adquirir el significado opuesto con los recursos adecuados.

Joshua Weigel, en el cortometraje *El circo de las mariposas* (*The Butterfly Circus*, 2009), utiliza estos recursos para transformar la repulsión y el desprecio del cuerpo anómalo en admiración. En el argumento de esta obra la tetraamelia de Will (Nick Vujicic) le otorga el apodo de “chico sin extremidades” en un espectáculo de rarezas hasta que finalmente se une al Circo de las Mariposas, un conjunto de artistas cuyos espectáculos se identifican con la categoría que Granfield denomina como “números novedosos que estaban a cargo de artistas que destacaban por algún talento” (2016: 595). Junto a su nueva comunidad descubre que, pese a la falta de sus cuatro extremidades es capaz de nadar. Su destreza le permite invertir la relación simbólica con su cuerpo en el entorno circense pasando de identificarse con la exhibición del cuerpo monstruoso en las barracas a la categoría de cuerpos extraordinarios. El fenómeno concurre en una transgresión de los límites impuestos por la naturaleza como consecuencia de la retirada progresiva de la risa y de la llegada del cuerpo moderno en cuanto que instancia separada.

2. Charles Darwin escribió sobre ella: “Julia Pastrana, una bailarina española, era una mujer extraordinariamente bella, pero tenía una espesa barba masculina y una frente peluda; fue fotografiada, y su piel disecada fue exhibida como un espectáculo. (...) Debido a la redundancia de dientes su boca se proyectaba, y su cara tenía una apariencia de gorila” (1899 [1868]: 321). Traducción de la autora.

De tal manera, *El hombre elefante* y *El circo de las mariposas* nos recuerdan que la anatomía no es un destino, puesto que son las sociedades y los sujetos quienes la simbolizan a su manera. No obstante, se puede convertir en uno cuando el individuo se ve privado de representar algo distinto de lo que son sus atributos corporales (Le Breton, 2002a: 137). La figura de John Merrick exponía la crueldad humana de la colectividad disfrazada de un clasismo burgués y reafirmaba la idea de que la monstruosidad “no está tanto enraizada en el cuerpo del otro como oculta en la mirada del observador” (Courtine, 2006: 252). Por su parte, el personaje de Will en *El circo de las mariposas* corrobora que la discriminación hacia el cuerpo deformado se extiende hasta las clases sociales más bajas que frecuentan con una curiosidad perversa los espectáculos de rarezas, y al mismo tiempo demuestra la necesidad de resignificarlo con un valor positivo.

4. CONCLUSIONES

Si bien la exposición del cuerpo deformado como objeto de entretenimiento no es nueva, con la democratización de la imagen y del retrato alcanzada por el cine la exhibición de lo monstruoso vivió una etapa de masificación nunca antes vista. La sustitución de los espectáculos de entretenimiento popular por las pantallas no hizo desaparecer los significados del cuerpo deformado ni acabó con la curiosidad del público, sino que los dotó de nuevas posibilidades transformándolos y alterando nuestra forma de contemplarlo.

Se puede confirmar mediante el análisis de las películas comparadas en este capítulo que a través del cine los fenómenos de circo se perpetúan con nuevas formas de representación, siempre satisfaciendo las necesidades de entretenimiento con las que se generalizó en primera instancia la exhibición de lo monstruoso. Por un lado, se conserva la intención de generar una situación incómoda, moralmente inaceptable, dramática, terrorífica o, incluso, divertida. Por otro lado, mientras que el cuerpo deformado se ha vinculado históricamente con unos valores negativos que podrían anticipar las acciones del personaje, como una hábil inversión de los significados “la ilusión cinematográfica llegó oportunamente para liberar las miradas del peso, que se había vuelto indeseable, de la deformidad humana, instaurando el principio de lo arbitrario del signo en el universo de la compasión” (Courtine, 2006: 250). Más aún, si los valores estéticos del cuerpo deformado han sido capaces de transformar la mirada del público curioso para dar paso a una sensibilidad compasiva, el cine también permitirá mudar ese sentimiento para crear modelos y referentes acordes a sus interpretaciones actuales.

BIBLIOGRAFÍA

- BAECQUE, A. (2006). “Pantallas. El cuerpo en el cine” en COURTINE, J. J., CORBIN, A. y VIGARELLO, G. (2006). *Historia del cuerpo. Vol. III: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, pp. 359-378. Madrid: Taurus.
- BARNUM, P. T. (2017). *The Life of P. T. Barnum*. Croydon: William Collins.
- CASAS, Q. (1999). *Extraños en un tren/ La parada de los monstruos*. Barcelona: Libros Dirigido.
- CARROLL, N. (1990). *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge.
- COURTINE, J. J. (2006). “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad” en COURTINE, J. J., CORBIN, A. y VIGARELLO, G. *Historia del cuerpo. Vol. III: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*, pp. 201-258. Madrid: Taurus.
- DARWIN, C. (1899) [1868]. *The Variation of Animals and Plants under Domestication. Vol. II*. Londres: John Murray.

- DURÁN, M. (2016). “Cuerpo y cine. El cuerpo en el cine y el cuerpo del cine” en *Arkadin* 5, pp. 56-71.
- FARINA, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- FINOL, J. E. (2015). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: Ediciones CIESPAL.
- FINOL, J. E. (2014). “Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo” en *Opción* 30 (74), pp. 154-171.
- GARCÍA, S. (2016). “Cuerpo e imagen. Metáforas y poéticas del arte contemporáneo” en GARCÍA, S. y BELÉN, P. (Coord.), *Fundamentos estéticos: Reflexiones en torno a la batalla del arte*, pp. 116-124. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- GRANFIELD, L. (2016). “Tragafuegos y lanzadores de cuchillos: fenómenos de las barracas de feria” en DANIEL, N. (Ed.), *The Circus: 1870s - 1950s*, pp. 589-605. Colonia: Taschen.
- INFANTINO, J. (2010). “Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses” en *Runa* 31 (1), pp. 49-65.
- LE BRETON, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LE BRETON, D. (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- OCAMPO, G. I. (2013). “De la monstruosidad a la alteridad en la obra de Diane Arbus” en *Trilogía* 8, pp. 19-28.
- SANDERS PEIRCE, C. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- SOLAZ, L. (2004). *La parada de los monstruos. Tod Browning (1932). Guía para ver y analizar*. Valencia: Nau Llibres.
- STIKER, H. J. (2005). “Nueva percepción del cuerpo inválido” en COURTINE, J. J., CORBIN, A. y VIGARELLO, G., *Historia del Cuerpo. Vol. II: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, pp. 263-280. Madrid: Taurus.
- WHITTINGTON-WALSH, F. (2018). “«One of Us» or Two? The paradoxical relationships of identity in *American Horror Story: Freak Show*” en SCHATZ, J. L. y GEORGE, A., *The Image of Disability. Essays on Media Representations*, pp. 11-27. Carolina del Norte: McFarland Press.

VISIONES DEL PATRIMONIO

REDESCUBRIR LAS JOYAS: LOS MUSEOS Y SU IMPLICACIÓN

Isabel Escalera Fernández*

Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-6916-5741>

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo consiste en trazar un estado de la cuestión sobre el lugar que ocupa la joyería en la actualidad. Así pues, en él se abordará, en primer lugar, la controversia que genera el concepto de joya, entendido como un simple adorno y se propondrá una definición más amplia que engloba conceptos como el poder y la magia. Posteriormente se analizará el papel que han desempeñado los museos para que estas artes suntuarias lleguen al público y, finalmente, se expondrán algunas iniciativas llevadas a cabo por estas instituciones para difundir el papel que ha tenido la joyería a lo largo de la historia.

Palabras clave: Artes Suntuarias, Joyería, Poder, Museos, Público.

ABSTRACT

The main objective of this work is to outline the state of play about the place of jewellery today. It will therefore first deal the controversy generated by the concept of jewellery, understood as a simple adornment, and propose a broader definition that includes concepts such as power and magic. It will then analyse the role that museums have played in bringing these sumptuary arts to the public and, finally, it will present some of the initiatives carried out by these institutions to disseminate the role that jewellery has played throughout history.

Keywords: Sumptuary Arts, Jewellery, Power, Museums, Public.

INTRODUCCIÓN

Desde que Vasari publicó *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* estableció una jerarquía y dividió a las Bellas Artes en mayores y menores, siendo estas últimas relegadas a un segundo plano. Su reducido tamaño, así como su carácter efímero y la falta de información acerca de su origen han acentuado su desigualdad en relación con otras manifestaciones artísticas. No obstante, recientemente se ha vuelto la mirada a estos objetos gracias a los encuentros científicos y a las exposiciones llevadas a cabo por los museos. Estas iniciativas han conseguido situar a las mal denominadas artes menores en el centro de los debates histórico-artísticos.

*. El presente trabajo ha sido desarrollado con un contrato Predoctoral de la Universidad de Valladolid dentro del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Innovación y Fondos FEDER, referencia PID2021-124832NB-I00.

Una de las polémicas que han suscitado dichas piezas tiene que ver con su nomenclatura, ¿son artes menores, aplicadas, decorativas? García (2014) señala que “son términos que proyectan una mirada anacrónica, sesgada e incompleta sobre una realidad mucho más compleja” (p. 18). Hay investigadores como Buettner (2019) y Barral I Altet (2006) que han reflexionado sobre el papel que realmente cumplieron las artes suntuarias. Precisamente, Buettner (2019) afirma “Sumptuous objects were the locus of intensive investments -aesthetic, financial, functional, and symbolic- and their sheer quantity must have been positively staggering” (p. 658). Uno de los mejores ejemplos que aún lo estético, lo funcional y lo simbólico es la joyería, siendo un campo que se ha redescubierto en los últimos años. En las siguientes páginas abordaremos su problemática y trataremos de aproximarnos a las iniciativas que se están acometiendo por parte de los museos con el objetivo de arrojar algo de luz sobre el lugar que ocupa en la actualidad.

1. DEFINIR ES LIMITAR: EL PROBLEMA DEL TÉRMINO *JOYA*

Según el Diccionario de la Real Academia Española se trata de un “adorno de oro, plata o platino, con perlas o piedras preciosas o sin ellas”. Sin embargo, ¿esta acepción engloba en su totalidad el concepto de joya? Es cierto que se utilizan metales nobles para su confección y que se pueden añadir piedras preciosas, pero también puede estar compuesta por esmaltes, pinturas y otros materiales tanto orgánicos como inorgánicos (Arbeteta, 2003, p. 9). De igual modo, la joya no solo se utilizaba como un mero adorno, sino que ha estado imbuida de múltiples significados vinculados a cada sociedad. Han acompañado a los seres humanos diariamente en la piel y en el vestido, erigiéndose como un testimonio más de la historia. Otro valor reseñable reside en su carácter antropológico debido a que son una muestra de la predilección que sentían los diferentes grupos sociales por una u otra alhaja, así como su evolución atendiendo a las modas del momento. Si nos centramos en la Edad Moderna veremos cómo los miembros de la corte se sirvieron de estos rutilantes objetos para construir su imagen y fundamentar su apariencia (Rodríguez y Mínguez, 2019, p. 11). Así pues, es frecuente encontrar en los retratos representaciones pictóricas de joyas, por ejemplo, en la pintura que hace Juan Pantoja de la Cruz para Isabel de Valois (Fig. 1) podemos ver cómo la reina subraya su poder a través de ricas alhajas como el joyel que pende de su tocado, las perlas que cuelgan de su cuello, los botones que la rodean o la marta cibelina que sujeta en su mano.



Fig. 1. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II. Juan Pantoja de la Cruz (según modelo de: Sofonisba Anguissola) ©Museo Nacional del Prado, ca. 1605.

Asimismo, los materiales escogidos para su realización no son aleatorios, estos estaban revestidos de una suerte de características. Así, el cristal de roca, el coral o el azabache poseyeron un valor profiláctico, gravitando en ocasiones en “la magia simpática o apotropaica, que atrae o repele con los semejantes o los contrarios” (Arbeteta, 2003, p. 19). En este sentido, era frecuente que a los recién nacidos se les colocasen objetos profilácticos como manecillas, higas y objetos de azabache para proteger del mal de ojo. En el retrato de *La infanta Margarita Francisca, hija de Felipe III*, podemos observar cómo cuelgan de su cinturón un relicario, una arandela y una esfera de azabache que tenían como objeto protegerla contra los malos espíritus (Fig. 2).



Fig. 2. *La infanta Margarita Francisca, hija de Felipe III*. Santiago Morán ©Museo Nacional del Prado, ca. 1610.

Ahora bien, si las joyas son portadoras de todos estos significados ¿por qué solo se hace referencia a su valor material y no se alude en ningún momento a su significación? No podemos aventurarnos a dar una respuesta clara, pero quizá el problema vaya más allá de una vaga definición y se remonte a la división que se hizo entre *artes mayores*, donde se encuadraría la arquitectura, la escultura y la pintura, y las *artes menores* (Zalama, 2022, p. 11). Estas últimas fueron condenadas a una especie de *damnatio memoriae* de la que afortunadamente están siendo rescatadas por muchos investigadores.

No obstante, cabe plantearse por qué dichas artes suntuarias no fueron rescatadas anteriormente. En el caso de las joyas es probable que el escaso número de piezas que se conservan haya influido. Esto se debe a la propia condición de la joya, puesto que está hecha a partir de materiales que se pueden fundir con el propósito de crear nuevas piezas o incorporarlas a otras, dejando graves lagunas como, por ejemplo, el autor de la pieza. Además, el reducido tamaño que presentan muchas de ellas ha tenido como consecuencia que no fuesen tan llamativas como otras artes suntuarias a las que sí que se les han dedicado más estudios. A propósito de esto, Boehn (1944) señaló que estas piezas:

[...] nos hablan en un lenguaje no menos elocuente que un traje; portadores y poseedores rememoran ante los ojos de nuestro espíritu los viejos tiempos. Sucedidos celosamente guardados, llenos de divina emoción o de tristeza, reviven al conjuro de la anécdota al sacar del olvido a personajes históricos a propósito de su bastón de paseo o de su reloj de bolsillo (p. 5).

Sin embargo, gran parte de los avances que se han acometido en este campo han ido de la mano de los museos, quienes han preservado las piezas y se han encargado de organizar exposiciones para que el público pueda conocer más acerca de estos objetos, como veremos a continuación.

2. MÁS QUE SIMPLES GUARDIANES: LOS MUSEOS Y SU LABOR

Los museos son lugares donde la sociedad puede verse reflejada y presentada al exterior. Asimismo, los museos van a ser los que manifiesten la responsabilidad que tienen con su público y con sus colecciones, siendo garantes de unos valores educativos acordes con sus declaraciones de objetivos. La labor de investigación que realizan ha tenido como consecuencia que se produzcan nuevos descubrimientos, motivando que estas instituciones sean organismos vivos que están en constante movimiento. Dichos hallazgos se comparten con los visitantes, estimulando su curiosidad y consiguiendo que adquieran nuevos conocimientos. En este sentido, García (2015) afirma que “los museos consolidan cultura, la dotan de tangibilidad, algo que otras instituciones no pueden hacer” (p. 42). Por este motivo, el trabajo que se acomete desde los museos es tan relevante en la sociedad.

En el caso particular de la joyería los museos se han encargado de conservar estas piezas, siendo mucho más que simples guardianes. Su trabajo ha consistido no solo en almacenarlas, sino que también las han restaurado y han propiciado su estudio, tanto desde la propia institución como permitiendo que otros investigadores puedan arrojar luz sobre algunos de los objetos. Además, los resultados obtenidos a partir del estudio de las piezas se han puesto a disposición del público a través de las exposiciones. Estos eventos son un medio muy eficaz para hacer llegar a la sociedad los nuevos avances que se producen, puesto que resultan ocasiones muy atractivas para explorar nuevas vías y compilar la información que se tiene de ellas en los catálogos (García, 2014, p. 26).

No obstante, a pesar del esfuerzo que hacen estas instituciones, uno de los problemas que encontramos a la hora de exponer joyas radica en su descontextualización (Branham, 1994, p. 53), dado que únicamente se ve la pieza y no el trasfondo que la rodea como por ejemplo a quién perteneció, qué usos ha tenido, las modificaciones que ha sufrido y el entorno en el que surgió. Sin embargo, el papel que desempeña el museo como un agente que posibilita el diálogo entre los visitantes y las piezas es indudable, ya que crea una oportunidad para el público única.

2.1. Museos vivos, museos que brillan

El carácter vivo de los museos hace que continuamente estén buscando nuevos discursos expositivos con el objetivo de estar actualizados y de acercar el conocimiento a los visitantes. Esto hace que incorporen una nueva mirada adaptándose a la sensibilidad que se sienten por unas u otras piezas. El caso de la orfebrería es muy significativo, puesto que los nuevos valores que se le están dando, rechazando su papel de arte menor y situándola en el lugar que merece, ha hecho que algunos museos reorganicen sus colecciones. García (2014) ha llamado la atención sobre algunas reformas que se han hecho en los museos en el ámbito de las artes suntuarias, destacando la del Museo Arqueológico Nacional, el Museo de Telas Medievales del Monasterio

de Santa María la Real de Las Huelgas y el Museo Nacional de Artes Decorativas, en Madrid. Esto ha sido posible por la combinación de dos factores: por un lado, la propia demanda del público y, por otro, la disposición de los museos por contribuir al conocimiento.

Además de la modificación de las salas añadiendo piezas y renovando la narración de las colecciones, los museos —principalmente europeos—, han comenzado a sentir interés por las exposiciones de joyería. Mientras que hace unos años las exposiciones que exhibían joyas eran escasas y se reducían en su mayoría a orfebrería y platería religiosa, no resulta extraño encontrar en la actualidad múltiples muestras dedicadas íntegramente a la joyería. En Reino Unido en la Lady Lever Art Gallery está la muestra *Pure Brilliance: The Boodles Story*, donde se puede ver el impacto de la industria joyera de Liverpool de finales del siglo XIX y su evolución en los últimos 200 años. En Francia encontramos múltiples exposiciones que abordan la joyería desde distintos puntos de vista: en Lyon se acercan a ella a través de los carteles y los diseños en *Bijoux Bijoux* en el Musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique; en París hay dos muestras que recogen joyas procedentes de Asia: *Gold and Treasures: 3000 Years of Chinese Ornaments* y *Sur les routes de Samarcande. Merveilles de soie et d'or*. En Berlín el Bröhan-Museum Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus ha organizado *Jewellery & Garment*, una exposición donde la joyería y la moda se unen y se presentan como iguales. En Italia también están emergiendo las exposiciones de joyería como *Gioielli e amuleti. La bellezza nell'antico Egitto*, en Vicenza; *Gioiello Devotionale*, en Padua y *Gioielli di Giulio Manfredi celebrano Raffaello. Scuola di Luce*, en Milán. Finalmente, en España se ha podido disfrutar de *Platería y joyería en la Colección Mascort*, una exposición en Girona centrada en la colección Mascort que incluía más de 300 piezas civiles y religiosas y que abarcaba una cronología muy amplia, desde el siglo XIV hasta el siglo XIX.

CONCLUSIONES

La labor que se ha acometido desde los museos como instituciones que protegen, estudian y difunden los objetos artísticos ha hecho que tengan un carácter vivo. Precisamente, gracias a esto, los museos han sabido estar en constante evolución y han transformado los discursos narrativos de sus colecciones. De esta forma, han sacado a la joyería del ostracismo en el que se encontraba, permitiendo que la sociedad pueda conocer más acerca de estas piezas. Así, gracias a la reorganización de las colecciones y a las exposiciones que se están acometiendo por parte de estas instituciones, los visitantes pueden redescubrir el verdadero significado de las joyas, piezas que van más allá del mero adorno personal, siendo depositarias de múltiples significados.

BIBLIOGRAFÍA

- ARBETETA MIRA, L. (2003). *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural.
- BARRAL I ATLET, X. (2006). *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*. París: Fayard.
- BOEHN, M. (1944). *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, bastones, paraguas, joyas*. Barcelona: Salvat.
- BRANHAM, J. R. (1994-1995). "Sacrality and Aura in the Museum: Mute Objects and Articulate Space". *The Journal of the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Walters Art Museum, Vol. 52-53, pp. 33-47.
- BUETTNER, B. (2019). "Towards a Historiography of the Sumptuous Arts", en Rudolph (ed.). *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, (pp. 657-680). Hoboken: Wiley-Blackwell.

GARCÍA FERNÁNDEZ, I. M. (2015). “El papel de los museos en la sociedad actual: discurso institucional o museo participativo”. *Complutum*. Madrid: Universidad Complutense, vol. 26, 2, pp. 39-47.

<https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50415> [Consulta: 16 de enero de 2023]

GARCÍA GARCÍA, F. (2014). “Una nueva mirada al arte suntuario medieval hispánico”. *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, Vol. 24, N° Esp. Noviembre, pp. 17-26.

<https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48266> [Consulta: 16 de enero de 2023]

RODRÍGUEZ MOYA, I. y MÍNGUEZ, V. (2019). *El retrato del poder*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.

ZALAMA, M. A. (2022). “Lujo, magnificencia y arte en la formación de los tesoros de las hijas de los Reyes Católicos. Un ensayo sobre la valoración de las artes”, en Zalama, M. A. (dir.) y Porras Gil, M.ª C. (coord.). *Entre la política y las artes. Señoras del poder*, (pp. 11-44). Madrid: Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert.

LA IDENTIDAD PATRIMONIAL DE LAS CIUDADES HISTÓRICAS: ROMANTICISMO, VIAJES Y PROTECCIÓN MONUMENTAL

Ángela Laguna Bolívar

Doctoranda (Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura)

<https://orcid.org/0000-0002-0268-3533>

RESUMEN

Este capítulo se presenta como un compendio de la labor de estudio que durante estos últimos años hemos llevado a cabo con el fin de investigar y reflexionar sobre la construcción patrimonial de las ciudades históricas durante el siglo XIX, acotando el ámbito de la tesis doctoral al panorama andaluz y en especial a la ciudad de Córdoba. Se proponen una serie de antecedentes académicos y objetivos para el desarrollo de la presente investigación, así como la metodología que se ha llevado a cabo hasta el momento. Por otro lado, se introduce un esquema del índice y una aproximación a los primeros resultados de la tesis doctoral difundidos en diferentes congresos y comunicaciones. Todo ello con el fin de plantear un acercamiento general a la temática referida y que constituye el fundamento de la tesis doctoral en curso, tesis cuyo principal objetivo parte de la puesta en valor de la construcción patrimonial desarrollada a lo largo del XIX y de los personajes vinculados a la misma.

Palabras clave: investigación, Romanticismo, patrimonio, siglo XIX, monumentos, arquitectura

ABSTRACT

This chapter represents a summary of the study that we have done in latest years which aims to investigate and consider the heritage construction of the historical cities during the XIXth century, specially focused on the Andalusian environment and the city of Córdoba specifically. A series of academic backgrounds, objectives for the development of the investigation and methodology are proposed in this chapter. On the other hand, we introduce an outline of the index and an approximation to the first results of the thesis, currently diffused in different congresses and communications. All this development has the purpose of contemplate a general approach to the topic referred which takes part of the investigation for the doctoral thesis in course. The main aim is to put in value the heritage construction develop during the XIXth century, besides the figures that were linked with this context.

Keywords: investigation, Romanticism, heritage, XIXth century, monuments, architecture

INTRODUCCIÓN

Las ciudades andaluzas sufrieron durante todo el siglo XIX un estado de transformación a nivel patrimonial cuyas consecuencias se pueden ver reflejadas en diferentes textos y personajes de la época, así como en la gestión turística de los monumentos. Una idea dentro del estudio que supone una contribución significativa de la tesis en curso, pero cuyo proceso empezó mucho antes de lo que los estudios de Doctorado pueden mostrar.

Este trabajo parte de una investigación previa durante la carrera de Historia del Arte, concretamente en el quinto y último año de licenciatura. La asignatura de Fuentes para la Historia del Arte nos brindó a los compañeros una oportunidad de conocer textos originales sobre temas vinculados al temario, la “*Córdoba monumental y artística*” de Rafael Romero Barros fue el título que cayó en mis manos. Esta obra supuso despertar un interés inesperado, no sólo por la temática del libro *per se*, sino también por el contexto que lo rodeaba. Así, con una breve aproximación al título y a su contexto, inicié una sobria trayectoria investigadora que se vería truncada (por motivos laborales) hasta la realización del Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla. Durante ese curso, coincidí con la que se convertiría en mi tutora, Lourdes Royo Naranjo, la cual me acompaña, asesora y ayuda en el proceso de elaboración de la tesis desde que terminara el Trabajo Fin de Máster sobre el tópico, en 2019 y que llevó por título *Rafael Romero Barros y la construcción patrimonial de Córdoba en el siglo XIX*.

El objetivo principal de dicha investigación se basa en una aproximación a los contextos que rodearon a la construcción de la identidad patrimonial de las capitales andaluzas durante el Ochocientos, atendiendo a los diferentes condicionantes históricos, estéticos, sociales y urbanos que abocaron a los monumentos a su demolición, conservación, reciclaje o restauración, dependiendo de la situación en la cual se encontraran (tanto dicho monumento como la administración que lo controlara). Esta tesis doctoral tratará de ubicar en dicho ambiente a los diferentes personajes que atendieron a los monumentos andaluces, haciendo especial hincapié en las figuras de cordobeses que dedicaron su vida a la salvaguarda de los espacios patrimoniales de la ciudad, poniendo en valor su labor como historiadores y conservadores, así como los textos generados por los mismos durante ese momento. Así como tratar de comprender cómo esas intervenciones y discursos se han visto reflejados por diferentes vías (ya sea pintura, publicidad o gestión) en el contexto turístico desde el XIX hasta nuestros días.

Por tanto, este capítulo se presenta como la oportunidad de mostrar el proceso investigador en el cual estamos inmersas, además de acercar una aproximación resumida de los primeros resultados en torno a nuestro trabajo. Todo ello como una forma de proponer un compendio de la presentación que formó parte del *I Encuentro de Investigadores en Historia del Arte* que la UCLM celebró el pasado mes de noviembre y en el cual participamos con esta ponencia.

1. ANTECEDENTES

Como cualquier tesis doctoral a realizar, la revisión de antecedentes se convierte en una constante a tener en cuenta, nos atreveríamos a decir que forma parte de todo el proceso investigador. Por un lado, es el primer paso que se debe tomar para conocer en toda la medida de lo posible las publicaciones que sirvan tanto como referencia bibliográfica, así como de antecedente directo al trabajo. Por otra parte, durante la elaboración del estudio se deben revisar aquellas publicaciones que puedan suponer un tópico de actualidad académica sobre el tema de la investigación, para así poder mantener la tesis lo más al día posible y poder brindar una conexión entre un tópico histórico y la contemporaneidad científica.

1. LAGUNA BOLÍVAR, Á. (2020). *Rafael Romero Barros y la construcción patrimonial de Córdoba en el siglo XIX*. [Trabajo Fin de Máster Inédito]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/100710>.

En primer lugar, una de las constantes más acusadas dentro de la bibliografía empleada es la falta de referencias actualizadas, especialmente dentro del contexto histórico y, de forma más significativa, con aquellas publicaciones que hablan de estética del Romanticismo. Una de las referencias académicas más actuales y que se vincula directamente con nuestro tema de estudio es la tesis de Silvia García Alcázar, *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*². En este trabajo se abordan elementos vinculados al contexto histórico-artístico que afectó directamente a la protección monumental en España. Si bien la doctora especializa su estudio en la restauración, la tesis plantea una serie de líneas de investigación que suponen un antecedente directo al trabajo que hemos realizado.

Por otro lado, en base al objetivo de la puesta en valor de eruditos locales que ejercieron una labor de protección de los monumentos, la figura y obra de Rafael Romero Barros, así como los trabajos que se han escrito sobre él se convierten en otro de los antecedentes directos del trabajo. Por un lado, la tesis de Mercedes Mudarra *Arte y teoría estética del romanticismo al simbolismo: la familia cordobesa de los Romero*³, así como referencias directas al autor como la *Córdoba monumental y artística*⁴ nos sirven como directrices a tener en cuenta. La primera para conocer el panorama investigador en torno a su figura y esta última como testimonio directo de las opiniones que tuvo Rafael Romero en favor del patrimonio local.

Asimismo, existen una serie de títulos algo lejanos pero muy útiles, especialmente en obras vinculadas a la teoría del arte durante el Romanticismo⁵ y algunos libros que acercan la temática de los viajeros del XIX. Tal es el caso del libro de Antonio López Ontiveros *La imagen de la Córdoba y su provincia en la literatura viajero de los siglos XVIII y XIX*⁶. Si bien en este último tema, existen artículos y conferencias más recientes que ayudan a aportar investigaciones presentes en el panorama académico como son los artículos del profesor Antonio Gámiz Gordo⁷. Especialmente relevantes son sus trabajos sobre vistas de la ciudad y la Mezquita de Córdoba (Fig.1) por diferentes viajeros y que suponen un testimonio directo del estado de conservación de monumentos en la época.

Por último, algunas referencias más locales suponen también antecedentes directos de la tesis doctoral, sobre todo los trabajos que se han llevado a cabo por José María Palencia Cerezo, tanto en artículos⁸ como en su libro *Setenta años de intervención en el Patrimonio histórico-artístico cordobés*⁹, donde realiza una revisión de las principales actividades en torno a la protección patrimonial de la ciudad desde mediados del XIX.

-
2. GARCÍA ALCÁZAR, S. (2009). *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*. [Tesis doctoral, UCLM]. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/1499>.
 3. MUDARRA BARRERO, M. (1990). *Arte y teoría estética del romanticismo al simbolismo: la familia cordobesa de los Romero*. Granada: Universidad de Granada.
 4. ROMERO BARROS, R. (1892). *Córdoba monumental y artística*. Edición facsímil con introducción por M. Mudarra Barrero, 1991. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
 5. HENARES CUÉLLAR, I. (1982). *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra.
 6. LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1991). *La imagen de la Córdoba y su provincia en la literatura viajero de los siglos XVIII y XIX*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
 7. GÁMIZ GORDO, A.; García Ortega, A.J.(2012). "La primera colección de vistas de la Mezquita-Catedral de Córdoba en el voyage de Laborde (1812)". *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338, 105-124.
 8. PALENCIA CEREZO, J.M. (1998). "Para una historia de la Escuela provincial de Bellas Artes". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Vol. 76, Nº. 135, 287-296.
 9. PALENCIA CEREZO, J.M. (1995). *Setenta años de intervención en el Patrimonio histórico-artístico cordobés*. Córdoba: CajaSur, Obra Social y Cultural.

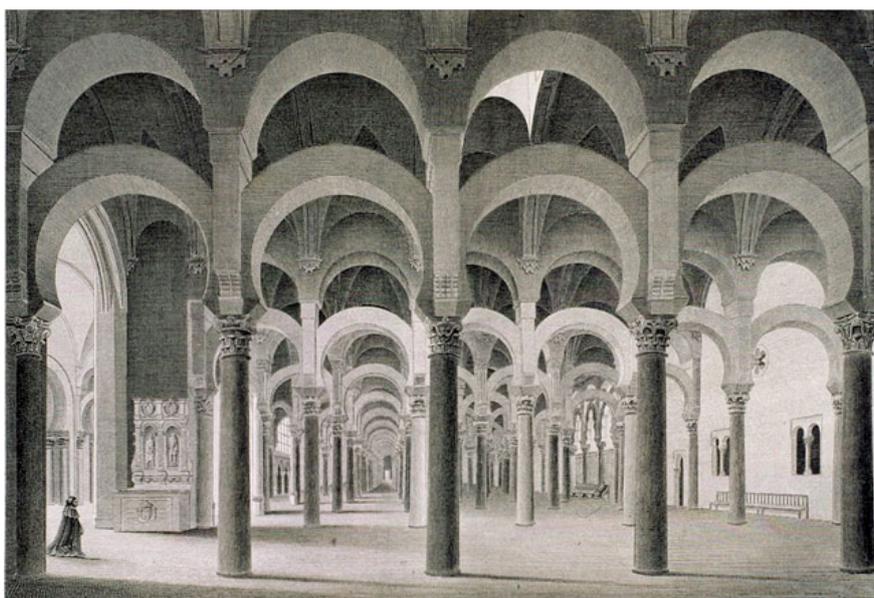


Fig. 1. Vista general del interior de la Mezquita de Córdoba, Alexandre Laborde (1812) grabado.

Fuente: Archivo de la Biblioteca Municipal de Córdoba.

Esta serie de referencias se conforman como los antecedentes más sustanciales a la hora de aproximarnos al tema de estudio y, como en el caso de la obra de Rafael Romero Barros, se convierten en la base documental para poder conocer de primera mano los testimonios de historiadores locales y cómo actuaron en torno al patrimonio durante el XIX.

2. OBJETIVOS

La estructura de la tesis doctoral se basa en tres objetivos principales que dan forma tanto al índice como al desarrollo de la misma, estos puntos a tener en cuenta son los siguientes:

- **Identificar un contexto histórico y estético relacionado con la percepción patrimonial arquitectónica andaluza de la segunda mitad del siglo XIX.**

La ampliación del contexto histórico y estético permitirá conocer y desarrollar el trasfondo de la investigación, así como ubicarla en una línea temporal junto con sus diversos condicionantes. Todo esto ayudará para comprender las diferentes causalidades que afectan de forma directa o indirecta a los personajes y apartados centrales de la tesis. Especialmente significativas suponen las consecuencias que tuvieron las desamortizaciones, los conflictos bélicos y el peso de la visión de los viajeros románticos en la configuración del panorama patrimonial de las ciudades andaluzas del XIX.

- **Elaborar un estudio crítico de los textos sobre la construcción patrimonial con un alcance andaluz (publicaciones en libros, artículos, documentación relacionada con la administración, entre otros).**

El estudio de los diversos escritos vinculados a la investigación se deberá hacer desde un punto de vista crítico, vinculándolo a los diferentes cambios acaecidos durante el Romanticismo y comprendiendo dichos textos en su contexto, evitando sobre todo el recurrente presentismo histórico en el que pueden incurrir este tipo de estudios. Esta memoria ayudará a comprender la difusión y el peso en la toma de decisiones que se dieron en materia de patrimonio histórico artístico durante el XIX, donde Córdoba marcará el modelo a seguir.

- **Establecer las líneas de trabajo principales en torno a la consideración y caracterización patrimonial que actualmente se diluyen en favor de un turismo de masas cada vez más representativo en las ciudades históricas, con especial atención a las ciudades andaluzas.**

Este último objetivo pretende establecer una conexión entre la propuesta de investigación histórica sobre el *constructo* patrimonial del XIX en las ciudades andaluzas junto con las consecuencias que dicha construcción ha vertido sobre la gestión y difusión de la imagen turística de las capitales andaluzas. En resumen, esta última propuesta ayudará a conocer cómo el ideario decimonónico en cuanto a protección monumental ha afectado (y afecta) de forma directa o indirectamente al modelo de turismo que se viene empleando en las últimas décadas, haciendo un vínculo significativo entre la publicidad y el *marketing* turístico de la época histórica junto con los arquetipos que hoy en día se proponen para con la imagen del turismo en Andalucía.

3. METODOLOGÍA

Las fuentes documentales constituyen la base de la tesis doctoral, desde nuestro primer acercamiento como Trabajo Fin de Máster, la investigación se sustenta sobre la información recopilada en antecedentes anteriores, bibliografía relacionada con el tema de estudio pero, sobre todo, este proceso sirve para poder apoyar el conocimiento obtenido a través de la labor de archivo, eje primordial del tópico.

Como en cualquier trabajo de este tipo, se ha hecho indispensable un primer barrido bibliográfico en busca de antecedentes como base del estudio previo¹⁰. El primer año de Doctorado se dedicó al estudio de referentes bibliográficos y antecedentes investigadores, conformando la primera recopilación material e información relativa a la tesis. Sin embargo, las circunstancias durante el año 2020 hicieron que nos replanteáramos cómo abordar el índice y las diferentes tareas preparadas para desarrollar la investigación.

Si bien teníamos por delante un trabajo de bibliografía significativo para los primeros capítulos, decidimos dedicar el primer año a realizar una recopilación de material de archivo. Durante el confinamiento, pudimos realizar búsquedas en diferentes archivos digitalizados como los que poseen la Real Academia de Córdoba, la Red de Bibliotecas Municipal, el Real Círculo de la Amistad o la Biblioteca de Prensa Histórica. Especialmente fructífero fue este último donde pudimos rescatar los artículos de prensa que Romero Barros publicó en el Diario Córdoba entre la década de 1860 y 1890.

El siguiente paso fue la visita a los diferentes archivos locales, con el Archivo Histórico Provincial y el Municipal. El primero posee una colección vinculada a la familia Romero de Torres que ha sido de gran ayuda para conformar el ambiente personal y laboral del patriarca. Asimismo, el Archivo Municipal guarda documentación vinculada con la Comisión de Monumentos que alude directamente a la labor patrimonial del autor y su entorno. Asimismo archivos como el del Museo de Bellas Artes o del Cabildo Catedralicio nos han aportado experiencia investigadora y algunas referencias interesantes para el estudio.

Durante los siguientes cursos se ha realizado una ampliación de la temática de estudio mediante referencias bibliográficas mucho más concretas que profundizan en las temáticas tratadas, especialmente en el contexto del XIX y el Romanticismo. Los primeros resultados de esta labor nos ayudaron a conformar una pormenorizada biografía del autor, una ampliación del contexto histórico y actualmente llevamos a cabo los apartados vinculados al ambiente estético del XIX.

10. Dichos antecedentes han sido previamente enumerados en el apartado que lleva el mismo título.

4. ESTRUCTURA DE LA TESIS Y PRIMEROS RESULTADOS

4.1. Índice

El índice se desarrolla en siete apartados que atienden a las diferentes temáticas a tratar. El primer capítulo, titulado “Preámbulo” se dedica a una introducción al tema de estudio, el estado de la cuestión, la metodología y objetivos. El siguiente lleva por título “Crónica” y se plantea como un acercamiento al contexto histórico del XIX, atendiendo a aquellos momentos que afectaron de alguna manera a la protección monumental y la conservación de monumentos.

El capítulo “Huella” hace referencia a un artículo de la doctora Silvia García Alcázar titulado *La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España*¹¹ como una manera de aglutinar aquellos cambios que el Romanticismo trajo a la consideración de los monumentos. Especialmente reseñable serán los testimonios de viajeros y los nuevos condicionantes estéticos que valorarán la arquitectura desde una perspectiva sentimental, aportando nuevas visiones como el nuevo apego hacia el arte medieval.

La parte titulada “Genio” hace alusión al concepto desarrollado durante el XIX y que remite al término del “genio artístico”¹², una referencia a la eminente personalidad de Rafael Romero Barros, así como su vida y obra. Asimismo, y como contexto a su figura, se presentan diferentes personajes locales que ayudaron a la salvaguarda de monumentos, ya fuese mediante escritos u ocupando cargos de administraciones del momento.

Para finalizar, en “*Constructo*” queremos dedicar el último capítulo de la investigación a realizar un compendio de ideas e imágenes que influyeron (e influyen) a la difusión turística de las ciudades históricas, especialmente acusada desde la perspectiva del Romanticismo. Una visión que ha determinado la organización y gestión de los órganos culturales y turísticos de las capitales andaluzas y que, de algún modo, sirve de reclamo para atraer a los visitantes de nuestra región.

El “Epílogo” tratará de realizar una síntesis mediante un análisis de conclusiones que los resultados investigadores nos presten durante el estudio. Por último, se recopilarán las referencias y anexos trabajados en la sección del “Archivo”.

4.2. Primeros resultados

Los primeros resultados que se presentan están vinculados con aquellos capítulos que tratan sobre el contexto histórico y estético, esto es la “Crónica” y la “Huella”. Asimismo, se ha podido recopilar información para conformar el apartado dedicado a los autores, atendido especialmente documentación en torno a la Comisión de Monumentos y Romero Barros en la sección “Genio”.

En primer lugar, un acercamiento al contexto del siglo XIX ha hecho evidente la necesidad de acotar aquellos momentos que tengan vinculación de forma más o menos directa con la protección monumental, ya que realizar un capítulo mucho más general sería inviable y perdería de vista el objetivo en torno a dicha sección.

En primer lugar la Guerra contra Napoleón se convirtió en un período de destrucción y rapiña en muchos monumentos. El saqueo de la ciudad de Córdoba por el general Dupont o el reaprovechamiento de retablos y libros para cartuchos y fuego será una constante que reflejarán muy bien las crónicas del XIX¹³. El patrimonio también se verá seriamente afectado por las

11. GARCÍA ALCÁZAR, S. (2011). “La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España”. *Anales de historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 197-210.

12. HERNANDO, J. (1995). *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra, 91.

13. RAMÍREZ DE ARELLANO, T. (1973). *Paseos por Córdoba* [1873]. León: Editorial Everest, 102.

desamortizaciones, que dejarán espacios abandonados y prestos a la demolición para realizar cambios en el urbanismo, como fue el caso del convento de San Martín, hoy convertido en la Avenida del Gran Capitán¹⁴ (Fig.2).



Fig. 2. Paseo del Gran Capitán, Lucien Roisin (entre 1940-1950), fotografía (papel gelatina; blanco y negro ; 90 x 140 mm) (tarjeta postal). Fuente: Archivo de la Biblioteca Central de Córdoba

Además de estos episodios, las diferentes teorías higienistas, las epidemias sufridas durante el XIX y la decisión del derribo de murallas para una mejor viabilidad y salud de los habitantes¹⁵ se traducirán en pérdidas patrimoniales importantes que condicionarán el estado de conservación de muchos espacios monumentales de las capitales andaluzas.

En cuanto al Romanticismo y los cambios estéticos que trajo consigo, este período se traduce en una valoración nueva de los monumentos, haciendo especial hincapié en su significación sentimental y evocadora de épocas pasadas¹⁶. Así ocurrirá con la recuperación de la arquitectura medieval y especialmente de las catedrales de las principales ciudades europeas. En relación a esta temática, nuestro país adecuará estas nuevas características en torno a la Historia del Arte nacional buscando nuevas etiquetas y formas de organizar estilos tan particulares como el arte islámico. Este es el caso del *constructo* del mudéjar, un concepto instaurado por José Amador de los Ríos en su discurso para la Real Academia de Bellas Artes de 1859 y que promulgará la clasificación del arte islámico tras la conquista cristiana de forma diferente, generando un debate y ciertas confusiones en el ámbito académico que actualmente siguen deliberándose¹⁷. Especialmente relevantes son aquellos aspectos vinculados a su significación en torno a las visiones católicas y castellanocentristas del contexto decimonónico, así como esa determinación por camuflar el legado andalusí y categorizarlo como una manifestación artística secundaria, siempre dependiente del arte cristiano que, en este contexto, se entendería como superior¹⁸.

14. ANGUITA GONZÁLEZ, J. (1984). *La desamortización eclesiástica en la ciudad de Córdoba (1836-1845)*. Córdoba: Albolafia, 91.

15. Para una mejor aproximación a estas teorías, recomendamos la siguiente lectura: ALCAIDE GONZÁLEZ, R. (1999). "La introducción y el desarrollo del Higienismo en España durante el s. XIX". *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Nº 50, 32-54. ISSN 1138-9788.

16. GARCÍA ALCÁZAR, S. (2011). "La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España". *Anales de historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 197-210, 199.

17. Son muchos los profesores e investigadores que están tratando de deconstruir los significados en torno al mudéjar, destaca entre ellos el profesor Juan Carlos Ruiz Souza, del cual hacemos referencia en dos publicaciones de la bibliografía que recomendamos para su lectura.

18. URQUÍZAR HERRERA, A. (2010). "La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Ha del Arte, nº 22-23: 201-216, 211.

Para finalizar, el verdadero interés al que aboca toda la contextualización en torno al XIX radica en la necesidad de presentar a los personajes dentro del estudio. Así comprenderemos porqué se tomaban determinadas decisiones en torno al patrimonio monumental, especialmente en la ciudad de Córdoba. Rafael Romero Barros supone la figura que más atención suscita por la recuperación de su trabajo en el ámbito de la Comisión de Monumentos (no tanto así como pintor, ampliamente estudiado) y de una puesta en valor de su figura. Creemos que Romero Barros supuso para Córdoba un personaje crucial a la hora de proteger, restaurar, inventariar y dar voz al estado en el que se encontraban los espacios históricos de la ciudad. Uno de sus hitos en torno a su carrera será la declaración de Monumento Nacional para la Sinagoga en 1885 y 1889 para la Mezquita-Catedral¹⁹.

Este apartado supone un sobrio recuento del proceso investigador que estos cuatro años de doctorado han gestado. Todo ello aunando no sólo el trabajo del estudio en sí, sino también los resultados que hemos podido materializar en diferentes eventos o publicaciones y que se enumeran en el siguiente apartado.

4.3. Difusión de resultados

Los años de realización del doctorado se han compaginado con la labor de investigación y la difusión de los primeros resultados de la tesis. Desde pósters de presentación para los Planes de Investigación anuales hasta conferencias y publicaciones en diferentes medios académicos. Aquí se lista la producción realizada hasta el momento (por fecha de publicación)²⁰:

- “Rafael Romero Barros en la construcción patrimonial de Córdoba durante la segunda mitad del siglo XIX”. (Póster). *VI Jornadas de Investigación y Doctorado “ODS con Ciencia”* (Universidad Católica San Antonio, Murcia).
- “La percepción del escenario turístico en Córdoba (Andalucía, España): orígenes, dificultades y propuestas para una mejor convivencia entre turismo y patrimonio en la era postcovid-19”. (Comunicación y publicación). *XIV Congreso Internacional Virtual sobre Turismo y Desarrollo: la COVID-19 y sus consecuencias* (eumed.net).
- “La figura de Rafael Romero Barros en la construcción del escenario patrimonial de Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX”. (Comunicación). *Congreso Estudiantes Doctorado* (Universidad Miguel Hernández, Elche).
- “Una ciudad recordada: preceptos románticos y viajeros en la construcción patrimonial de Córdoba”. (Comunicación). *VII Congreso Internacional de Turismo Cultural* (Universidad de Córdoba).
- “Turismo y patrimonio en Ciudades Patrimonio de la Humanidad: reflexiones para un escenario de convivencia post Covid-19 en Córdoba”. (Comunicación). *Workshop Tourism and Hospitality Management 2021* (ISAG, Oporto).

19. MUDARRA BARRERO, M. (1990). *Arte y teoría estética del romanticismo al simbolismo: la familia cordobesa de los Romero*. Granada: Universidad de Granada, 65.

20. En el momento de presentación de esta ponencia no contábamos con la publicación del último artículo, el cual facilitamos en la siguiente referencia: LAGUNA BOLÍVAR, Á.; ROYO NARANJO, L. (2022). “El ideario romántico en la construcción patrimonial de la ciudad de Córdoba. Aportaciones para una interpretación de su contexto turístico-cultural”. *ERPH Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº31, 87-112. DOI: <https://doi.org/10.30827/erph.vi31.23450>.

- “Córdoba en ruinas: los inicios de la conservación del patrimonio monumental durante el siglo XIX”. (Comunicación y capítulo de libro). *I Congreso Internacional de Gestión Turística del Patrimonio Cultural y Natural en destinos de interior* (Universidad de Córdoba).
- “Nuevas lecturas patrimoniales de la ciudad de Córdoba. El paisaje urbano a través de su difusión histórica”. (Comunicación y capítulo). *II Congreso Internacional Cultura y Ciudad: Arquitectura y Paisaje. Transferencias históricas, retos contemporáneos* (Universidad de Granada).

5. PRIMERAS CONCLUSIONES

Si bien nos encontramos en pleno proceso de investigación y redacción de la tesis, en base a las diferentes contribuciones que se han realizado durante los años de Doctorado se pueden empezar a plantear unas primeras conclusiones en torno a nuestra labor de estudio.

En primer lugar, uno de los objetivos principales que se plantean desde los inicios de la investigación es vincular las temáticas que se tratan en nuestro trabajo de forma novedosa. Si bien los tópicos que se abordan en los primeros capítulos del trabajo se proponen como un escenario histórico a modo de presentación, sí se está tratando de llevar a cabo una relación significativa entre los aspectos históricos y estéticos del XIX para poder aplicar dicho conocimiento al análisis de los textos recopilados en torno a la construcción patrimonial de la ciudad de Córdoba.

Por otro lado, es también notable el valor que se aplica a las aportaciones estéticas que brindó el Romanticismo con su aparición a principios del XIX, haciendo especial hincapié en las nuevas aproximaciones en el campo de la teoría del arte. Especialmente interesante resulta el tratamiento del término “mudéjar” y la evolución en torno a su estudio y significado en el ámbito académico, resultando como uno de los hitos principales como aportación al trabajo de investigación en torno al escenario histórico en el que se inserta la tesis.

Además de los temas arriba mencionados, el fin principal del estudio pretende ser una puesta en valor de la ciudad de Córdoba en el siglo XIX, tanto por sus condicionantes históricos y urbanos, así como para ensalzar y traer de vuelta a la actualidad académica a la figura de Rafael Romero Barros. Si bien existen estudios del autor desde el ámbito de la pintura, queremos poner el foco especialmente a su labor como agente patrimonial dentro de la capital andaluza y a dar valor a los textos que creó en torno a este ámbito. Con todo ello queremos realizar un recopilatorio de su biografía, pero sobre todo de su labor como historiador del arte para su consideración tanto en el ámbito académico como a nivel de divulgación general.

Por último, una de las conclusiones más interesantes que hemos podido comprobar por su aplicación en el ámbito laboral y en el panorama turístico más actual es la proyección que las imágenes concebidas por el Romanticismo y los viajeros del XIX tienen en la configuración del marketing turístico actual y en la forma en la que las ciudades (especialmente en Andalucía) promueven los monumentos. Los testimonios ofrecidos por escritores y viajeros en el XIX han supuesto una base para promocionar Andalucía prácticamente hasta nuestros días, provocando a su vez la tendencia a visitar monumentos concretos y, con ello, generar situaciones complejas como la masificación de estos espacios.

El trabajo de investigación plantea una serie de preguntas y retos que deberán contestarse mediante la labor de estudio que estamos llevando a cabo. Sirvan estas primeras conclusiones como ejemplo de algunas de las ideas más significativas que los años de Doctorado están aportando a la tesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAIDE GONZÁLEZ, R. (1999). “La introducción y el desarrollo del Higienismo en España durante el s. XIX”. *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Nº 50, pp. 32-54. ISSN 1138-9788.
- ANGUITA GONZÁLEZ, J. (1984). *La desamortización eclesiástica en la ciudad de Córdoba (1836-1845)*. Córdoba: Albolafia.
- BARRIE ZAFRA, M.T. (2016). “Itinerarios y paisajes culturales urbanos : cuatro rutas por Córdoba y su patrimonio desaparecido durante los siglos XIX y XX”. En: Diáñez Rubio, P., Vázquez Avellaneda, J.J. (Ed.). *Ida 02*. Málaga: RU books, pp. 187-208.
- FELICIANO, M.J.; RUIZ SOUZA, J.C. (2017). “Al-Andalus and Castile. Art and Identity in the Iberian Peninsula”. En: Alina Payne (ed.) *Renaissance and Baroque Architecture. Part II. Global Geographies and European Internationalism. Iberia, Spanish Italy, the Ottomans, and Latin America*. John Wiley & Sons, Inc, pp. 1-31. <https://doi.org/10.1002/9781118887226.wbcha019>.
- GÁMIZ GORDO, A.; GARCÍA ORTEGA, A.J.(2012). “La primera colección de vistas de la Mezquita-Catedral de Córdoba en el voyage de Laborde (1812)”. *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338, pp. 105-124.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2009). *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*. [Tesis doctoral, UCLM]. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/1499>.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2011). La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España. *Anales de historia del Arte*, Volumen Extraordinario, pp. 197-210.
- HENARES CUÉLLAR, I. (1982). *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra.
- HERNANDO, J. (1995). *El pensamiento romántico y el arte en España*. Madrid: Cátedra.
- LAGUNA BOLÍVAR, Á. (2020). *Rafael Romero Barros y la construcción patrimonial de Córdoba en el siglo XIX*. [Trabajo Fin de Máster Inédito]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/100710>.
- LAGUNA BOLÍVAR, Á.; ROYO NARANJO, L. (2022). “El ideario romántico en la construcción patrimonial de la ciudad de Córdoba. Aportaciones para una interpretación de su contexto turístico-cultural”. *ERPH Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº31, pp. 87-112. DOI: <https://doi.org/10.30827/erph.vi31.23450>.
- LÓPEZ ONTIVEROS, A. (1991). *La imagen de la Córdoba y su provincia en la literatura viajero de los siglos XVIII y XIX*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- MUDARRA BARRERO, M. (1990). *Arte y teoría estética del romanticismo al simbolismo: la familia cordobesa de los Romero*. Granada: Universidad de Granada.
- PALENCIA CERREZO, J.M. (1995). *Setenta años de intervención en el Patrimonio histórico-artístico cordobés*. Córdoba: CajaSur, Obra Social y Cultural.
- PALENCIA CERREZO, J.M. (1998). “Para una historia de la Escuela provincial de Bellas Artes”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Vol. 76, Nº. 135, pp. 287-296.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, T. (1973). *Paseos por Córdoba [1873]*. León: Editorial Everest.

- REY CARMONA M. (2010). *Córdoba en el Romanticismo*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Servicio de publicaciones.
- ROMERO BARROS, R. (1892). *Córdoba monumental y artística*. Edición facsímil con introducción por M. Mudarra Barrero, 1991. Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
- RUIZ SOUZA, J.C. (2011). "Arquitecturas aljamiadas: Al-Andalus y la Corona de Castilla en la Baja Edad Media. Asimilación, conservación y creatividad artística". En: Emilio González Ferrín (coord.) *Al-Andalus: paradigma y modernidad*. Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, pp. 105-128.
- URQUÍZAR HERRERA, A. (2010). "La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Ha del Arte*, nº 22-23, pp. 201-216.

LA PIEL DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL

Diego Clemente Espinosa

Universidad de Castilla-La Mancha.

<https://orcid.org/0000-0002-9703-1385>

RESUMEN

Aunque muchas de las arquitecturas tradicionales que han llegado hasta nuestros días las encontramos desprovistas de su capa o capas de revestimiento, en origen sus muros no estuvieron descubiertos. No era posible ver los materiales con los que estaban contruidos, sino que se encontraban debidamente revocados. La eliminación intencionada de esta capa de protección, además de constituir un falso histórico, contribuye a la degradación de las construcciones, al tiempo que acelera su ruina. A lo largo de las siguientes páginas se tratará de mostrar la importancia y necesidad de mantener estas capas de protección frente a modas o gustos que promueven su eliminación.

Palabras clave: revoco, cal, arquitectura tradicional, deterioro.

ABSTRACT

Many of the traditional architectures that have survived to the present day have been stripped of their covering layer o layers plastered. Not only does the removal of protection help to convey the misconception that these layers did not exist in the past but also it contributes to the degradation of the building and accelerates its ruin. Throughout the following pages we intend to highlight the importance to maintain these layers of protection in the face of fashions and tastes that promote their removal.

Keywords: plaster, lime, traditional architecture, deterioration.

1. INTRODUCCIÓN

Carlos Flores, arquitecto de formación y uno de los grandes estudiosos de la arquitectura tradicional, allá por el año 1973, hablaba de esta como la arquitectura del sentido común (FLORES, 1973). En la actualidad, parece que la ausencia de este sentido transforma la arquitectura tradicional sin remedio, aunque también la escasa valoración o el desconocimiento acerca de los materiales y técnicas empleadas en su construcción amenazan su conservación.

Hoy día, la desaparición de los ejemplos de este tipo de arquitectura en los pueblos y ciudades de la Mancha (a esta zona voy a circunscribir esta aproximación) es palpable, solamente debemos recorrer las calles de nuestras poblaciones para darnos cuenta de este hecho. Los ejemplos conservados podemos encontrarlos muy transformados, por ejemplo, utilizando materiales actuales como el cemento, que no es muy compatible con los tradicionales. En muchas ocasiones esas transformaciones de la arquitectura pasan por eliminar su capa exterior de protección, su piel, que las protege del paso del tiempo y, por tanto, de su deterioro. Lo que quiero reivindicar a través de estas páginas es la importancia y la necesidad de que las fábricas tradicionales deben conservar los revocos como capa protectora que asegure la conservación de estas arquitecturas históricas.

2. LA ARQUITECTURA TRADICIONAL Y SUS MATERIALES

Como es conocido, la arquitectura tradicional emplea en su construcción materiales que provienen de su entorno más próximo, habitualmente piedra para levantar los zócalos, tierra para los muros y madera para la cubierta sobre la que luego se colocará la teja. Para la correcta conservación de los muros es necesario protegerlos debidamente de las inclemencias del tiempo y, por ende, de su rápido y progresivo deterioro.

Por tanto, el revoco es un revestimiento continuo que se aplica a los muros para protegerlos de las agresiones del viento o la lluvia. Con esta práctica no solo se evita el deterioro progresivo de unos muros contruidos con materiales que son fácilmente deleznable, sino que además con la aplicación de la cal se produce al mismo tiempo un efecto desinfectante.

Es necesario conocer que los edificios históricos, por los materiales empleados en su construcción, tienen un comportamiento distinto a los edificios y materiales actuales. Las fábricas históricas necesitan un revestimiento adecuado que les permita respirar, pero al mismo tiempo impedir que el agua penetre en sus muros.

3. LA PIEL DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL

La práctica de revestir las arquitecturas con una capa de protección nos remonta a la Prehistoria. En nuestra zona tenemos buenos ejemplos al respecto. En el yacimiento arqueológico de la Motilla del Azuer (2200-1300 Ane) los arqueólogos han constatado la presencia de capas de revoco de barro con el que protegían los muros de mampostería con los que están levantados esta imponente construcción prehistórica (NÁJERA, 1982; MARTÍN HARO, 2011). Idéntica protección se puede encontrar en las arquitecturas ibéricas conservadas del Cerro de las Cabezas (Valdepeñas). De nuevo se constata el correspondiente revoco en las arquitecturas de tierra del yacimiento medieval de Calatrava la Vieja (Carrión de Calatrava) (CLEMENTE, 2016:135-144).

Cuando las fábricas tradicionales se protegen con distintas capas, lo que se pretende, más que producirse un fenómeno de ocultación estética de unas fábricas pobres, es proteger esos materiales que sin su capa protectora pueden deteriorarse con cierta facilidad.

Esta capa de protección que se extiende por toda la superficie muraria puede ser de distintos tipos, dependiendo en muchos casos de la economía del propietario. El ejemplo más sencillo y económico, pero a pesar de ello efectivo, es el empleo que una capa de barro. No es tan efectivo como cuando se utilizan otros materiales como veremos, pero su renovación periódica al observar su degradación es suficiente.

En la mayoría de las ocasiones la protección de los muros está asegurada por el empleo de sucesivas capas de yeso y cal, lo que aumenta su perdurabilidad. Cuando las circunstancias no lo permiten, el empleo de solamente una de ellas será suficiente. La renovación de estas capas se produce al observar su deterioro; cuando el propietario del inmueble comprueba que esa capa de protección era objeto de degradación, procedía a su renovación. A veces, la cercanía de las fiestas patronales en la población coincidía con la tarea de jalbegar. En algunos casos, se pueden observar “estalactitas” de cal, fruto de décadas de encalar los muros.



Fig. 1. Detalle vivienda en C/ D. Quijote (desaparecida). Daimiel, año 2013.

El arquitecto Miguel Fisac, buen conocedor de la arquitectura tradicional, sus materiales y técnicas, incidía en la necesidad de proteger las tapias para evitar su degradación, tal y como escribía en el año 1985:

La compacidad de la tierra apisonada de los muros no era muy grande y las superficies de las tapias se han ido desmoronando con facilidad en contacto con los agentes atmosféricos: vientos, lluvia, hielos, etc. Para protegerlas se les tiraba cal (...) Esa preciosa textura así obtenida, con las suaves rugosidades resultantes de las sucesivas capas de cal caídas sobre la áspera superficie del tapial, es otra de las más bellas características de esta arquitectura. Además, precisamente por la estructura y forma de construir esas tapias, las aristas no son vivas, sino ligera y desigualmente redondeadas y se produce en los volúmenes arquitectónicos, dibujados por el sol, como un sfumato praxiteliano (FISAC, 2005: 23).

La arquitectura tradicional adolece desde hace años de un mal común y una mala práctica: desvestirla de su capa de protección, del revoco, acción que produce una serie de efectos negativos sobre ella, acelerando el proceso de degradación y deterioro, hasta llegar a la ruina y la desaparición.

Más allá de las cuestiones estéticas o modas, desvestir las arquitecturas tradicionales de su capa protectora es una aberración, además de un falso histórico que trae consigo la consiguiente pérdida de identidad. No debemos olvidar, que este tipo de actuaciones, con el paso del tiempo, crean una falsa imagen de autenticidad en la sociedad. Las instituciones públicas deben dar ejemplo a la ciudadanía en tanto en cuanto deben velar por la protección y conservación de nuestro patrimonio histórico, incluidos los ejemplos de arquitectura tradicional, revirtiendo en la medida de lo posible actuaciones realizadas en el pasado que, con un criterio erróneo, consistieron en desvestir las arquitecturas históricas.

Aquellas arquitecturas tradicionales que no ven renovada su capa de protección como consecuencia de la caída en desuso, el abandono, etc., sufren un deterioro rápido e irreversible que acelera su ruina, tal y como se puede comprobar en la figura 2.



Fig. 2. Se observa perfectamente como la parte izquierda, que ha comenzado a perder su capa de protección al no ser renovada, se encuentra muy deteriorada, frente a la parte derecha, que al conservarla se encuentra en muy buen estado.

4. LA PIEL DE LA ARQUITECTURA A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN

Una de las características que habitualmente atribuimos a la arquitectura tradicional es la ausencia de fuentes documentales para su estudio. Es cierto que este tipo de arquitectura no ha producido contratos de obra (son escasísimos), trazas, planos, condiciones, etc. Pero en algunas ocasiones sí es posible encontrar documentos que nos hablan del estado y la necesidad de reparar diversas construcciones, sobre todo aquellas que tienen que ver con edificaciones que emanan del poder local. Veremos algunos ejemplos al respecto. Todos ellos dejan patente la necesidad de arreglar los desperfectos de los muros relacionados con humedades o pérdida de su capa de protección. Se trataba de frenar su deterioro y, por tanto, asegurar su conservación.

Sin tratar de ser exhaustivos en este sentido debido a la extensión de este trabajo, se presentan a continuación algunos ejemplos que nos apuntan en el sentido de la conservación de la capa o capas de protección de los muros.

En las casas que poseía el maestre en la villa de Almagro, en una visita realizada en el año 1423, se dice: *primeramente tres faseras de portal sobradados e labrados de pintura e las paredes encaladas, la labor muy buena, hermosa y firme, y bien guarnecidos los postes y bien hechos de piedra y de ladrillo y cubierto todo con seras de esparto porque la labor sea guardada* (CIUDAD, 2011:195).

De manera explícita, el texto hace referencia a que las paredes se encuentran encaladas, e incluso los postes también se hallan bien guarnecidos; en el momento en el que se ejecuta el reconocimiento, la construcción se encuentra en buen estado (*buena y firme*), pero este estado de conservación no debe descuidarse, de manera que *la labor sea guardada*.

El mismo año, se visitó la posada que el citado maestro realizó en la plaza de Almagro, se dice que tiene *las paredes de muy buenas tapias encaladas*, reforzando la idea que venimos apuntando sobre la protección de los muros (CIUDAD, 2011:195).

Hacia el año 1459, en otro reconocimiento de las posesiones del maestro, la documentación hace referencia a que tiene todo *muy bien reparado, solado, enlucido y pintado* (CIUDAD, 2011:198). No siempre las construcciones se encontraban en tan buen estado de conservación, había veces que se detectaban ciertos problemas que con el tiempo podían amenazar ruina, como sucedió en el año 1491 revisando la muralla de Almagro, cuando se ordenó *revocar e rehenchir los çimientos por de fuera e por de dentro* (CIUDAD, 2011:213).

En el reconocimiento que se realiza a las casas de la Encomienda de la villa de Daimiel en el año 1643, se comprueba el buen estado de las distintas dependencias, que se encuentran debidamente enlucidas: *Biose un aposento que está a mano derecha como se entra, tiene un postigo con su cerradura y llave, está enlucido de yeso todo nuevo*¹. La descripción pormenorizada continúa, permitiéndonos conocer el estado de toda la edificación: *Biose el lienzo de pared que cae debajo de dicho corredor, está enlucido y bueno*².

El mismo documento continúa más adelante describiendo otro cuarto diciendo que *las paredes de dicho cuarto por dentro y por de fuera, tiene las paredes enaceradas y el cimientto de piedra cubierto de teja, no presenta reparo alguno por estar todo bueno*³. El texto deja claro que tanto al interior como al exterior, las paredes se encuentran recubiertas con un revestimiento, aplicado en este caso de mortero de cal y arena.

La población de Almagro se encuentra declarada conjunto histórico desde el año 1972. Este nivel de protección y catalogación debería haber sido suficiente para evitar ciertas acciones que ponen en peligro el patrimonio arquitectónico de esta ciudad. Acciones algunas muy claras y evidentes que pasan por la eliminación de las capas de enlucido de muchas arquitecturas, ya sean cultas -como el caso de la casa del prior de las Bernardas, por citar alguno- o tradicionales, donde este problema es mucho más evidente. Un paseo por las calles de esta población nos evidencia este problema. En algunas ocasiones solo se elimina la parte baja del revoco, dejando únicamente los cimientos de mampostería a la vista, y en otras ocasiones la eliminación de esta capa afecta a todo el muro, permitiendo observar su técnica constructiva y materiales, tal y como se aprecia en las figs. 3 y 4.

1. AHN, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 46272. Fol 345 v.

2. Ibídem, fol. 346 r.

3. Ibídem, fol. 348 r.



Fig. 3. Almagro, fachada de la casa del prior de las Bernadas (s. XVI) en la actualidad, desprovista de la capa de revestimiento.



Fig. 4. En multitud de ejemplos de arquitectura tradicional de Almagro es posible observar como se pican los revocos para dejar la piedra vista (en este caso la mampostería de los cimientos), ocasionando no pocos problemas a la fábrica histórica.

Por citar otro ejemplo, sobre el Santuario de la patrona de Daimiel, la Virgen de las Cruces, conocemos algunos datos sobre su estado y reformas en diversos años. Hacia el año 1863 se realizaron algunas reformas que consistieron en reparar con yeso algunos desconchones existentes, al mismo tiempo se ordenó que las habitaciones del santuario se *blanquearán con cal, así como también las galerías altas y bajas y la fachada principal; las puertas y ventanas que dan al exterior se pintarán al óleo y las del interior al temple*⁴. Desgraciadamente, una visita al santuario en la actualidad nos demuestra como en épocas muy recientes se picó el revoco de la fachada princi-

4. AMD, Administración y Fábrica, Obras, 1863, leg. 194/28, s/f.

pal dejando vista la mampostería. La capa de protección que se renovaba periódicamente para continuar otorgando la necesaria protección del muro se eliminó sin ningún criterio, creando un falso histórico, mostrando una imagen irreal de la construcción, como se observa en la fig. 5.



Fig. 5. La parte superior muestra la fachada del Santuario de la Virgen de las Cruces en su estado original. En la parte inferior, tal y como se encuentra en la actualidad, con el revoco eliminado y presentando problemas de humedad en el zócalo. En la parte derecha de la imagen, la vivienda del santero, con el muro también desprovisto de la protección.

5. CONCLUSIONES

Pese a la imposibilidad de ser exhaustivo debido a la extensión de este trabajo, a lo largo de las páginas anteriores se ha tratado de evidenciar la importancia de proteger los muros de la arquitectura histórica con el fin de aumentar su perdurabilidad a pesar del paso del tiempo. Desvestir los muros, además de una práctica funesta que acelera su ruina, pasa por ofrecer una imagen irreal de lo que fueron estas arquitecturas en el pasado, creando falsos históricos que son asumidos por la sociedad y que posteriormente son muy difíciles de revertir.

Afortunadamente, en ocasiones la documentación de archivo y las fotografías conservadas nos ayudan en esa tarea de conocer las arquitecturas antes de que se hayan transformado drásticamente.

Hay que conocer las distintas técnicas constructivas y los materiales tradicionales para poder actuar correctamente en favor de la conservación de las arquitecturas tradicionales. Eso lo sabían muy bien los artífices que se encargaron de levantar los edificios, aplicando también el sentido común, de ahí que después de siglos tengamos ejemplos que continúan en pie.

Sería necesario actuar en el sentido de promover su conservación. Es necesario conocer y divulgar la importancia de mantener la piel de la arquitectura para evitar el deterioro y la degradación de unas arquitecturas que, durante siglos, han conformado la imagen de calles y plazas de nuestros pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

- CIUDAD RUIZ, M. (2011). *Almagro en los libros de visita (1423-1510)*, Puertollano: Ediciones C&G.
- CLEMENTE ESPINOSA, D. (2016). *Arquitectura tradicional en La Mancha (provincia de Ciudad Real) a través de las fuentes documentales. Siglos XVI-XX*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla- La Mancha. <http://hdl.handle.net/10578/8591>
- HARO NAVARRO, M. (2012). *La puesta en valor de yacimientos arqueológicos de la Prehistoria reciente en el sur de la Península Ibérica*. Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/20198>
- NÁJERA COLINO, T. (1982). *La Edad de Bronce en La Mancha occidental. Vol. I*. Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/32594>
- FISAC SERNA, M. (2005). *Arquitectura popular manchega*, Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real.
- FLORES, C. (1973). *Arquitectura popular española. Vol.1, [Generalidades. Pirineo y Prepirineo]*, Madrid: Aguilar.

DE RECEPTOR PASIVO A PROTAGONISTA DE LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS. EL GIRO HACIA EL VISITANTE EN EL MUSEO

Irene Pérez López

Contratada postdoctoral Margarita Salas

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-1890-2312>

RESUMEN

El giro hacia el visitante ha transformado al museo en una institución centrada en el visitante en el último medio siglo. Este fenómeno museológico está estrechamente vinculado al cambio que ha tenido lugar en teoría comunicativa, en la que el paradigma dominante, que explicaba la comunicación como un proceso de transmisión de información entre un emisor y un receptor, ha sido puesto en duda por una perspectiva crítico-cultural de la comunicación como la construcción de significados por parte de los implicados en el proceso comunicativo. Este cambio de paradigma se ha producido también en el museo y ha modificado la manera en la que se concibe al visitante y el papel de la institución. El museo del siglo XXI se centra cada vez menos en la transmisión de información y reconoce al visitante como compañero en la tarea de dar significado, priorizando su participación en el proceso de interpretación.

Palabras clave: estudios de museos, visitante, comunicación, receptor, construcción de significados, participación.

ABSTRACT

The turn to the visitor has transformed the museum into a visitor-centred institution over the last half century. This museological phenomenon is closely linked to the change that happened in communicative theory, in which the dominant paradigm, which explained communication as a process of transmission of information between a sender and a receiver, has been challenged by a critical-cultural perspective of communication as the making of meanings by all those involved in the communicative process. This paradigm shift has also taken place in the museum and has modified how the visitor and the institution's role are conceived. The 21st-century museum is less and less focused on the transmission of information and recognises the visitor as a partner in meaning-making prioritising his or her participation in the process of interpretation.

Keywords: museum studies, museum visitor, communication, receptor, meaning-making, participation.

INTRODUCCIÓN

Este texto presenta algunos de los resultados de la investigación de mi tesis doctoral, defendida en mayo de 2022 en la Universidad Complutense de Madrid, cuyo tema era el giro hacia el visitante, un fenómeno que ha tenido lugar en el último medio siglo en el museo y que ha transformado la relación de la institución con el visitante.

El término *giro hacia el visitante* es la traducción del que utilizó por primera vez Eileen Hooper-Greenhill (2006), cuando lo señaló como uno de los grandes retos del museo del siglo XXI. Sin embargo, no era la primera vez que se refería a este fenómeno. Desde 1990, la museóloga británica alude en varias de sus obras (por ejemplo 1994c y 1994d) a un movimiento del museo hacia los visitantes o las audiencias, y no es la única; el giro hacia el visitante aparece constantemente mencionado en la literatura de estudios de museos anglófona¹ desde finales del siglo XX, solo que no recibe ese nombre, sino que muchos autores señalan, entre otras cosas, cuestiones como el cambio del foco de atención del museo (como Hein, 2006) y, sobre todo, que el museo del siglo XXI está centrado en el visitante (Ballantyne y Uzzell, 2011; Samis y Michaelson, 2016).

En definitiva, la literatura de estudios de museos reconoce el giro hacia el visitante como una transformación paradigmática; a pesar de ello, no hay trabajos dedicados a estudiar la naturaleza de esta transformación como fenómeno museológico, que ha sido el objetivo de mi tesis doctoral.

1. EL MODELO DE COMUNICACIÓN DEL MUSEO

El punto de partida de la investigación fue la obra de Hooper-Greenhill, que fue durante décadas investigadora en la Universidad de Leicester, y cuya obra sigue siendo de referencia en los estudios de museos. En su libro *Museums and their visitors*, la museóloga (1994d) se refiere a un movimiento hacia el visitante que considera consecuencia de un desplazamiento de la atención del museo de la colección a la comunicación. La autora analiza la institución como comunicadora en varias de sus obras (como Hooper-Greenhill, 1994a y 1995) y relaciona el desarrollo del concepto de audiencias activas en teoría de la comunicación con el cambio de perspectiva del museo con respecto a sus visitantes; los visitantes dejan de ser esa masa indiferenciada que conforma el público general, para convertirse en individuos y audiencias activas. El cambio en la forma en la que se percibe al visitante y su papel dentro del proceso de comunicación indica que el modelo de comunicación² ha cambiado también.

La comunicación es una de las principales acciones que vinculan al museo con la gente, tanto con el visitante como con la sociedad en general. En la medida en que se dé importancia al papel comunicador de la institución, se está reconociendo un interés por las personas, especialmente por la relación que el museo establece con ellas. Además, la forma en la que la institución concibe la comunicación con el visitante define la relación que tiene con este, luego los cambios en el modelo comunicativo subyacente proporcionarán información sobre el giro hacia el visitante.

2. COMUNICACIÓN DE MASAS EN EL MUSEO

La comunicación en el contexto del museo puede entenderse de muchas formas; los límites del concepto pueden extenderse hasta abarcar cuestiones como el diseño arquitectónico o la

1. Especialmente en Reino Unido y Estados Unidos.

2. Un modelo de comunicación es una representación esquemática de la forma en la que funciona la comunicación según una teoría concreta.

política de admisión, ya que toda decisión que toma la institución muestra los valores que la definen y, de algún modo, comunica. Sin embargo, en este texto me referiré a la comunicación como un acto en el que la institución se dirige conscientemente a sus visitantes actuales —la comunicación con los visitantes potenciales es externa y entraría en el terreno del marketing—, la cual tiene lugar sobre todo a través de la exposición.

En las exposiciones, el museo se comunica con una gran cantidad de visitantes al mismo tiempo, por ese motivo la institución ha sido comparada con los medios de comunicación de masas en muchas ocasiones. Ya Hodge y D'Souza (1979) afirmaban que las exposiciones de los museos, como los medios de masas, presentan procesos comunicativos unidireccionales en los que el museo tiene todo el poder comunicativo al definir y enviar mensajes con el objetivo de que sean recibidos por una audiencia amplia y desconocida para la institución. Si la institución se comporta como un medio de comunicación de masas, hay muchas posibilidades de que se haya visto afectada por los cambios que ha experimentado este ámbito, especialmente los cambios de paradigma³.

3. COMUNICACIÓN COMO TRANSMISIÓN. EL PARADIGMA DOMINANTE.

El término *comunicación de masas* apareció a finales de la década de los treinta del siglo XX como consecuencia del surgimiento de algunos medios que se dirigían a grandes multitudes, como la radio o la televisión. Los espectadores comenzaron a verse como una masa cuyas características apunta el teórico de la comunicación Denis McQuail (1985): se trata de un grupo heterogéneo y numeroso, cuyos miembros no se conocen entre sí y son desconocidos para los emisores, incapaz de actuar conjuntamente y sin identidad ni conciencia propias.

La investigación de la comunicación de masas surgió en gran medida por una preocupación por el efecto que los medios de masas pudieran tener en la población, a la que se consideraba susceptible de ser manipulada. Desde principios del siglo hasta la década de 1930, se pensaba que estos medios tenían el poder de influir en los espectadores según la voluntad de los comunicadores. Como consecuencia de esta trayectoria, cuando aparecen los primeros modelos de comunicación, estos están muy influidos por la visión de la comunicación centrada en el efecto sobre el receptor, es decir, se enmarcan en la teoría estímulo-respuesta, que defiende que los efectos de la comunicación son respuestas a estímulos, de modo que puede predecirse la respuesta de la audiencia ante un mensaje. Esta teoría, también conocida como teoría de la aguja hipodérmica —porque la información es “inyectada” en el espectador—, muestra la comunicación como un proceso de transmisión en el que un comunicador o emisor origina un mensaje que pasa por un canal a un receptor (emisor → mensaje → receptor). Es por lo tanto un proceso con una trayectoria lineal y unidireccional, de una fuente con autoridad que origina el mensaje, a un receptor desinformado y pasivo.

Esta forma de pensar la comunicación, que ha prevalecido durante la mayor parte de la historia de la investigación de los medios de comunicación de masas (y la teoría de la comunicación en general), es el paradigma dominante.

3. El término paradigma se utiliza aquí en referencia al conjunto de asunciones subyacentes que determinan la forma en la que se entiende la comunicación y por lo tanto cómo se aborda la investigación en este ámbito. En el caso de la comunicación, un paradigma conlleva una determinada forma de entender el proceso comunicativo y su propósito, lo que asigna un papel a los participantes en este —que son, como mínimo, el medio de comunicación y las audiencias—. Esto determina, al mismo tiempo, las preguntas que se hacen los investigadores sobre la comunicación y las metodologías que se establecen para responderlas. En resumen, en este contexto, un paradigma sería un conjunto de presunciones o supuestos sobre la comunicación, los medios y la audiencia, sobre lo que se puede y es importante saber de ellos y cómo llegar a ese conocimiento.

La comunicación entendida como transmisión ha sido también el paradigma dominante en museología, determinando el papel del museo como comunicador durante casi toda su historia. Según este paradigma, la comunicación en el museo es un proceso lineal y unidireccional de transmisión de información de una fuente autorizada —la institución— a un receptor desinformado —el visitante—. Este modelo se discute en la literatura de estudios de museos al menos desde los setenta; Duncan Cameron (1968) fue su introductor en este contexto (Fig. 1).

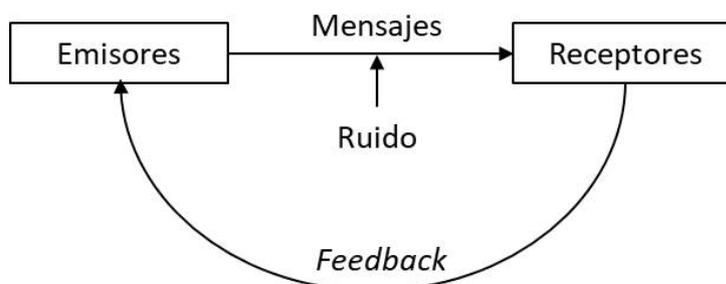


Fig. 1. Esquema del modelo de comunicación para el museo de Duncan Cameron.

Fuente: elaboración propia a partir de Hooper-Greenhill (1994b, p. 23).

El modelo de comunicación por transmisión en el museo está ligado a la idea del museo como templo de conocimiento, en el que ese conocimiento se transmite por medio de la exposición de objetos. Esto implica una idea del conocimiento como algo externo, objetivo y fijo, que puede ser transmitido, y que los receptores reciben por igual y de una forma que puede preverse. El poder comunicativo recae sobre el emisor, el museo, que controla la producción de significados y cómo estos llegan al receptor. Siguiendo este modelo, si el museo quiere mejorar su comunicación, su objetivo será trabajar en la construcción de su mensaje y comprobar la efectividad con la que llega al visitante. Todo esto se traduce en una atención por la calidad de los contenidos y el expertizaje, pues se entiende que, si el mensaje está bien construido (si la exposición está bien hecha), el conocimiento llegará correctamente al visitante. El modelo se centra en la eficiencia comunicativa.

En la medida en que los esfuerzos del museo estén centrados en producir un discurso coherente y estructurar la información de la forma más comprensible posible, trabaja bajo el paradigma de comunicación como transmisión.

4. DE TRANSMISIÓN A CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS. EL CAMBIO DE PARADIGMA.

Por muy convincente que parezca y por mucho que ayude a comprender a un nivel básico la comunicación contar con el sencillo esquema *emisor* → *mensaje* → *receptor*, lo cierto es que el paradigma de transmisión no explica la comunicación de manera exhaustiva y completamente satisfactoria —ningún paradigma lo hace—. Entre otras cosas, es evidente que infravalora el papel de la audiencia, que no solo no es receptora pasiva, sino que puede elegir aceptar, rechazar o negociar los mensajes de los medios (Hall, 1980/2006).

Como consecuencia de esta insatisfacción, aparecen nuevos modelos comunicativos que intentan explicar la complejidad de la comunicación con representaciones que se alejan de la idea de la comunicación como el transporte físico y lineal de un mensaje (por ejemplo, Schramm, 1954). En torno a los setenta surge una nueva forma de explicar la comunicación, un nuevo paradigma, con una perspectiva crítico-cultural que concibe la comunicación como un proceso de carácter cultural.

Este paradigma, al que se considera el principal paradigma alternativo a la visión de la comunicación como transmisión, adopta un punto de vista crítico que está estrechamente vinculado a una narrativa que explica la sociedad como una lucha de poder entre fuerzas dominantes y subordinadas —proveniente del marxismo, especialmente de Gramsci, pero también de Althusser y la escuela de Frankfurt— que se refleja en toda estructura social, entre ellas, los medios de comunicación (Meyrowitz, 2008). Para descubrir las ideologías subyacentes en la comunicación de los medios de masas, se recurre a la semiótica con el objetivo de analizar el contenido de los medios como textos y la recepción o lectura que la audiencia hace de estos. Inevitablemente, esto conlleva la concepción del contenido mediático como polisémico, lo que a su vez convierte a las audiencias en intérpretes activas al tener que elegir uno de esos múltiples significados.

En resumen, este nuevo paradigma asume que la comunicación forma parte de las estructuras que conforman el orden social y cultural, y que sus textos reflejan su naturaleza, incluidas las luchas de poder ideológico; que estos textos son polisémicos, es decir, no tienen un único significado sino que están abiertos a la interpretación de las audiencias. La polisemia textual requiere, al mismo tiempo, reconocer a las audiencias como agentes activas y no víctimas pasivas de manipulación (Durham y Kellener, 2006), por lo que la investigación se centra en ellas y en cómo interactúan con los medios, lo que supone un giro hacia las audiencias.

En el ámbito de la museología, a finales del siglo XX empezó también a hablarse del museo como comunicador desde una perspectiva crítica: se cobra conciencia de que la institución en el papel de emisor conservaba el poder comunicativo y establecía una relación desigual con el visitante, algo que no encajaba con las evidencias acerca del rol activo del visitante o de cómo este interpretaba los contenidos del museo. Se reconoce cada vez con mayor seguridad el rol activo del visitante a través de su capacidad para construir su propia interpretación del contenido que el museo genera. Weil (1990) argumenta que entender que el museo es un transmisor sobreestima las intenciones de la institución e infravalora la complejidad de la respuesta de los visitantes.

Hooper-Greenhill (1994b) propone un modelo de comunicación alternativo para el museo que parte de la premisa de que los participantes de cualquier acto comunicativo son constructores activos de su propia interpretación de la experiencia y que el significado no es algo que pueda transmitirse, sino que se construye con la participación de todos los agentes implicados en la comunicación, que en el caso del museo son el equipo de comunicadores y los visitantes (Fig. 2).

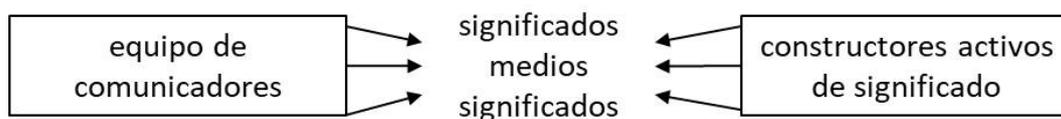


Fig. 2. Esquema de comunicación para el museo de Eileen Hooper-Greenhill.

Fuente: elaboración propia a partir de Hooper-Greenhill (1994b, p. 25).

Silverman (1995) menciona un cambio de paradigma que ha sucedido a finales del siglo XX y que ha transformado la definición de comunicación, de ser un camino lineal y unidireccional en el que el significado es enviado de emisor a receptor, a convertirse en un proceso de negociación entre dos partes, en el que el significado se crea en lugar de transmitirse. Este cambio ha enfatizado el poder del lector en dar forma al significado del texto; pero también se ha reconocido el carácter contextualizado del proceso, que se ve influido por los aspectos sociales y culturales que rodean a los participantes. Según la autora, este cambio de paradigma afecta a todo ámbito relacionado con el intercambio de información. Lo que se ha transformado es la

forma de entender el significado, que antes estaba en posesión del emisor y era transmitido, y ahora es el resultado de un proceso de negociación. Ella llama al nuevo modelo de comunicación construcción de significados (*meaning-making*).

El producto de la comunicación ya no es la recepción del mensaje sino la construcción de significados como resultado de la interacción entre el museo y los visitantes.

5. PARTICIPACIÓN. EL MUSEO COMO ENTORNO DE CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS.

La clave del nuevo paradigma comunicativo es el reconocimiento de la polisemia del contenido expositivo y, como consecuencia, del papel protagonista del visitante en el proceso de construcción de significados. Desde este punto de vista, museo y visitantes son compañeros en la tarea de dar significado y voz a los objetos.

Uno de los aspectos más importantes que se deducen de que el museo conciba la comunicación como un proceso en el que la institución y el visitante participan en la construcción de significados, es que el museo acepta que no es la autoridad interpretativa, que el conocimiento no es único y no parte solo de él, sino que se construye con la participación del visitante. Aceptando esto, el museo establece con sus audiencias una relación que aparenta tender a la desjerarquización.

Si es el visitante el que construye el conocimiento, no tiene sentido que la institución centre sus esfuerzos en producir y transmitir información, sino que su objetivo será proveer al visitante de un entorno en el que pueda tener lugar el proceso de construcción de significados. El museo debe replantearse su papel como autoridad interpretativa y reconocer que el visitante tiene control sobre su interpretación de las colecciones y la visita y, por lo tanto, contar con su participación activa. La participación del visitante en la construcción de significados que tiene lugar en el museo es una de las principales consecuencias del giro hacia el visitante⁴.

Teniendo todo esto en cuenta, la participación es un concepto estrechamente ligado al reparto de poder interpretativo en el museo, de manera que convertir la exposición en un entorno participativo requiere una importante cesión de poder por parte de la institución. Para cumplir las expectativas de participación de los visitantes, el museo debe aceptar que ha dejado de ser el creador único de contenido en torno a sus colecciones y que tiene que compartir autoridad interpretativa con el visitante, quien se convierte en usuario del museo y protagonista de su propia experiencia.

La cesión de autoridad interpretativa necesaria para convertir la exposición en un entorno participativo puede tener lugar con distinta intensidad; así, un museo puede fomentar la participación de sus visitantes más o menos, dependiendo de lo dispuesto que esté a compartir su autoridad interpretativa y el poder en la toma de decisiones. Por ejemplo, en 2020 el MoMA de Nueva York elaboró una serie de audios descargables con el nombre *Beyond the Uniform*, en los que el personal de seguridad del museo comentaba las obras expuestas. Con ello, el museo retira su voz para dejar espacio a otras interpretaciones, que además son de personal no experto, y muestra también formas diferentes de entender las colecciones.

Un paso más sería no solo dejar espacio a otras interpretaciones sino además fomentar la del visitante, que es algo que vemos habitualmente cuando los museos interpelan a sus audiencias. Un ejemplo bastante temprano de este tipo de estrategias es *Share Your Reaction* de la Art

4. En la literatura general de estudios de museos —especialmente la anglófona— la obra de referencia sobre participación es *The participatory museum* en la que Nina Simon (2010) plantea un modelo de museo cuya actividad se basa en la participación de los visitantes. El museo participativo es una institución en la que los visitantes pueden crear, compartir y conectar.

Gallery of Ontario, en el que la galería solicita al visitante que comparta su reacción colocando en distintas localizaciones tarjetas que el visitante puede rellenar con texto o dibujos.

Existen también iniciativas en las que no solo se fomenta la interpretación del visitante, sino que esa interpretación se incorpora como parte del contenido del museo, con lo cual el visitante participa en la construcción de significados. Como es el caso de la actividad del Museo del Prado *Cartela abierta*, de 2019, en la que se convocó un concurso para que los participantes enviaran su propuesta de cartela de cinco de las obras del museo, que después se colocarían en la exposición permanente.

Ir más allá en cuanto a compartir autoridad interpretativa implicaría que el museo dejara en manos del visitante la creación e interpretación de contenidos. Esto requiere una cesión muy considerable de autoridad interpretativa que no se ve a menudo; son más habituales los ejemplos de comisariado colaborativo, como la exposición *Boston Loves Impressionism* celebrada en 2014 en el Museum of Fine Arts de Boston, en la que las obras expuestas fueron elegidas por los visitantes. Sin embargo, el museo siempre mantiene un nivel alto de control del contenido que habría que reducir mucho para hablar realmente de co-creación como la generación de contenidos por parte del visitante y del museo al mismo nivel. Quizá el ejemplo que más se acerca es la iniciativa *DIY Archive: make your own exhibition* del Van Abbemuseum de Países Bajos en 2017, en la que los visitantes podían crear sus propias exposiciones con material proporcionado por la institución (Sitzia, 2018).

6. REFLEXIÓN FINAL

Estos ejemplos y muchas otras iniciativas hacen evidente que el giro hacia el visitante es uno de los fenómenos que definen la identidad del museo del siglo XXI, que la relación de poder está cambiando y que cada vez hay una mayor exigencia de participación por parte del visitante.

Sin embargo, voy a terminar con una reflexión que hago también al final de la tesis, sobre la distancia que existe entre los estudios de museos y la realidad de las instituciones. Porque, aunque no es difícil encontrar ejemplos como los que he señalado, tampoco se trata de estrategias que se encuentren abundantemente en los museos. Podría decirse, en conclusión, que el giro hacia el visitante es una realidad, pero está mucho más presente en la literatura que en el día a día de las instituciones particulares, al menos de momento.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLANTYNE, R. & UZZELL, D. (2011). "Looking back and looking forward. The rise of the visitor-centered museum". *Curator: The Museum Journal*, 54(1), 85-92.
- DURHAM, M. G., & KELLNER, D. M. (Eds.). (2006). *Media and cultural studies. Keywords*. Revisited Edition. Malden; Oxford: Blackwell.
- HALL, S. (2006). "Encoding/decoding". M. G. Durham & D. M. Kellner, (Eds.). *Media and cultural studies. Keywords* (Ed. Revisada, pp. 163-174). Malden; Oxford: Blackwell. (Obra original publicada en 1980)
- HEIN, G. E. (2006). "Museum education". S. Macdonald (Ed.). *A companion to museum studies* (pp. 340-352). Malden: Basil Blackwell.
- HODGE y D'SOUZA 1979 Hodge, R. & D'Souza, W., (1979). "The museum as a communicator. A semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth". *Museum International*, 31(4), 251-267.

- HOOPER-GREENHILL, E. (Ed.). (1994a). *The educational role of the museum*. London: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994b). "A new communication model for museums". E. Hooper-Greenhill (Ed.). *The educational role of the museum* (pp. 17-26). Londres: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994c). "Museum education. Past, present and future". R. Miles & L. Zavala, (Eds). *Towards the museum of the future. New European perspectives* (pp. 133-146). Londres, Nueva York: Routledge. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/reader.action?docID=169134>
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994d). *Museums and their visitors*. Londres: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (Ed.). (1995). *Museum, media, message*. Londres: Routledge.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2006). "Studying visitors". S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (pp. 362-376). Malden: Basil Blackwell.
- MCQUAIL, D. (1985). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- MEYROWITZ, J. (2008) "Power, pleasure and patterns. Intersecting narratives of media influence", *Journal of Communication*, 58(4), 641-63.
- SAMIS, P. & MICHAELSON, M. (2016). *Creating the visitor-centered museum*. Londres; Nueva York: Routledge.
- SCHRAMM, W. E. (1971). "Nature of communication between humans". D. Roberts & W. E. Schramm (Eds.). *The process and effects of mass communication* (pp. 3-53). Urbana: University of Illinois Press. (Obra original publicada en 1954)
- SILVERMAN, L. H. (1995). "Visitor meaning-making in museums for a new age". *Curator: The Museum Journal*, 38 (3), 161-170.
- SIMON, N. (2010). *The participatory museum*. Museum 2.0.
- SITZIA, E. (2018). "The ignorant art museum. Beyond meaning-making". *International Journal of Lifelong Education*, 37(1), 73-87.
- WEIL, S. E., (1990), *Rethinking the museum and other meditations*. Washington D. C.: Smithsonian Institution.

CUESTIONES DE ARTE RELIGIOSO

EL PANTEÓN DE LOS DUQUES DE ALBURQUERQUE EN EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE CUÉLLAR (SEGOVIA): UNA VISIÓN GLOBAL

Guiomar Antorán Pilar

Universidad Nacional de Educación a Distancia*

<https://orcid.org/0000-0002-1234-0737>

RESUMEN

La capilla funeraria de los duques de Albuquerque fue mandada construir por el fundador, Beltrán de la Cueva, en Cuéllar, su villa, a finales del siglo XV. Finalizado por sus sucesores tras su muerte, el proyecto se convertirá en un símbolo de su linaje: un suntuoso espacio arquitectónico compuesto por tres sepulcros monumentales y un amplio despliegue de obras artísticas (esculturas, retablo, rejas, púlpito, alhajas, etc.). Sin embargo, desde finales del siglo XVIII este panteón sufrió diversas vicisitudes (deterioro, saqueo y destrucción, desamortización, expolio y venta de sus piezas), que han hecho que haya llegado a nuestros días fragmentado, deslocalizado en diferentes colecciones y museos e, incluso, perdido. De esta manera, a pesar de tratarse de un importante conjunto de gran riqueza, la visión de la obra ha quedado desdibujada y se han dificultado las labores de estudio del mismo. Por ello, este trabajo pretende dar una visión global de lo que fue, analizando su desarrollo histórico y profundizando en la comprensión conjunta de todos sus elementos, incluyendo al tradicional estudio artístico de la obra, el análisis semántico que albergó.

Palabras clave: nobleza, duques de Albuquerque, Cuéllar, panteón familiar, capilla funeraria, conjunto artístico, patrimonio deslocalizado, visión global

ABSTRACT

The funerary chapel of the Dukes of Albuquerque was commissioned by the founder, Beltrán de la Cueva, in Cuéllar, his village, at the end of the 15th Century. Finished by his successors after his death, the project became a symbol of his lineage: a sumptuous architectural space composed of three monumental sepulchres and a large display of pieces of art (sculptures, altarpieces, grilles, pulpit, jewellery, etc.). However, since the end of the 18th Century, this pantheon has suffered various vicissitudes (deterioration, looting and destruction, expropriation, plundering and sale of its pieces), which have meant that it has reached the present day fragmented,

*. Esta comunicación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D+i PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033. Agradezco de manera especial a Ana Castro Santamaría y Juan Escorial Esgueva por su ayuda prestada en el desarrollo de este trabajo.

displaced in different collections and museums and even lost. Thus, despite the fact that it is an important collection of great wealth, the vision of the work has been blurred and its study has become more difficult to achieve. For this reason, this work aims to give a global vision of what it was, analysing its historical development and studying in more detail the ensemble of all its elements; and in addition to this traditional artistic analysis, a semantic analysis as well.

Keywords: nobility, Dukes of Albuquerque, Cuéllar, family pantheon, funerary chapel, artistic ensemble, displaced heritage, global vision

1. LA CASA DUCAL DE ALBURQUERQUE: LA IMAGEN DE UN LINAJE

Los numerosos cambios sociales producidos en Castilla a finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna dieron lugar al auge de una nueva nobleza: o bien linajes renovados, o bien familias que pertenecían a categorías sociales inferiores, a las que les fueron otorgados títulos, señoríos y otra serie de derechos con los que consiguieron adquirir una posición social privilegiada (Soria, 2007: 15; Alonso, 2012: 222, 239). Para dejar constancia de su poder, construir, legitimar y propagar su imagen, estos linajes se sirvieron del arte y la arquitectura, empleados como elementos de ostentación y memoria, testimonios visuales y públicos de su magnificencia. Entre estas obras, tuvieron gran desarrollo los panteones familiares. De esta forma, los nobles promovieron suntuosos conjuntos funerarios que unían arquitectura, escultura, pintura y todo tipo de elementos artísticos, concebidos como un todo, y cargados de connotaciones religiosas, devocionales, litúrgicas, pero también sociales, políticas, etc. (Alonso, 2015: 268, 271).

En este contexto se sitúa nuestro caso de estudio: el linaje de los Albuquerque. Esta casa ducal surgió a finales del siglo XV con Beltrán de la Cueva, quien, de orígenes modestos, entró a formar parte del servicio del rey Enrique IV¹. En muy poco tiempo, logrará engrandecer su figura: ascenderá a altos cargos en la corte y obtendrá diferentes títulos y señoríos. Entre ellos, la villa de Cuéllar (Segovia), que será establecida como la cabeza de sus dominios (Carceller, 2006: 88, 606; Pacheco, 2020: 447-459). En este lugar, siendo ya un personaje de gran relevancia, el I duque de Albuquerque llevó a cabo un ambicioso proyecto que abarcó tanto su residencia urbana, con la reforma del castillo, como el planteamiento de su panteón funerario. Promociones que se convertirán en símbolos de identidad familiar, de su fama y perdurabilidad (Alonso, 2016: 269).

2. EL PANTEÓN DINÁSTICO

2.1. Historia constructiva

El lugar elegido para erigir el panteón familiar fue la iglesia conventual de San Francisco, de fundación previa; un espacio privilegiado y de gran importancia en la villa, relacionado también con la fuerte devoción franciscana que profesaba la familia² (Velasco, 1988: 163-165). Así, en 1476, Beltrán de la Cueva obtuvo la licencia para edificar su capilla (Velasco *et al.*, 2010: 1601-1602), dando comienzo el proyecto. Sin embargo, a su muerte en 1492, las obras aún no habían sido finalizadas, dilatándose en el tiempo y sufriendo notables modificaciones (Velasco, 1988: 292). Pero, en su segundo testamento, el duque había prestado especial atención a dicha obra, estableciendo la disposición del conjunto sepulcral o la reja, además de dejar encargadas una serie de misas y otros múltiples objetos de culto en honor de los difuntos y su memoria³ (Velasco *et al.*, 2010: 1865-1866).

1. Puede compararse con otros validos de dicho rey, como Álvaro de Luna o Juan Pacheco, cuyos proyectos funerarios presentan amplias semejanzas (Pacheco, 2020: 448-450; 459-460).
2. El duque tenía el patronato de la capilla mayor en la que habían sido enterrados sus padres en Úbeda, su ciudad natal. Sin embargo, elegirá construir un nuevo panteón, con lo que crea su propio espacio dinástico y asocia su figura a su señorío -una decisión con amplias connotaciones (Hernández, 2017: 23).
3. El panteón se plantea, por tanto, desde el inicio, como un conjunto de obras artísticas.

Por otra parte, establece que su sucesor, Francisco Fernández de la Cueva, el II duque de Alburquerque, fuese el encargado de finalizar el proyecto (Velasco et al., 2010: 1865). Sin embargo, será su tercera mujer, María de Velasco, la encargada de llevar a cabo sus disposiciones testamentarias⁴ (Marcos, 1998: 218). Será tras la muerte de esta, cuando tenga lugar la intervención y continuación del heredero, quien modificó el proyecto: en 1518 planteó la ampliación del ábside y la sacristía, generando un edificio de mayor magnificencia (Velasco, 1988: 293). Las obras se alargaron más allá de 1525, por lo que el II duque estableció en el testamento una cantidad de dinero para su finalización, que será llevada a cabo por el III duque, Beltrán II (Hernández, 2017: 70). Así, finalmente este conjunto formará un todo integral lleno de magnificencia (espacio arquitectónico, decoración escultórica, sepulcros, retablo, rejas, alhajas...), que propagará el deseo espiritual de salvación de la familia, al mismo tiempo que su prestigio y memoria.

2.2. Una visión global⁵

El panteón familiar de los duques de Alburquerque se situó en la cabecera, el lugar de mayor importancia de la iglesia, un reflejo de su posición. La planta centralizada y el marcado crucero generaron un gran espacio, que fue cerrado mediante bóvedas de crucería e iluminado por un cuerpo superior de ventanales cubiertos por vidrieras. Este interior estaba decorado, “pintado de oro y azul de la cumbre al pavimento” (Calderón, 2008: 221). El exterior era más sobrio, pero destacaba en altura sobre el resto del edificio, coronado por una crestería y grandes pináculos. Se baraja la posibilidad de que intervinieran en las obras destacados arquitectos del momento: Hanequín de Cuéllar y Juan Gil de Hontañón y sus hijos, Juan y Rodrigo⁶ (Hernández, 2017: 46-49; 63-69).

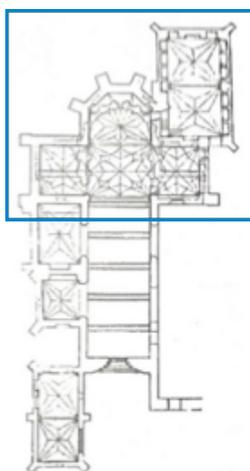


Fig. 1. *Planta de la iglesia, 1518*
(Hernández, 2017: 170)



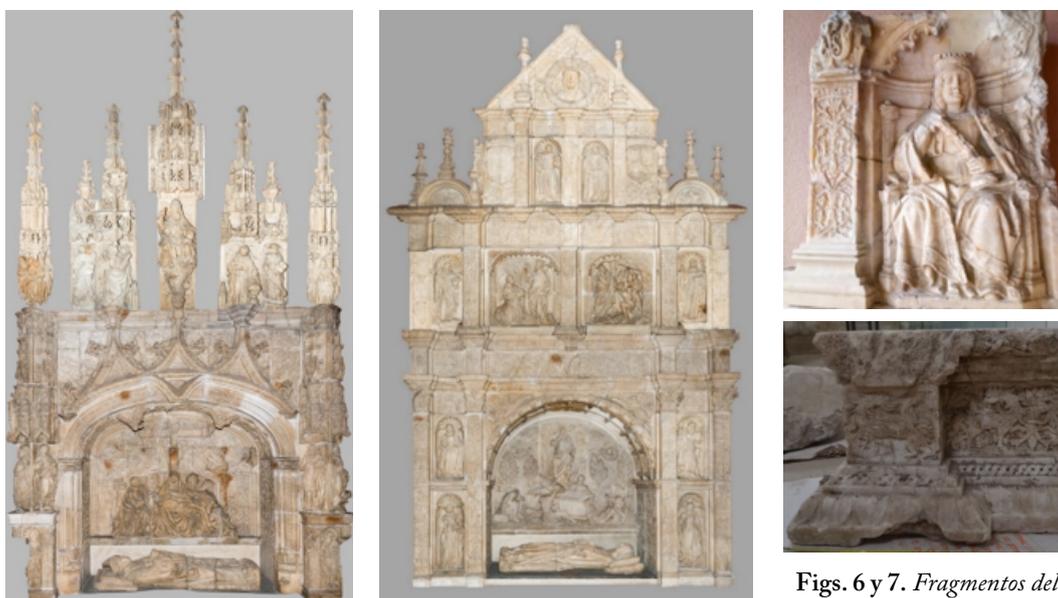
Fig. 2. *Bóvedas de la capilla mayor y del crucero, h. 1890*
(Velasco, 1988: 765)



Fig. 3. *Exterior del ábside: escudos y crestería, h. 1900*
(Velasco, 1988: 763)

4. María de Velasco aparece como la pagadora de los sepulcros en un documento de 1498 (publicado en 1998 por M.Á. Marcos Villán). Este documento arrojó luz diferente a los hechos, que siempre habían sido atribuidos al heredero. A pesar de ello, sigue siendo una cuestión abierta que debe ser estudiada.
5. El panteón de los duques de Alburquerque ha sido investigado por diferentes especialistas (Gómez Moreno, 1931; Proske, 1951; Marcos Villán, 1998; Lenaghan, 2015; Hernández Montero, 2017). Sin embargo, los estudios -como suele suceder en otras ocasiones y acentuado aún más en este caso debido al estado del conjunto- han sido planteados de forma fragmentaria, mediante el análisis individual de los elementos que lo componían (centrados sobre todo en los sepulcros), obviando y diluyendo la visión global de la obra. Por ello, pretendo plantear una visión conjunta de lo que fue y constituyó dicha capilla.
6. El primero, que era vecino de Cuéllar desde 1508, trabajó para el duque en el monasterio de la Armedilla; del segundo están documentados pagos por su estancia en Cuéllar en 1524 (Velasco, 1988: 294-295).

Este será el espacio arquitectónico que albergará las sepulturas de los fundadores del linaje y, perpetuando su función dinástica, servirá también para el enterramiento de sus sucesores⁷ (Carceller, 2006: 596). Para los pioneros, como fue voluntad del I duque, fueron planteados tres sepulcros monumentales de alabastro: uno central, exento, frente al altar mayor, para él, doña Mencía de Mendoza y doña María de Velasco, su primera y su tercera mujer, respectivamente, y dos arcosolios adosados a los muros laterales, para doña Mencía Enríquez, su segunda esposa, y Gutierre de la Cueva, su hermano, obispo de Palencia⁸, todos con sus bultos redondos (Velasco et al., 2010: 1865-1866). El programa iconográfico desplegado en las obras expone, siguiendo la mentalidad del momento (Lenaghan, 2015: 379), su preocupación por la salvación del alma y la búsqueda piadosa de la redención, de la muerte y la resurrección, al mismo tiempo que la eternidad de la memoria y la plasmación de su imagen de nobleza y poder (los propios yacentes y su heráldica, escenas cristológicas y otros personajes religiosos como ejemplos a seguir, alegorías simbólicas como las virtudes que triunfan frente el pecado...).



Figs. 4 y 5. Reconstrucciones digitales planteadas por Patrick Lenaghan para el sepulcro de Gutierre de la Cueva (izq.) y Mencía Enríquez de Toledo (dcha.) (Lenaghan, 2015: 393, fig. 7; 394, fig. 8)

Figs. 6 y 7. Fragmentos del sepulcro central: hornacina con la *Templanza* y zócalo con animales fantásticos (autoría propia)

Estos tres sepulcros son obras de gran calidad que constituyeron uno de los conjuntos monumentales más importantes del primer Renacimiento español⁹ (Marcos, 1998: 199; 219). Sin embargo, existen muchas incógnitas respecto a su cronología y autoría. Debieron ser realizados entre finales del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI¹⁰ (Marcos, 1998: 216). Respecto a su autoría, se han barajado diferentes hipótesis que vinculan las obras con talleres burgaleses¹¹ o

7. A diferencia de los primeros, enterrados sin ningún tipo de ostentación (Hernández, 2017: 53).

8. Tras la reforma llevada a cabo por su hijo, los sepulcros laterales serán trasladados a los brazos del crucero (Marcos, 1998: 219).

9. Como señalaron las crónicas, son “los entierros de los Señores Duques (...) estatuas preciosas que compiten con las excelentes de Roma” (Calderón, 2008: 221). A pesar de su importancia, su desconocimiento se debe a la pérdida y deslocalización de los mismo.

10. Gómez Moreno propuso su datación en la primera década del siglo XVI (Gómez, 1931: 39-40) mientras que Proske los data entre 1508 y 1517 (Proske, 1951: 389).

11. Proske habla de un estilo tardogótico para el sepulcro de Gutierre, relacionado con los Colonia (Proske, 1951: 390-469). J.A. Hernández relaciona las obras con Hanequín de Cuéllar como tracista y Egas Cushman y Antón Egas como ejecutores de las mismas (Hernández, 2017: 54-62).

talleres toledanos en relación con Vasco de la Zarza¹². Tampoco existe una opinión unánime sobre si se trató de una campaña uniforme (Gómez, 1931: 31-49; Proske: 1951: 390-469) o si los sepulcros fueron realizados en diversos proyectos mediante diferentes talleres, como defienden los estudios más recientes (Marcos, 1998; Lenaghan, 2015; Hernández, 2017).

Continuando con el carácter religioso del espacio, el mensaje de la búsqueda de la intercesión para su salvación quedó remarcado a través de la decoración escultórica, situada en la parte alta de la capilla, con los doce apóstoles flanqueando las ventanas y los cuatro evangelistas en los ángulos del crucero. Asimismo, el retablo presentaba los misterios de la vida y pasión de Cristo y de la Virgen¹³ (Cuadrado, 1865: 520) y el friso corrido que rodea el espacio incluía una inscripción a modo de invocación a Dios, la virgen y los santos, a la vez que recordaba a sus fundadores (Hernández, 2017: 43; 66).

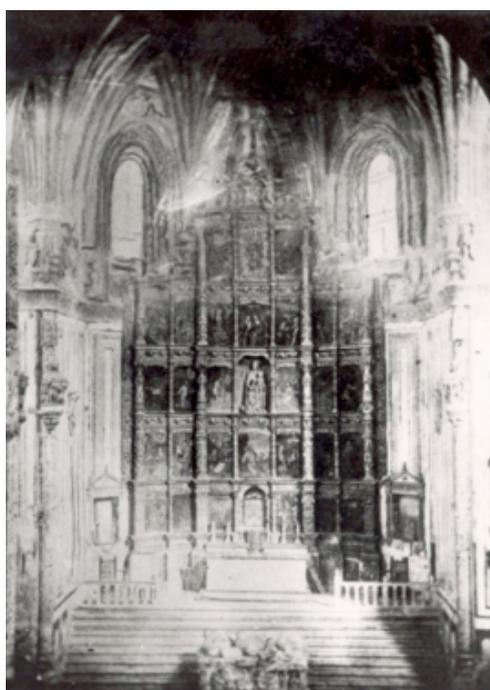


Fig. 8. Interior de la iglesia de San Francisco, altar mayor: retablo y restos del sepulcro central, hacia 1900 (Velasco, 1988: 765).

Esa presencia familiar como búsqueda de fama y memoria estaría al mismo tiempo latente a través de la profusión heráldica, tanto en el interior como en el exterior del conjunto (Madoz, 1984: 64). Con ello, se generaría una distinción social de esta familia respecto al resto de la sociedad. Esto quedaría remarcado por la reja que separaría el panteón del resto de la iglesia, hecha en hierro, “dorada y esmaltada, con excelentes florones, y al remate de ella el púlpito”¹⁴ (Calderón, 2008: 221).

12. Gómez Moreno fue el primero en atribuirles a Vasco de la Zarza, planteando una concepción evolutiva: un conjunto de gusto gótico que enmascara “lo romano” en la tumba de Gutierre, y un salto al Renacimiento con el sepulcro de doña Mencía (Gómez, 1931: 39-41). Proske relaciona la obra de doña Mencía con Vasco de la Zarza o su taller: un maestro que conoce el Renacimiento pero no de primera mano (Proske, 1951: 390-469). Cabe destacar que ambos autores no hacen referencia a la tumba central, que no se conservaba. Azcárate, sin embargo, incluyó el sepulcro central, afirmando que se observa el estilo de Zarza en detalles de los tres sepulcros (Azcárate, 1958: 100).

13. Obra posterior a la fundación del panteón, que sustituyó al retablo primitivo del siglo XIII, concluida en 1580-81 (Hernández, 2017: 41, 74-77). Ha sido datado a través del pago para dorarlo y pintarlo; sin embargo, la estructura parece hablar de fechas anteriores.

14. Ya mencionada en el testamento de 1492 y pagada por el II duque (Velasco, 1988, 293).

Por último, los duques de Alburquerque complementaron la obra con un rico tesoro compuesto por múltiples objetos de valor (Quadrado, 1865: 521). Ya Beltrán de la Cueva hizo referencia al dinero que dejó para proveer el espacio de cálices, patenas, vinajeras, sedas, frontales de altar, banderas, candeleros, joyas, reliquias, etc. (Velasco *et al.*, 2010: 1871), labor que será continuada por sus sucesores¹⁵ (Calderón, 2008: 222).



Fig. 9. Púlpito perteneciente al panteón, actualmente en la catedral de Segovia (Recuperado de www.instagram.com/catedralsegovia/)



Fig. 10. Cáliz de don Beltrán (Recuperado de: Museo Virtual Edades del Hombre, <http://grupopotecopy.es/edadeshombre/>)

De esta manera, el panteón familiar de los duques de Alburquerque fue levantado entre finales del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI, formando un gran conjunto arquitectónico, repleto de otras destacadas obras artísticas (Alonso, 2016: 269). A lo largo de su historia ha sido descrito por cronistas y viajeros, calificado como un conjunto relevante, como una obra “de excelsa grandeza” (Calderón, 2008: 221; Ponz, 1787: 7; Madoz, 1984, 64; Quadrado, 1865: 520; Rodríguez, 1923: 14; Garrote, 1973: 103).

2.3. Vicisitudes: el deterioro y pérdida de las obras

Una vez examinado el conjunto, es necesario analizar las vicisitudes que sufrió, que han llevado al estado actual del espacio y de las obras que albergó. En el siglo XVIII la iglesia se encontraba en mal estado de conservación, produciéndose en el siglo XIX su abandono definitivo, que hará que el deterioro del conjunto empeore (Misiego *et al.*, 2014: 174). El paso de las tropas francesas por la villa durante la Guerra de Independencia afectó al panteón: se destrozaron de los bultos y la inscripción del sepulcro central, se robó gran parte del tesoro de la sacristía (Quadrado, 1865: 521) y se quemaron algunas tablas del retablo (Velasco, 1988: 295). Tras la Desamortización de 1835, desapareció lo restante del conjunto de alhajas¹⁶ (Madoz, 1984, 64).

15. Tal llegó a ser su importancia que en algunas descripciones posteriores del convento se da mayor relevancia a este tesoro albergado en la sacristía que a los sepulcros (Ponz, 1787: 7; Madoz, 1984: 64).

16. Entre estas obras, en la actualidad se conservan una custodia y un cáliz de plata en la catedral de Segovia, la reja o el púlpito, trasladado a este templo (Garrote, 1973: 105).



Fig. 11. *Vista de la iglesia de San Francisco: desplome de las bóvedas del crucero, h. 1900 (Velasco, 1988: 763)*

Los elementos artísticos restantes fueron vendidos a principios del siglo XX¹⁷ (Misiego *et al.*, 2014: 174). Respecto al sepulcro central, quedó prácticamente destruido tras el desplome de las bóvedas; en la actualidad se conservan pequeños fragmentos dispersos por diferentes museos¹⁸ (Hernández, 2017: 100). Los dos sepulcros laterales, por su parte, corrieron mejor suerte y se conservan casi en su totalidad en la *Hispanic Society* de Nueva York -aunque desmontados¹⁹ (Marcos, 1998: 214-216).

En torno a 1910, el XVII duque de Alburquerque comenzará a desvincularse de la iglesia franciscana, vendiéndola a un particular (Hernández, 2017: 101-102). Será este quien arranque y venda los elementos de valor que quedaban en el presbiterio (escudos, heraldos, pináculos, elementos decorativos...) (Velasco, 1988: 597-598). Parte de ellos serán comprados y llevados a América²⁰, pero también se dispersarán por la geografía española, como sucede con la parte alta de la cabecera, que será utilizada para completar la reforma del castillo de Viñuelas (Madrid). Al mismo tiempo, muchas piezas han desaparecido o se encuentran en paradero desconocido (Martínez y Merino, 2014: 61; 417-421).



Figs. 12. *Interior de la iglesia de San Francisco de Cuéllar (estado actual) (autoría propia)*



Fig. 13. *Galería de escultura de la Hispanic Society de Nueva York: fragmentos de los sepulcros del panteón (en 2014) (Lenaghan, 2015: 380, fig. 1)*

17. El Catálogo Monumental de la provincia, encargado a F. Rodríguez, testimonia -de forma cercana a lo sucedido- la “incañible profanación artística” que tuvo lugar en este conjunto (Rodríguez, 1923: 14).

18. Museo de Valladolid, *Museu Frederic Marès* de Barcelona, *Hispanic Society* de Nueva York, *Museum of Art* de la *Rhode Island School of Design* de Providence, en Estados Unidos. Al mismo tiempo, se conservan algunas piezas “olivadas” en Cuéllar (Marcos, 1998: 200-204).

19. Comprados por L. Harris, quien los trasladó a Londres y los vendió un año después a A. Huntington. Este los llevó a Norteamérica, donde pasaron a formar parte de su colección (Martínez y Merino, 2014: 63-64; 279). Se conservan otros fragmentos en Cuéllar, el Museo de Valladolid o el Museo catedralicio de Segovia.

20. Comprados por W. R. Hearst y vendidos en 1951 a R. Moss y W. Edgemon. Diez de sus escudos se encuentran en la actualidad en Miami, insertos en la reconstrucción del claustro de Sacramenia (Merino, 1991: 112-113; 119-126).



Figs. 14. *Reconstrucción del claustro de Sacramenia en Miami: escudos de los duques de Alburquerque* (Recuperado de: <https://machbel.com/el-puzzle-de-un-monasterio-espanol-en-miami/>)



Figs. 15. *Exterior del castillo de Viñuelas (Madrid): crestería, pináculos y escudos* (Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/merceblanco/16796738656/in/photostream/>)

Todo ello ha hecho que, a pesar de tratarse de un importante conjunto, de gran riqueza histórico-artística, político-social y religiosa, haya quedado desdibujado y haya contribuido a su desconocimiento. Este trabajo, busca, en definitiva, dar una interpretación más completa del mismo, que lleve a un mayor conocimiento para su propio reconocimiento, protección y puesta en valor.

3. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, B. (2012): “La nobleza en la ciudad: arquitectura y *magnificencia* a finales de la Edad Media” en *Studia historica, Historia Moderna*, 34, pp. 215-251.
- ALONSO RUIZ, B. (2016): “«Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia». La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV” en Gobierno de Navarra (eds.). *Discurso, memoria y representación: la nobleza peninsular en la Baja Edad Media*. Navarra: Gobierno de Navarra, pp. 243-282.
- AZCÁRATE RISTORI, J.M.^a (1958): *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. Volumen XIII. Escultura del siglo XVI*. Madrid: Plus Ultra.
- CALDERÓN, Fr. F. (2008): *Primera parte de la Crónica de la Santa Provincia de la Inmaculada Concepción* (transcripción y notas de Hipólito Barriguín Fernández). Valladolid: Diputación de Valladolid.
- CARCELLER CERVIÑO, M.^a del P. (2006): *Realidad y representación de la nobleza castellana del siglo XV: el linaje de la Cueva y la casa ducal de Alburquerque* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GARROTE ÁLVAREZ, E. (1973): *Catálogo Monumental del Cuéllar* (memoria de licenciatura). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. (1931): *La escultura del Renacimiento en España*. Florencia: Pantheon.
- HERNÁNDEZ MONTERO, J.A. (2017): *Arquitectura e historia del convento de San Francisco de Cuéllar. Panteón de la Casa de Alburquerque*. Madrid: Huno Producción.
- LENAGHAN, P. (2015): “The Tombs from San Francisco in Cuéllar: Sacred Images in Digital Reconstructions” en *Hispanic Research Journal*, 16(5), pp. 379-402.
- MADOZ, P. (1984): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León. Segovia. Tomo XIV* (ed. por D. Sánchez Zurro). Valladolid: Ámbito Ediciones.

- MARCOS VILLÁN, M.Á. (1998): “Acerca de los sepulcros de alabastro de la iglesia del convento de San Francisco de Cuéllar (Segovia). Panteón de don Beltrán de la Cueva, I duque de Alburquerque” en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 16(192), pp. 199-220.
- MARTÍNEZ RUIZ, M.^a J., y MERINO DE CÁCERES, J.M. (2014): *La destrucción del Patrimonio artístico español. W.R. Hearst: “el gran acaparador”*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MERINO DE CÁCERES, J.M. (1991): “Un armorial pétreo de los Alburquerque de Cuéllar, en Miami” en *Estudios segovianos*, 32(88), pp. 109-128.
- MISIEGO TEJADA, J.C., SANZ GARCÍA, F.J., MARTÍN CARBAJO, M.Á., y MARCOS CONTRERAS, G.J. (2014): “El Monasterio de San Francisco de Cuéllar (Segovia). Aproximación a su evolución histórica a partir de los resultados de las últimas intervenciones arqueológicas” en *STRATO Gabinete de Estudios sobre Patrimonio Histórico y Arqueológico*, 1, pp. 171-186.
- PACHECO LANDERO, D. (2020): “La privanza de Beltrán de la Cueva. Fundación, ascenso y permanencia de la Casa de Alburquerque (1456-1492)” en *Cuadernos de Historia Moderna*, 45 (2), pp. 445-472.
- PONZ, A. (1787): *Viage de España (Tomo XI, Segunda edición)*. Madrid: Imprenta Real.
- PROSKE, B.G. (1951): *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York: Hispanic Society of América.
- QUADRADO, J.M.^a (1865): *Recuerdos y bellezas de España: Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1923): *Catálogo Monumental de la Provincia de Segovia*, Instituto del Patrimonio Cultural de España y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, sin publicar (recuperado de: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_segovia.html).
- SORIA MESA, E. (2007): *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- VELASCO BAYÓN, B. (1988): *Historia de Cuéllar (Tercera edición)*. Segovia: Diputación de Segovia y Ayuntamiento de Cuéllar.
- VELASCO BAYÓN, B., HERRERO JIMÉNEZ, M., PECHARROMÁN CEBRIÁN, S. y MONTALVILLO GARCÍA, J. (2010): *Colección Documental de Cuéllar (934-1492)*. Cuéllar: Ayuntamiento de Cuéllar.

ARQUITECTURA RELIGIOSA TARDOGÓTICA EN CUENCA EN EL TRÁNSITO A LA EDAD MODERNA. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA SU ESTUDIO*

Bárbara López Sotos

Universidad de Castilla-La Mancha

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de Cuenca

<https://orcid.org/0000-0002-9429-2029>

RESUMEN

La edificación religiosa en Cuenca muestra un panorama fecundo y con profundas transformaciones a partir de la segunda mitad del siglo XV. La llegada de artistas extranjeros y foráneos a la sede catedralicia supuso un revulsivo para muchas fábricas diocesanas, en las que los maestros que materializaron los proyectos mostraron su capacidad para adaptar las influencias flamencas, bretonas y germanas a la realidad arquitectónica del territorio. En torno a 1525 la arquitectura cuencana entró en una nueva etapa dirigida mayoritariamente por artistas tardogóticos españoles, los cuales buscaban renovar las propuestas de sus predecesores a través de la experimentación decorativa o la innovación espacial y la depuración formal. Este trabajo recoge los aspectos fundamentales de la metodología que hemos aplicado para el estudio de la arquitectura religiosa tardogótica en Cuenca en el tránsito a la Edad Moderna. Una propuesta basada en experiencias significativas previas aplicadas en otras regiones peninsulares, que pretende clarificar el problemático panorama historiográfico que existen en torno a este fenómeno bajomedieval, tremendamente fructífero y pujante en el territorio.

Palabras clave: tardogótico, arquitectura religiosa, Cuenca, Baja Edad Media, siglo XVI, multilingüismo, contemporaneidad, metodología, historiografía.

ABSTRACT

Religious buildings in Cuenca show a fertile panorama with profound transformations from the second half of the 15th century onwards. The arrival of international and foreign artists to the cathedral was a revulsive for many diocesan buildings, in which the masters who materialized the building projects showed their ability to adapt the Flemish, Breton and Germanic influences on the architectural reality of the territory. Around 1525 Cuenca's architecture entered a new phase led mainly by Spanish late Gothic artists, who sought to renew the proposals of their predecessors through decorative experimentation or spatial innovation and formal refine-

*. Este trabajo forma parte de una Tesis Doctoral, actualmente en curso, desarrollada en el marco del Programa de Doctorado en Investigación en Humanidades, Arte y Educación de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Castilla-La Mancha.

ment. This contribution presents the fundamental aspects of the methodology we have applied to the study of late Gothic religious architecture in Cuenca in the transition to the Modern Age. A proposal based on previous significant experiences applied in other peninsular regions, which aims to clarify the problematic historiographical panorama that exists around this late medieval phenomenon, tremendously fruitful and thriving in the territory.

Keywords: late Gothic, religious architecture, Cuenca, Late Middle Ages, 16th century, multilingualism, contemporaneity, methodology, historiography.

INTRODUCCIÓN

Las profundas innovaciones del lenguaje arquitectónico que muestra la edificación religiosa conquense a partir de la segunda mitad del siglo XV entroncan con lo ocurrido en otros focos artísticos peninsulares afines y, a su vez, con las corrientes europeas que impulsaron la renovación cuatrocentista de la arquitectura gótica. Este periodo denominado tardogótico constituyó una etapa de intensa actividad constructiva en la región, la cual coincidió con una coyuntura económica favorable que propició la renovación y construcción de numerosos templos parroquiales, conventos, capillas y ermitas. Con el cambio de siglo se atisban nuevos impulsos renovadores de raíz goticista patentizados, de modo especial, en los ambiciosos proyectos conventuales y funerarios emprendidos por las élites nobiliarias y eclesiásticas. Pero será a mediados de los años veinte cuando la arquitectura religiosa conquense dé el paso decisivo a la modernización. La presencia documentada de Juan y Pedro de Albiz en el territorio a partir de 1524 (capital para entender la difusión de los nuevos planteamientos tardogóticos en la región) coincide con la llegada de Yáñez de la Almedina a Cuenca y con él las formas 'a la romana'. Un hecho crucial para el arte conquense del siglo XVI, pero que en el ámbito arquitectónico no supuso una cesura respecto a la edificación anterior, pues la renovación tardogótica comportaba tanta modernidad como las nuevas propuestas italianas.

Este fenómeno bajomedieval, tremendamente fructífero y pujante, no ha tenido una gran fortuna crítica en la región. El panorama bibliográfico actual revela que el conocimiento sobre la arquitectura tardogótica conquense es todavía incipiente, pues no existen estudios especializados que aborden en toda la amplitud espaciotemporal y estilística su aparición, difusión y evolución en el territorio. Observamos que muchas de las obras adscritas a este periodo artístico permanecen inéditas, pues los trabajos sobre la arquitectura religiosa gótica en Cuenca se circunscriben, fundamentalmente, a la evolución constructiva de la catedral (Palomo, 2002; Bermejo, 1997) y a algunos de los edificios diocesanos más notables (Ibáñez, 2003, 2006; Andújar, 1995; Herrera y Zapata, 2005; Jiménez, 2013). En cuanto a la arquitectura del siglo XVI, trabajos como los de Rokiski (1980, 1986, 1989 a 1999, 2017) han dado a conocer numerosos y valiosos datos sobre muchos de los proyectos emprendidos durante la primera mitad del quinientos. No obstante, nuestra investigación ha constatado que existe una gran indefinición estilística en el tránsito de la Edad Media a la Moderna y que el criterio cronológico se revela insuficiente para adscribir algunas obras en un contexto artístico complejo y plural. Por otro lado, la tendencia a la atomización del estudio de las obras dificulta el acercamiento contextual a las producciones artísticas, tanto en relación con la trayectoria profesional de los maestros como con la labor de patrocinio artístico de sus promotores.

No se trata de una sucesión de etapas, sino de dos fenómenos artísticos contemporáneos en algunos momentos de su desarrollo, donde las trayectorias profesionales de los artistas y las obras se solapan. Por este motivo, el enfoque secuencial, cronológico y atomizado que ha imperado en muchos de los estudios precedentes solo ofrece una visión parcial y simplista de un momento en el que la arquitectura gótica asume un nuevo protagonismo y muestra un lenguaje tan moderno y válido como el renacentista.

Con base en lo anterior, consideramos que este periodo requiere una nueva perspectiva de análisis en la región conducente a la obtención de respuestas que ayuden a clarificar el problemático panorama arquitectónico e historiográfico que ha condicionado su estudio. Este trabajo ofrece una propuesta metodológica basada en la multidimensionalidad del fenómeno arquitectónico y en los aspectos ligados a la diversidad de vías de experimentación que asumieron los maestros y los patrocinadores de los proyectos edilicios emprendidos durante la primera mitad del siglo XVI en su búsqueda por modernizar la arquitectura gótica cuenseña.

I. CONDICIONANTES HISTORIOGRÁFICOS Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Hasta hace unas décadas la historiografía occidental había seguido mayoritariamente un paradigma basado en la continuidad narrativa. Esto dejaba fuera la realidad peninsular y su heterodoxia frente al canon impuesto por el renacimiento italiano considerado como símbolo de modernidad. Colocar el renacimiento en la cúspide de la evolución estilística ha provocado importantes sesgos historiográficos (Marías, 2008), cuyas repercusiones, especialmente patentes en regiones consideradas periféricas como Cuenca, han afectado negativamente a la consideración de los promotores y los maestros activos en la región entre 1520 y 1560, así como a la valoración de las obras erigidas en esos momentos. La supuesta decadencia de la opción artística elegida ha provocado que las novedades de las propuestas tardogóticas del segundo cuarto del quinientos hayan pasado desapercibidas, cuando no minusvaloradas, en los estudios sobre la arquitectura del siglo XVI en el territorio, cuya atención se ha dirigido mayoritariamente hacia la arquitectura renaciente.

Junto a la consideración retardataria y fuera de lugar de algunas de las obras, encontramos otras causas que han propiciado esta situación, entre las que destacan: la falta de documentación acerca de muchos de los procesos constructivos; la compleja definición estilística de algunos edificios o espacios; las pérdidas materiales parciales o completas; y la aparente modestia de los maestros que diseñaron y materializaron los proyectos arquitectónicos, aunque esto último se debe, en muchos casos, a la escasez de información sobre su bagaje profesional. Estos factores habrían desmotivado su estudio a favor de las obras renacentistas contemporáneas, las cuales se encuentran en mejor estado de conservación, muestran un panorama documental más prolijo y cuentan con atribuciones de autoría constatables.

Pero hay otra razón que subyace tras estas causas. Algunas investigaciones sobre la arquitectura cuenseña del siglo XVI han adoptado un paradigma metodológico basado en una visión vertical y evolutiva de la producción artística¹. El discurso narrativo continuista resultante ha predominado en los estudios publicados durante el siglo XX y, desafortunadamente, se ha perpetuado en algunos trabajos de reciente publicación. Esto ha generado un estado de conocimientos dual y bastante problemático sobre la arquitectura gótica en el tránsito a la Edad Moderna. Por un lado, tenemos un sólido conocimiento formal y del proceso constructivo de algunos edificios de especial relevancia artística y documental, pero apenas sabemos nada de lo ocurrido con esas obras que han sufrido importantes pérdidas materiales y/o documentales o aquellas otras arquitectónicamente más modestas, pero capitales para entender el fenómeno en toda su dimensión y complejidad.

La consideración marginal y periférica respecto a los grandes centros productivos peninsulares, así como el discurso continuista desde el que se ha abordado mayoritariamente su estudio solo ofrece una visión parcial, fragmentaria y simplista de lo ocurrido en Cuenca en

1. Los problemas derivados de adoptar una visión vertical para el estudio de la producción artística han sido analizados recientemente por Piotrowski (2008), Marías (2008), Paulino (2015) y Olivares (2020).

esos momentos. De ahí que se imponga la necesidad de adoptar una nueva metodología basada en una visión horizontal, transversal y relacional de las producciones artísticas.

Los interesantes resultados alcanzados en los estudios sobre el tardogótico en otras regiones peninsulares, liderados indiscutiblemente por Begoña Alonso y la Red Temática de Investigación Cooperativa sobre el Arte Tardogótico (Siglos XV-XVI), muestran que la tendencia que ha imperado en el panorama bibliográfico sobre la arquitectura gótica conquense en el tránsito a la Edad Moderna se ha invertido en el ámbito hispánico. Conceptos clave como la ‘modernización de lo moderno’, la ‘contemporaneidad de lo diverso’ o el ‘multilingüismo’ se están reformulando, concretando y ampliando en los numerosos trabajos publicados en los últimos años. Unas investigaciones que nos hablan del interés creciente que está suscitando este fenómeno y, a su vez, revelan los problemas que plantea su estudio y las carencias derivadas de su tratamiento historiográfico. A esto se suman los proyectos de investigación focalizados en las redes de intercambio de conocimiento que incorporan los lugares de recepción y los promotores que favorecieron la circulación de profesionales y saberes técnicos²; así como las corrientes que denuncian la necesidad de incorporar perspectivas como la ‘geohistoria del arte’ (Kaufmann, 2004) o la historia social, cuyos trabajos muestran resultados muy reveladores en relación con las trayectorias profesionales de los maestros y con el ámbito del patronazgo³.

2. PROPUESTA DE ESTUDIO

Siguiendo estas experiencias significativas, cuyos elementos más relevantes hemos astringido, precisado y adaptado al contexto que nos ocupa, hemos conformado una propuesta para el estudio de la arquitectura religiosa tardogótica en Cuenca en el tránsito a la Edad Moderna que pone el foco de atención en la multidimensionalidad del fenómeno. Esta contempla aspectos como la diversidad de los planteamientos espaciales, arquitectónicos y decorativos; el estudio contextual de las obras y las interrelaciones a nivel regional; las vías de penetración, transmisión y difusión del conocimiento; las conexiones y transferencias transregionales; el patrocinio artístico y las repercusiones de sus elecciones estéticas; y el papel desempeñado por las mujeres ligadas a la arquitectura, tanto en su faceta de promotoras como en el ámbito de la práctica profesional.

Incorporar la pluralidad de corrientes y vías de experimentación que asumieron los maestros y los promotores es un aspecto fundamental para comprender la riqueza, persistencia y vitalidad del Gótico en Cuenca durante el siglo XVI, así como las motivaciones que guiaron las elecciones artísticas. Como ocurrió en otras regiones peninsulares, el fenómeno de hibridación que combinaba el goticismo estructural y espacial con la decoración italianizante tuvo una gran aceptación en el territorio en el tránsito a la Edad Moderna y convivió con la otra vía de modernización ‘de lo moderno’, cuyos principios se basaban en la adopción del modelo de iglesia de salón, la depuración formal, la regulación de los elementos constructivos y la desornamentación (Alonso Ruiz, 2003, pp. 38-53). Paralelamente, encontramos otras propuestas en las que los arquitectos asumieron plenamente la normatividad de la arquitectura clásica. La coexistencia de estas tendencias propició un diálogo entre el lenguaje bajomedieval y el rena-

2. Cabe destacar los proyectos: “Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios”, dirigido por Begoña Alonso Ruiz; “MAGISTER: Arquitectura Tardo-gótica em Portugal: protagonistas, modelos e intercambios artísticos (SÉC. XV-XVI)”, dirigido por Fernando Grilo; el proyecto de la Universidad de Zaragoza “Los Diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación”; y “Diego de Riaño, Diego de Siloe y la transición del Gótico al Renacimiento en España”, dirigido por Juan Clemente Rodríguez Estévez y Antonio Ampliato Briones.

3. La tesis doctoral de Elena Paulino Montero (2015) sobre el patrocinio arquitectónico de los Velasco es un magnífico ejemplo de los interesantes resultados obtenidos en los últimos años al adoptar una perspectiva de estudio que supera los esquemas tradicionales de análisis de las producciones artísticas.

centista rastreable hasta la década de los sesenta del siglo XVI, momento en el que se culminó el proceso de asimilación del sistema constructivo y ornamental de la arquitectura clásica y se puso fin al multilingüismo imperante durante el segundo cuarto del quinientos.

Por otro lado, se propone una mirada transregional hacia los maestros, no tanto en relación con su procedencia, sino más bien hacia los lugares donde se formaron y las obras en las trabajaron previamente. El aumento de la actividad constructiva en Cuenca multiplicó la demanda de profesionales cualificados, especialmente canteros, que llegaron a la región desde diversos puntos peninsulares para cubrir los puestos de trabajo que, probablemente, no podía satisfacer el mercado local ni en términos cuantitativos ni cualitativos. Topónimos como Albiz, Redueira, Solórzano o Riaño que encontramos junto a los apellidos de numerosos canteros hacen referencia a municipios cántabros y vascos; una procedencia que se mantuvo como principal durante la primera mitad del siglo XVI. No hay duda de que la llegada de profesionales foráneos al territorio favoreció la dinamización del intercambio artístico con los centros artísticos septentrionales. Pero esta no fue la única vía de transferencia de conocimientos a nivel transregional. Algunos maestros avecindados en Cuenca mantuvieron un contacto estrecho con empresas desarrolladas en la archidiócesis de Toledo, incluidos los territorios de las órdenes militares situados en las actuales provincias de Ciudad Real y Albacete, así como con la diócesis de Cartagena. De igual modo, se constata la fluctuación de canteros a nivel intrarregional, especialmente entre centros de trabajo de especial relevancia constructiva, así como entre las obras emprendidas en la diócesis de Cuenca y las realizadas en algunos territorios del priorato de Uclés. Por último, cabe destacar el radio internacional que alcanzaron las transferencias en el segundo cuarto del siglo XVI con la llegada al territorio de las formas renacentes de la mano de Fernando Yáñez de la Almedina (Ibáñez, 2003) y la presencia de artistas extranjeros como Esteban Jamete (Rokiski, 1986; 1989a; 2017).

Todos estos movimientos favorecieron la creación de redes entre la arquitectura conquense y otras importantes canterías peninsulares, a través de las cuales fluyó la transferencia artística y el conocimiento de las innovaciones y los nuevos diseños, así como el saber técnico de los distintos oficios vinculados con la arquitectura. Las consecuencias de esta transmisión de saberes de variada índole son tangibles en muchas obras, entre las que destacan las producciones albiceñas del convento de San Pablo de la capital (Figura 1), la capilla de los Apóstoles de la catedral (Figura 2), la cabecera de la iglesia de San Nicolás de Priego o la iglesia de Pareja (actualmente en la provincia de Guadalajara), cuyos hitos arquitectónicos se convirtieron en referentes novedosos para otras fábricas diocesanas.



Figura 1. *Convento de San Pablo, Cuenca. Bárbara López Sotos*



Figura 2. *Capilla de los Apóstoles, catedral de Cuenca. Bárbara López Sotos*

En relación con lo anterior, también interesa la transferencia del conocimiento ligada a los talleres. La favorable coyuntura que experimentó el sector arquitectónico durante los dos primeros tercios del siglo XVI propició que muchos trabajadores especializados y maestros de distintos oficios se avicindaran en Cuenca. Tenemos constancia de que algunos de ellos mantuvieron sus talleres activos durante varias décadas debido a la prolongación de grandes proyectos arquitectónicos y a la firma de nuevos contratos. Esto favoreció que las novedades tardogóticas circularan y cristalizaran por la región durante el segundo cuarto del quinientos. Además, esta situación permitió la formación continua de nuevos profesionales cualificados para utilizar un lenguaje arquitectónico y ornamental multilingüe y, en consecuencia, capacitados para responder a las necesidades de una clientela con gustos y demandas muy variadas.

Por otro lado, como se ha puesto de manifiesto en otras regiones peninsulares y europeas, las consultas o reuniones de maestros para discutir las soluciones técnicas más adecuadas para emprender o continuar un proyecto se han revelado como una fuente de información tremendamente valiosa. A pesar de que en Cuenca la información documental es parca al respecto, hay constancia de que las numerosas reformas y ampliaciones emprendidas en las fábricas más antiguas y los edificios de nueva planta proyectados durante la primera mitad del siglo XVI concitaron a expertos de distintos oficios para dirimir la marcha de las obras. Uno de los ejemplos más interesantes lo encontramos en la iglesia de San Clemente, cuya ambiciosa reconstrucción ha sido analizada en profundidad por Herrera y Zapata (2005) y Jiménez (2013). Las nuevas trazas dadas por Andrés de Vandelvira a principios de la década de los cincuenta para concluir el templo comportaban importantes cambios respecto al proyecto tardogótico basilical dirigido hasta 1551 por el maestro de cantería vizcaíno Domingo de Mestraitua (Figura 3). La concepción espacial y estructural vandelviriana basada en presupuestos renacentistas estaba condicionada por el ensamblaje con la parte nueva, y algunas de sus innovadoras soluciones para conducir progresivamente el paso a lo previamente construido suscitaron dudas entre los promotores. Esto dio lugar a una consulta de maestros concitados por el concejo cuyas alegaciones muestran, en primer lugar, la pluralidad de opciones artísticas que dialogaban en la arquitectura conquense a mediados del siglo XVI; y en segundo lugar, que estos encuentros de expertos pusieron en contacto a maestros cuyas trayectorias profesionales difícilmente hubieran coincidido en otras circunstancias, por lo que la transferencia de conocimientos alcanzó también por esta vía un radio interregional.



Figura 3. *Iglesia de Santiago Apóstol de San Clemente, Cuenca. Bárbara López Sotos*

En cuanto al patrocinio arquitectónico, su estudio ha revelado ser una interesante vía para paliar los sesgos historiográficos derivados de la valoración del papel de los promotores en función de si sus opciones artísticas tendían más o menos hacia las novedades renacentistas. La visión jerarquizada de los artistas y de las obras en función del grado de asimilación de las formas renacentistas ha condicionado la valoración de la diversidad de la arquitectura de la primera mitad del siglo XVI y de sus patrocinadores, así como de aquellas obras cuatrocentistas y quinientistas en las que se realizaron intervenciones más tardías siguiendo presupuestos renacentistas, cuyo estudio y el de los agentes implicados en el proceso constructivo se ha visto favorecido en detrimento de las fases tardogóticas. Consideramos que el patrocinio arquitectónico de los linajes conquenses nos acerca a los procesos de selección, adopción, adaptación y difusión de ciertos modelos y elementos artísticos en un contexto determinado por unas necesidades e intereses religiosos, funerarios, políticos y representativos concretos. De igual modo, muestra el interés por vincular a sus proyectos a maestros tardogóticos de reconocido prestigio cuyas propuestas innovadoras tuvieron una gran demanda en el territorio. Además, el análisis de las redes fundacionales, es decir, del conjunto de obras promovidas por un linaje, nos permite aproximarnos a las dinámicas internas del grupo y a la evolución de las estrategias familiares en el ámbito del patrocinio arquitectónico.

Por último, consideramos imperativo la incorporación de la mujer a la narración histórica. Si queremos reconstruir una historia de la arquitectura conquense más cercana a la realidad y, por lo tanto, más objetiva debemos reconocer y visibilizar el papel desempeñado por las mujeres a través de su participación en dos facetas esenciales: la promoción artística y la práctica profesional. De igual modo, debemos analizar las interrelaciones existentes con la labor realizada por los hombres, prestando especial atención al protagonismo alcanzado durante su viudedad, bien por ausencia justificada del esposo, bien en su condición real de viudas. El motivo radica en que en su viudez percibimos más claramente el protagonismo que adquirieron en la documentación y, en consecuencia, en la sociedad y la arquitectura del siglo XVI.

El estudio de la participación de las mujeres en la arquitectura conquense en el tránsito a la Edad Moderna es una tarea compleja, especialmente en lo que compete a las facetas pro-

fesionales⁴. Entre las razones que habrían desmotivado su estudio se encuentran el silencio documental, la escasez de nombres propios y, en el caso de encontrarlos, los numerosos vacíos existentes. A pesar de ello, los datos objetivos existen y permiten trazar las trayectorias de algunas de estas mujeres y analizar su capital relacional.

Sin duda, el ámbito religioso es la esfera artística más fructífera para analizar la participación de las mujeres en la arquitectura conquense del siglo XVI. Algunas jugaron un papel destacado en la fundación de conventos, monasterios e instituciones asistenciales; aunque en la región la vía más común del patrocinio femenino fue la construcción de capillas. Con frecuencia, estas fundaciones tuvieron un carácter funerario, convirtiendo estos espacios en una declaración dinástica de sus herencias patrilineales y sus alianzas matrimoniales. Por otro lado, interesa contemplar el tipo de promoción. A menudo, esta fue una empresa conjunta, como la llevada a cabo por los primeros marqueses de Moya en el convento de Santa Cruz de Carboneras de Guadazaón, convertida su iglesia en panteón familiar del linaje. No obstante, las mujeres también actuaron por iniciativa propia. En unos casos, comprometieron sus propios bienes, como ilustran las promociones de Guiomar de Mendoza en Priego y la de Luisa de Cabrera y Bobadilla en Moya; aunque con frecuencia su labor de patrocinio artístico se llevó a cabo a instancias del marido fallecido, como revelan los proyectos emprendidos por Ana Condulmarío en la catedral o el de Catalina de Coalla en el convento de San Francisco de la capital. De igual modo, resulta de gran interés incorporar al estudio el papel que jugaron los herederos en la continuación del legado arquitectónico familiar.

La escasez documental en relación con las facetas laborales de las mujeres ligadas a la arquitectura remite directamente a los obstáculos que tuvieron para formarse y poder trabajar en un ámbito de creación considerado eminentemente masculino. Por ello, resulta difícil conocer la verdadera dimensión de sus actividades. No obstante, los libros de fábrica, los testamentos, las curadurías y los escasos contratos conservados ofrecen información valiosa sobre su participación en las obras y el desarrollo de su trayectoria profesional ligada, en muchos casos, a la de sus maridos. Las referencias más numerosas las encontramos en relación con las labores del taller vinculadas principalmente con el cobro de deudas a las fábricas. Aunque se observa una clara supeditación de la mujer a la figura del maestro, pues mayoritariamente se la anonimiza y queda definida por la relación legal que le unía a él, encontramos figuras como Catalina López cuyos logros contrastan con la labor subordinada de muchas mujeres ligadas a la arquitectura en Cuenca durante el periodo estudiado. Esto es una clara demostración de que ejercieron más poder y tuvieron más protagonismo en un ámbito de creación considerado eminentemente masculino, la arquitectura, de lo que tradicionalmente se ha reconocido.

3. CONCLUSIÓN

En resumen, no podemos considerar el territorio, las obras y los agentes implicados en la arquitectura religiosa conquense en el tránsito a la Edad Moderna como realidades independientes o aisladas. Tampoco podemos analizar su proceso de modernización como una sucesión de etapas, pues estamos ante dos fenómenos artísticos contemporáneos y multilingües en los que las trayectorias de los maestros, las obras y los patrocinadores se solapan. Este encabalgamiento choca con el paradigma cronológico, secuencial y jerárquico de la narración

4. En el contexto regional, la historia de las mujeres y la arquitectura está todavía por hacer. No obstante, algunos aspectos han despertado el interés de los investigadores tratados, en la mayoría de los casos, desde la perspectiva de la historia social (Sánchez, 2018). Cabe destacar, en el ámbito artístico, los trabajos de Ibáñez (2003; 2006; 2018-2022), los cuales nos acercan al papel de las mujeres en el arte en su interrelación con los hombres, así como los de Rokiski (1986; 1989; 2017), en concreto, su breve reseña sobre Mari Rodríguez, maestra vidriera que documentó en Cuenca entre 1572 y 1589 (Rokiski, 1999).

historiográfica vertical. De ahí que resulte fundamental reevaluar y plantear nuevos modos de aproximación a este periodo artístico.

La arquitectura tardogótica desarrollada en Cuenca se inspiró en modelos y experimentaciones foráneas y extranjeras. Por ello es importante analizar la relación que mantuvo con el arte creado en otros lugares y contextos culturales. Pero no debemos quedarnos en el estudio del reflejo o la adaptación de esas manifestaciones artísticas en el territorio, pues las dinámicas complejas de recepción, selección, transformación e innovación y la larga vigencia de sus planteamientos entroncan con unas necesidades concretas demandadas por todos los agentes implicados, así como con el rol que la arquitectura tardogótica jugó durante la primera mitad del siglo XVI en Cuenca.

Sin duda, los resultados obtenidos hasta el momento con este planteamiento metodológico contribuyen a alcanzar un conocimiento más profundo sobre la diversidad de unos lenguajes artísticos de raíz bajomedieval e italiana, cuya coexistencia temporal generó fecundos y duraderos fenómenos de hibridación y multilingüismo en el territorio. De igual modo, permite identificar y contextualizar las citas o referencias a otros monumentos, las motivaciones que guiaron las elecciones estéticas, las inquietudes de los maestros, así como las raíces de las que partió la modernidad de la arquitectura tardogótica conculcarse en transición.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RUIZ, B. (2003). *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- ANDÚJAR ORTEGA, L. (1995). *Belmonte: cuna de fray Luis de León. Su colegiata*. Cuenca: Autoedición.
- BERMEJO DÍEZ, J. (1977). *La catedral de Cuenca*. Cuenca: Caja de Ahorros Provincial de Cuenca.
- HERRERA MALDONADO, E. Y ZAPATA ALARCÓN, J. (2005). Andrés de Vandelvira en La Mancha. En A. Pretel Marín (Coord.), *Andrés de Vandelvira: V centenario* (pp. 47-70). Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. (2003). *Arquitectura y poder. Espacios emblemáticos del linaje Albornoz en Cuenca*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. (2006). *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. (2018-2022). *Cuenca, ciudad barroca* (Vols. I-III). Cuenca: Consorcio Ciudad de Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- JIMÉNEZ HORTELANO, S. (2013). La iglesia parroquial de Santiago (San Clemente, Cuenca). Nuevos datos para su estudio. *Ars Longa*, 22, 119-129.
- KAUFMANN, T. C. (2004). *Toward a Geography of Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- MARÍAS, F. (2008). Geografías de la arquitectura del Renacimiento. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza*, 23, 21-37.
- OLIVARES MARTÍNEZ, D. (2020). “Del más abigarrado y barroco estilo Isabel”. La historiografía como condicionante para el estudio del tardogótico hispano: el colegio de San Gregorio de Valladolid. En F. Grilo, J. Balsa de Pinho y R. J. Nunes da Silva (Coords.), *Da traça à edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Estudos sobre o tardogótico* (pp. 67-85). Lisboa: Theya Editores/Artis Press : Instituto de História da Arte.

- PALOMO FERNÁNDEZ, G. (2002). *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media* (Vols. I-II). Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- PAULINO MONTERO, E. (2015). *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla* [Tesis Doctoral no publicada]. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/33927/>.
- PIOTROWSKI, P. (2008). On the spatial turn, or horizontal Art History. *Umění*, 56(5), 378-383.
- ROKISKI LÁZARO, M. L. (1986). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- ROKISKI LÁZARO, M. L. (1989a). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- ROKISKI LÁZARO, M. L. (1989b). *Colección de documentos para la historia del arte en España* (Vol. V). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- ROKISKI LÁZARO, M. L. (1999). Mari Rodríguez, “maestra de vidrieras” en la Cuenca del siglo XVI. *Archivo Español de Arte*, 285, 98-99.
- ROKISKI LÁZARO, M. L. (2017). *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- SÁNCHEZ COLLADA, T. (2018). *La vida cotidiana de las mujeres conquenses: su trascendental aportación a la economía familiar y social en la transición de la Edad Media a la Moderna* [Tesis Doctoral no publicada]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:ED-Pg-HHAT-Tsanchez/SANCHEZ_COLLADA_M_Teresa_Tesis.pdf.

LA JUNTA DIOCESANA DE CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE TEMPLOS EN LA ACTUAL PROVINCIA DE CUENCA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL S. XIX. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA DE INVESTIGACIÓN

Luna Moyano Fernández

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-4362-1259>

RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se pretende realizar una aproximación a la actuación de la Junta Diocesana de construcción y reparación de templos y edificios eclesiásticos en la provincia de Cuenca. El marco cronológico de estudio se centra en la segunda mitad del siglo XIX, tomando como referencias particulares la Desamortización artística y el Concordato de 1851. Como es bien sabido, el siglo XIX se caracterizó por sus constantes cambios, su complejidad y su inestabilidad política, social y cultural, además de por la sucesión de numerosos acontecimientos históricos que influyeron tanto en el devenir del arte como en el estado del patrimonio eclesiástico. Por otro lado, se estaba produciendo una importante evolución del proceso cultural de la noción de patrimonio, entendida como el conjunto de bienes culturales histórico-artísticos dignos de ser conservados, independientemente de la época a la que pertenecieran. Entre las medidas adoptadas para solventar esta situación, encontramos la creación de las Juntas Diocesanas, un órgano colegiado de ámbito eclesiástico creado por Real Decreto en 1861, donde se establecía asimismo la composición de sus miembros o sus atribuciones principales.

Palabras clave: Siglo XIX, Cuenca, Junta Diocesana, Arquitectura, Reparación, Templo, Patrimonio, Desamortización.

ABSTRACT

In the present research work it is intended to make an approximation to the performance of the Diocesan Board of construction and repair of temples and ecclesiastical buildings in the province of Cuenca. The chronological framework of study focuses on the second half of the 19th century, taking as particular references the artistic Confiscation and the Concordat of 1851. As is well known, the 19th century was characterized by its constant changes, its complexity and its political, social and cultural instability, in addition to the succession of numerous historical events that influenced both the evolution of art and the state of ecclesiastical heritage. On the other hand, an important evolution of the cultural process of the notion of heritage was taking place, understood as the set of historical-artistic cultural assets worthy of being preserved,

regardless of the period to which they belonged. Among the measures adopted to solve this situation, we find the creation of the Diocesan Boards, a collegiate institution of ecclesiastical scope created by Royal Decree of 1861, which also established the composition of its members or their main attributions.

Keywords: 19th century, Cuenca, Diocesan Board, Architecture, Repair, Temple, Heritage, Ecclesiastical Disentailment.

INTRODUCCIÓN

Mediante el presente trabajo de investigación se pretende realizar una aproximación a la actuación de la Junta Diocesana de construcción y reparación de templos y edificios eclesiásticos en la actual provincia de Cuenca. El marco cronológico de estudio se centra en la segunda mitad del siglo XIX, tomando como referencias particulares la Desamortización artística y el Concordato de 1851, con los que se pretendían restablecer las relaciones entre Iglesia y Estado.

Como es bien sabido, el siglo XIX se caracterizó por sus constantes cambios, su complejidad y su inestabilidad política, social y cultural, además de por la sucesión de numerosos acontecimientos históricos que influyeron en gran medida tanto en el devenir del arte como en el estado del patrimonio artístico español. Al mismo tiempo, a lo largo de la centuria fueron surgiendo diversos mecanismos, normas e instituciones cuyo objetivo era preocuparse por el mantenimiento del legado artístico y patrimonial. Por otro lado, se estaba produciendo una importante evolución del proceso cultural de la noción de patrimonio, entendida como “el conjunto de bienes culturales histórico-artísticos dignos de ser conservados, independientemente de la época a la que pertenecieran”, así como de la consecuente preocupación por la conservación monumental en España.

Entre las medidas adoptadas para solventar esta situación encontramos la creación de las Juntas Diocesanas, un órgano colegiado de ámbito eclesiástico que adquirió gran protagonismo en materia de restauración arquitectónica. En el año 1861, por Real Decreto, se establecía la creación de una Junta en cada una de las capitales de la Diócesis, así como la composición de sus miembros y sus atribuciones principales².

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En referencia a los autores que se han preocupado del estudio o análisis de los distintos temas tratados en el trabajo, siguiendo un criterio de lo general a lo particular, disponemos de trabajos que tratan la Desamortización a nivel nacional, como Francisco Martí Gilbert, así como a nivel regional y provincial, con Albino Feijoo Gómez en el caso de Castilla-La Mancha, Ángel Ramón del Valle Calzado en el de Ciudad Real, o Félix González Marzo en el de Cuenca, entre otros muchos.

Encontramos asimismo estudios sobre restauración monumental, de la mano de Isabel Ordieres Díez, así como sobre el contexto histórico-artístico de esos momentos, tanto en el contexto de Castilla-La Mancha -obra colectiva dirigida por Miguel Cortés Arrese- como en el de Cuenca, ya desde el siglo XVI con Juan Pablo Mártir Rizo, y más tarde en los siglos XIX y XX gracias a las publicaciones de Trifón Muñoz y Soliva, Valentín Picatoste o Cristóbal de Castro. En cuanto a los estudios eclesiásticos, encontramos también diversos trabajos entre los que debemos destacar a autores como Julián Recuenco Pérez o Ángel Luis López Villaverde.

1. Ordieres, 1995: 64-67 y 1998: 1-4.

2. Ibídem: 66.

Por último, en referencia a las Juntas Diocesanas, diversos autores se han dedicado a tratar este tema en sus investigaciones, aunque solamente hemos encontrado estudios centrados en la Junta de una Diócesis en concreto, o bien en los trabajos de un determinado arquitecto. De esta forma, no existen publicaciones a nivel nacional ni de la provincia de Cuenca, por lo que se trata de un tema completamente inédito en la actualidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La hipótesis de partida es que estas Juntas Diocesanas debieron jugar un papel determinante en la restauración y la conservación del patrimonio arquitectónico religioso no desamortizado durante la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de ello, el interés que se ha mostrado por esta cuestión ha sido muy limitado, más aún en lo que afecta a la actual Castilla-La Mancha, de modo que el objetivo principal de esta investigación ha sido realizar un primer acercamiento a la actividad desempeñada por la Junta Diocesana en el ámbito conquense.

En cuanto a la metodología desarrollada a la hora de llevar a cabo esta investigación, he buscado aplicar los fundamentos del método científico mediante la formulación de dicha hipótesis, desarrollando un marco explicativo de contenidos, y en última instancia, elaborando unas conclusiones que han permitido confirmar esta hipótesis. Para ello, en primer lugar se ha realizado un vaciado bibliográfico exhaustivo, tanto en bibliotecas como en repositorios documentales digitales para conocer el grado de investigación del tema que nos ocupa, como se ha visto en el estado de la cuestión.

A medida que avanzaba dicho vaciado se estimó oportuno iniciar la toma de contacto con las fuentes documentales de archivo, tanto publicadas como inéditas, realizando el correspondiente acercamiento a los fondos de Desamortización custodiados en el Archivo Histórico Provincial, y sobre todo en el Archivo Diocesano de Cuenca, donde se ha consultado la documentación relativa a la Junta Diocesana.

3. LA JUNTA DIOCESANA DE CONSTRUCCIÓN Y REPARACIÓN DE TEMPLOS. EL CASO DE CUENCA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

3.1. El nacimiento de las Juntas Diocesanas

Los diversos procesos desamortizadores iniciados a partir de la primera década del siglo XIX junto a la supresión del clero secular, y la consecuente incautación y posterior abandono de todas sus propiedades, afectaron principalmente al patrimonio inmobiliario urbano de las instituciones eclesíásticas, tanto seculares como regulares³. Algunas de estos edificios fueron comprados y adaptados a otras necesidades, mientras que otros fueron demolidos para aprovechar los espacios que ocupaban, o bien abandonados, desembocando en que la Iglesia acabara inmersa en un intenso periodo de crisis⁴.

De este modo, como las circunstancias del momento no favorecían el cultivo de la arquitectura, la actividad constructiva de los dos primeros tercios del siglo XIX fue prácticamente inexistente a nivel nacional, ya que el interés se centraba en la remodelación de los edificios antiguos, y no en la edificación de construcciones de nueva planta. Esto mismo ocurrió en la provincia de Cuenca, que pasaba por una profunda crisis económica y demográfica agravada por acontecimientos como la Guerra de la Independencia o las epidemias de peste de 1834 y

3. García, 2018: 173-175.

4. Zapata, 2010: 195-196 y García, 2018: 174-175.

1855, lo que desembocó en el abandono de numerosas viviendas y en la ruina y consecuente demolición de gran parte de sus iglesias parroquiales a lo largo de todo el siglo⁵.

De forma paralela, con la Desamortización y la consecuente enajenación de bienes de fábrica de las iglesias, la responsabilidad del mantenimiento del patrimonio eclesiástico desamortizado pasó a depender del Gobierno, cuyo principal problema se encontraba en la canalización adecuada de los presupuestos necesarios para este fin. Y al mismo tiempo, las posteriores ventas, derribos, abandonos o infrautilizaciones de estos edificios, marcaron un punto de inflexión desde el que el Estado comenzó a tomar conciencia real de la importancia del patrimonio nacional, por lo que desde esos momentos se encargó de poner en marcha una serie de medidas con el objetivo de frenar las devastadoras medidas desamortizadoras⁶.

Unos años más tarde, en 1851 se firmó el Concordato de 1851, un acuerdo por el que el Estado Español reestablecía sus relaciones con la Santa Sede, las cuales habían sufrido un gran deterioro hasta conducir prácticamente a una ruptura entre ambas instituciones. Entre las medidas acordadas debemos destacar aquellas destinadas a paliar los daños que los bienes de la Iglesia habían sufrido con la Desamortización⁷. Ese mismo año se promulgaba un Real Decreto por el que se establecía, entre otras medidas, la creación de una Junta que se encargara de realizar, de la forma más conveniente, las obras de reparación de las iglesias y conventos que así lo necesitaran. Por ello podemos considerar esta Junta como el antecedente de las Juntas Diocesanas de construcción y reparación de templos, objeto principal de estudio del presente trabajo de investigación, y que se crearían de forma oficial y por Real Decreto en 1861⁸.

3.2. La Junta Diocesana de Cuenca

La Junta Diocesana de construcción y reparación de templos y edificios eclesiásticos de Cuenca fue constituida por Real Decreto el 4 de octubre de 1862, y bajo la presidencia de D. Miguel Payá y Rico, obispo de la Diócesis, quedó conformada en la sesión primera del 22 de octubre de ese mismo año. Sus reuniones tenían lugar en el Palacio Episcopal, edificio construido en diversas fases entre los siglos XIII y XVIII, adosado al muro sur de la Catedral. En ellas se trataban los diversos asuntos relativos a sus correspondientes atribuciones, entre las que debemos destacar las de dar informe en todos los expedientes de edificación o reparación de templos, recibir y custodiar los fondos para realizar estas obras o velar por la ejecución de las mismas.

Por todo ello, el objetivo que se ha pretendido alcanzar con este trabajo de investigación ha sido determinar el proceso de constitución de la Junta, analizar su organigrama funcional como órgano colegiado de la Diócesis, el marco normativo por el que se regía y, sobre todo, sus funciones y atribuciones para valorar el papel que desempeñó en la conservación del patrimonio arquitectónico. Además, gracias a la información obtenida se ha podido incorporar una breve reseña biográfica del arquitecto diocesano Rafael Alfaro, la cual debe considerarse como una muestra puntual de las posibilidades de estudio de este tema desde una perspectiva geográfica y cronológica más amplia.

5. Rokiski, 1995: 33-35.

6. Ordieres, 1995: 3-4. 64.

7. *Ibidem*: 65.

8. Ordieres, 1995: 31.

3.2. Estudio de caso: el convento de Nuestra Señora del Rosal de Priego

Por último, se ha llevado a cabo el análisis de un estudio de caso con el que se pretende mostrar la actuación práctica de la Junta Diocesana en un edificio concreto, el convento de Nuestra Señora del Rosal, en la población de Priego (Cuenca). Fue construido durante el primer cuarto del siglo XVI, y acogió a una comunidad de monjas franciscanas concepcionistas desde su origen hasta 1835, que con la Desamortización se vieron obligadas a trasladarse a otro lugar. Posteriormente regresaron para abandonarlo de forma definitiva en 1936 con el estallido de la Guerra Civil.

A partir de las fuentes consultadas, sabemos que fue a finales del siglo XIX cuando la Junta Diocesana inició el expediente de varios proyectos de reparación para evitar su deterioro, sin que pudiera evitarse el avanzado estado de ruina en que nos ha llegado en la actualidad, a pesar de lo cual fue declarado monumento histórico-artístico de interés local en 1982 y Bien de Interés Cultural en 2004. En la actualidad solo queden los restos de lo que fuera un conjunto conventual cuya iglesia contaba con una sola nave, dividida en seis tramos mediante arcos apuntados y cubierta por bóvedas de crucería. La cabecera se cerraba por un ábside poligonal de tres lados orientado hacia el Este, todo ello reforzado por contrafuertes dispuestos de forma regular.

De esta forma, en nuestros días únicamente quedan en pie los dos últimos tramos de la iglesia, es decir, los que estaban situados a los pies del templo, así como los muros laterales de sillarejo y sus contrafuertes, junto a las medias columnas adosadas a dichos muros, los arranques de los arcos y la espadaña situada sobre el muro Sur. Por otro lado, el convento estaba situado al Sur del templo, del cual solo se conservan tres pandas de su claustro construido en sillería, de planta cuadrada, con seis vanos abiertos en cada una de ellas y cubiertas por arcos de medio punto con arquivoltas decoradas con florones⁹.

CONCLUSIONES

Por todo ello, y como hemos comprobado a lo largo de este trabajo de investigación, ha sido posible realizar una aproximación a las actuaciones, funcionamiento y composición de la Junta Diocesana de construcción y reparación de templos eclesiásticos de Cuenca a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Estas Juntas se instituyeron a nivel nacional con el objetivo de encargarse de las reconstrucciones de aquellos bienes pertenecientes a la Iglesia que, de acuerdo con la legislación vigente, no habían sido desamortizados, ya que las propiedades incautadas pasaron a depender directamente del Estado, sin que la Iglesia ni la Junta Diocesana tuvieran ningún poder de actuación sobre ellos. No obstante, también se encargaron de llevar a cabo algunas construcciones de templos y edificios eclesiásticos de nueva planta, aunque en menor medida.

Así, hemos podido conocer mejor el proceso por el que pasaron estos templos y edificios eclesiásticos, desde el inicio de este proceso desamortizador hasta la consecuente incautación de los bienes de la Iglesia, la exclaustación de religiosos y religiosas y el consecuente abandono de estos edificios, algunos de los cuales fueron devueltos posteriormente a la Iglesia. Sin embargo, muchos de estos edificios fueron vendidos y reutilizados para otros fines, mientras que otros nunca llegaron a venderse, por lo que terminaron siendo demolidos o destruidos¹⁰.

Esta situación se intensificó debido al periodo de crisis por el que pasaba la Iglesia a nivel nacional en esos momentos, así como por su subordinación con respecto a la Academia de San

9. <https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/convento-de-nuestra-senora-del-rosal>.

10. Ordieres, 1998: 3.

Fernando, su dependencia en relación con el Estado y su consecuente estancamiento artístico-arquitectónico. No obstante, las relaciones entre Iglesia y Estado comenzarían a reestablecerse muy pronto, con el Concordato de 1851; y de forma paralela, la Iglesia se encargó de articular asimismo mecanismos por su parte para financiar las obras y reparaciones de sus propios bienes¹¹.

Eso mismo ocurrió en la provincia de Cuenca, donde el abandono y las demoliciones de multitud de conventos e iglesias parroquiales estaban a la orden del día ya que, tras las exclaustraciones, estos edificios habían quedado totalmente abandonados y olvidados. Así, a causa de esta situación, hemos visto cómo la actividad constructiva fue prácticamente inexistente en el ámbito eclesiástico, ya que el interés se centraba sobre todo en la remodelación, reparación y conservación de edificios antiguos.

Asimismo, hemos comprobado que, a pesar de esta situación de crisis artístico-arquitectónica, a lo largo de dicha época trabajaron en Cuenca importantes arquitectos, tanto provinciales como diocesanos, entre los que debemos destacar la figura de Rafael Alfaro, quien se hizo cargo de multitud de expedientes de reparación en la provincia durante más de dos décadas. Por otra parte, hemos podido conocer también los cargos desempeñados en la Junta Diocesana de Cuenca, así como los nombres de multitud de individuos que ocuparon dichos cargos a lo largo de estas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO DE, C. (c.1920). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Cuenca*, citamos por la edición facsimilar de MARTÍNEZ CANO, J. (2021). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FEIJOO GÓMEZ, A. (1990). *La Desamortización del siglo XIX en Castilla-La Mancha*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2018). “El arte del siglo XIX, entre la tradición y la novedad” en Cortés Arrese, M. (coord.) (2018). *Arte en Castilla-La Mancha. II. Del Renacimiento a la actualidad*. Biblioteca Añil. Toledo: Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ MARZO, F. (1985). *La Desamortización de la tierra eclesiástica en la provincia de Cuenca*. Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Serie Historia I.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M. (2018). *Cuenca, Ciudad Barroca I: La Plaza Mayor y su entorno arquitectónico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MÁRTIR RIZO, J. P. (1629). *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Cuenca: Herederos de la Viuda de Pedro de Madrigal.
- MUÑOZ Y SOLIVA, T. (1860). *Noticias de los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca, aumentadas con los sucesos más notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y su provincia*. Cuenca: Imprenta de Francisco Gómez e hijo.
- (1867). *Historia de la muy noble, leal e impertérrita ciudad de Cuenca, y del territorio y de su provincia y obispado, desde los tiempos primitivos hasta la edad presente*. Cuenca: Imprenta de Francisco Torres.
- ORDIERES DÍEZ, I. (1995). *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

11. Zapata, 2010: 195-196.

— (1998). “La formación de la conciencia patrimonial: legislación e instituciones en la historia de la restauración arquitectónica en España” en Trachana, A. (coord.). *Cuadernos de Restauración III*. Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

ROKISKI LÁZARO, M. L. (1995). *Arquitecturas de Cuenca*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

TROITIÑO VINUESA, M. A. (1995). *Arquitecturas de Cuenca*. El paisaje urbano del casco antiguo. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

ZAPATA ALARCÓN, J. (2010). “El arte al servicio de la religión” en López Villaverde, A. L. (coord.). *Historia de la Iglesia en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha.

Cultura Castilla-La Mancha (Internet). “Convento de Nuestra Señora del Rosal”. <<https://cultura.castillalamancha.es/patrimonio/catalogo-patrimonio-cultural/convento-de-nuestra-senora-del-rosal>> [Consulta: 11 de febrero de 2023].

ASUNTOS DE GÉNERO

HISTORIOGRAFÍA DEL PATRONAZGO Y EL COLECCIONISMO FEMENINO EN LA CASTILLA BAJOMEDIEVAL: FORTUNA CRÍTICA, HISTORIADORES Y NUEVAS PERSPECTIVAS

Carmen Poblete Trichilet

Universidad de Castilla-La Mancha. Dpto. de Historia del Arte

<https://orcid.org/0000-0001-5057-5572>

RESUMEN

La construcción de la historia del patronazgo y el coleccionismo artísticos femeninos en la Castilla bajomedieval ha sido el objeto de estudio de un buen número de investigadores dedicados al análisis de estas prácticas sociales desde las últimas décadas. Las publicaciones científicas sobre esta temática han experimentado una evolución que ha propiciado el surgimiento de líneas de trabajo novedosas. La formulación de preguntas y la aparición de nuevas metodologías han conllevado un proceso de reconstrucción de la memoria de los elementos patrimoniales promocionados y adquiridos a lo largo del tiempo. El mundo medieval y, en concreto, el papel rector de las mujeres de este momento histórico, ha sido una de estas recientes corrientes anteriormente intransitadas hacia las que la Historia del Arte ha vuelto su mirada, especialmente en lo referido al ámbito de la reginalidad, que ha demostrado ser muy fructífero. Política, religión y materialidad se unen en torno a los círculos cortesanos femeninos, que en la Castilla bajomedieval tienen como eje a la reina Isabel la Católica y sus damas.

Palabras Clave: Historiografía, Arte Bajomedieval, patronazgo, coleccionismo, Corona de Castilla, Historia de Género, Historia Cultural, Isabel I de Castilla.

ABSTRACT

History about female artistic patronage and collecting made at Castile during last period of Middle Age is one of the new research aims for current historians. However, the way how History of Art has changed since last decades has caused the opportunity to focus on new lines of investigation like consequences of making new questions and the development of methodologies to answer them. Medieval world is one of this unknown fields of work where researchers have looked at recently, especially if we talk about Queenship Studies. Politics, religion and materiality move around female spaces at courts. In last Middle Age Castile these practices have the Queen Isabella the Catholic and her ladies as important figures.

Keywords: Historiography, Artistic Patronage, Collecting, Gender Studies, Cultural Studies, Kingdom of Castile, Last Middle Age, Isabella the Catholic.

INTRODUCCIÓN¹

La manera en que se ha interpretado por parte de los distintos investigadores el patronazgo y el coleccionismo artísticos femeninos en la Baja Edad Media castellana es el hilo conductor de nuestro trabajo. Esto es, cómo se ha construido el relato histórico sobre sendas prácticas sociales que ha dado lugar al conocimiento de las obras artísticas que conforman nuestro patrimonio cultural, empleando para ello las diversas metodologías desde las que se ha abordado el hecho artístico hasta la actualidad.

La Edad Media es un momento histórico en el que las damas pertenecientes a los estamentos dominantes, monarquía y nobleza, cuentan con un margen de acción e influencia suficiente como para tejer redes de poder a su alrededor. Las perspectivas desde las que la Historia del Arte, la Historia Medieval, la Historia Cultural y la Historia de Género se han ocupado de ambas temáticas suponen un conocimiento fundamental para entender los planteamientos que han conformado la producción científica sobre ellas hasta el tiempo presente. Entre estos trabajos van a destacar aquellas investigaciones que analizan las estructuras sociales subyacentes que las originan, como la que hiciera Aby Warburg en 1907 sobre la figura de Francesco Sassetti². En su artículo, el autor del *Atlas Mnemosine* realiza un razonamiento basado en la relación patrón-consejero-artista, configuración tripartita que mantiene su vigencia como forma de organización básica.

En consecuencia, hemos decidido dividir nuestro análisis de la historiografía en tres apartados, marcando como fecha clave para su evolución cuantitativa y cualitativa la década de 1980. Es en este momento cuando comienzan a cobrar fuerza los interrogantes en torno a la Historia Cultural del Arte y se define el Género como categoría válida para el análisis histórico. Como resultado de ello, los investigadores se interesan por el estudio de la presencia femenina en el sistema artístico medieval, con un especial desarrollo del ámbito de la reginalidad en las obras más recientes, como veremos en el último apartado.

1. LOS PRIMEROS ESTUDIOS SOBRE PATRONAZGO Y COLECCIONISMO ARTÍSTICO: CONCEPTO, OBJETOS Y SUJETOS

El patrocinio y el coleccionismo artísticos son dos prácticas sociales que cobran especial importancia a partir de la Edad Moderna. El Renacimiento y el Barroco suponen el momento en que ambas se generalizan a los grupos sociales dominantes en el Viejo y el Nuevo Mundo. Como resultado de ello, los primeros autores que se interesan por su estudio lo hacen desde el marco histórico del Renacimiento italiano, que va a suponer un puntal para los trabajos posteriores sobre esta materia, pero también sienta unas bases teóricas de las que beben los historiadores que trabajan otros periodos que no son la Edad Moderna y, por lo tanto, trasladan la concepción de esta práctica social a estos otros periodos. Buena prueba de ello es la acuñación del término “mecenas” como definición del acto de protección e impulso de las artes en base a Cayo Cilnio, mecenas, personaje de la vida política romana protector de Horacio y Virgilio o

1. Este trabajo se vincula a nuestra Tesis Doctoral en curso titulada *Promoción artística y coleccionismo de las élites femeninas en la corte de Isabel la Católica*, dirigida por las profesoras D^a. Sonia Morales Cano (Universidad de Castilla-La Mancha) y D^a. Sonia Caballero Escamilla (Universidad de Granada) y adscrita al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha.

2. WARBURG, A. (2005): “La última voluntad de Francesco Sassetti (1907)”, en WARBURG, A.: *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza, pp. 177-206. Edición española a cargo de Felipe Pereda que traduce del alemán la obra recopilatoria original publicada en 1932 con el título *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig: B. G. Teubner.

la definición que encontramos en el *Tesoro de la lengua castellana o española* en 1611 en la entrada de la voz “patrón” como “cualquiera que nos favorece y ampara”³.

Es por esta razón que las primeras obras publicadas que nos encontramos se circunscriben al mundo renacentista italiano. Tal es el caso de la monografía *La cultura del Renacimiento en Italia* escrita por Jacob Burckhardt en 1860⁴. El trabajo de Aby Warburg de 1907 ya citado con anterioridad, la reflexión que realiza Frank Antal en la línea del materialismo histórico o el artículo escrito por Francis Haskell, en el que incide en la necesidad de ampliar el empleo del término “mecenasgo” a cualquier actuación de encargo de una obra de arte, constituyen los hitos principales en el marco teórico de la Historia del Arte decimonónica y de la primera mitad del siglo XX⁵.

En este sentido, los primeros estudios de caso se escribirían en paralelo a los estudios de estos pensadores, lo que pone de manifiesto otra cuestión fundamental a la hora de entender la evolución de la construcción historiográfica del patrocinio y el conocimiento de las colecciones de obras artísticas: la excepcionalidad del personaje estudiado. El que podemos denominar como “el problema de la excepcionalidad” está presente en estos primeros estudios y durante toda la centuria pasada si lo vemos con perspectiva. Así las cosas, los trabajos de Susan Wood de 1955 sobre las fundaciones monásticas británicas en la Edad Media y de Rafael Cómez Ramos acerca de Alfonso X el Sabio dan cuenta de esta circunstancia, a la que no serán ajenas las publicaciones sobre el papel femenino jugado en este momento⁶.

El ejemplo más claro de ello es el interés que suscita la que será la figura femenina de mayor importancia del periodo medieval castellano: Isabel I de Castilla. La reina Católica es estudiada como promotora y coleccionista de obras artísticas desde este primer momento, al igual que otras monarcas europeas con importante presencia en el tablero geopolítico del medievo⁷. Sin embargo, no será hasta la década de 1970 cuando, de la mano de historiadoras anglosajonas como Linda Nochlin, Lucy Lippard o la ya nombrada Joan W. Scott, se sienten las bases de la metodología de género para el conocimiento del rol social femenino en el sistema del arte, al preguntarse por primera vez acerca de la nula presencia de estas en la construcción histórica precedente y las circunstancias sociales que habían propiciado este oscurantismo⁸.

3. SOLANO SANTOS, L. F. (2008): *Patrocinio y mecenazgo: instrumentos de responsabilidad social corporativa*, Madrid: Editorial Fragua, pp. 11-12. COVARRUBIAS Y OROZCO, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Segunda parte, Madrid, 1673, fol. 135v.
4. BURCKHARDT, J. (2004): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Akal. 1ª Edición de 1992 en esta editorial. Primera edición en castellano es la publicada por la editorial Losada en Buenos Aires en 1942.
5. ANTAL, F. (1963): *El mundo florentino y su ambiente social. La República florentina anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*, Madrid: Guadarrama D.L. Edición española del texto original publicado en inglés en 1947. HASKELL, F. (1958): “Mecenatismo e patronato”, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VIII, Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, pp. 940-956.
6. WOOD, S. (1955): *English Monasteries and their Patrons in the Thirteenth Century*, Londres: Oxford University Press. CÓMEZ RAMOS, R. (1979): *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
7. BRANDS, F. V. L. (1952): *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
8. NOCHLIN, L. (1971): “Why have there been no great women artist?”, en *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Nueva York: Basic Books, pp. 480-510. LIPPARD, L. (1976): “What is female imaginery?”, en *From the center. Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York: Dutton, pp. 80-89. SCOTT, J. (1990): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en AMENLANG, J. S. y NASH, M. (eds.): *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Diputación de Valencia, pp. 23-58.

2. HISTORIA CULTURAL E HISTORIA DE GÉNERO: DE 1980 A LA PRIMERA DÉCADA DE LOS 2000

El nacimiento de nuevas metodologías en la línea de la Historia Cultural y la definición de la ya citada Joan W. Scott en la que establece el género como categoría de análisis histórico —en tanto que forma de organización social y de las relaciones de poder que podemos observar en las instituciones, los mitos, los tratados y las identidades— generan, en consecuencia, el aumento del interés de los historiadores del arte en los estudios sobre el patrocinio y el coleccionismo de obras de arte⁹. El hecho artístico, en tanto que producto social, es el hilo conductor de los estudios que van a irrumpir en el horizonte historiográfico anglosajón e hispano. En este marco se sientan las bases de futuros estudios sobre esta temática, de la mano de la definición del patronazgo como “una actividad esencialmente política” en el seminario que se celebró en Washington en 1982 y en el que verían la luz aportaciones como la de Lewis Douglas, cuyos postulados defendían la concepción de la arquitectura como producto de las relaciones sociales del patronazgo, y la de James Ackerman, quien acuña el término “geopolítica”¹⁰. Mientras tanto, se fundan revistas científicas que tienen como protagonistas estas prácticas sociales. Este es el caso de *Journal of the History of Collections*, creada en la Universidad de Oxford a finales de la década de 1980.

En las mismas fechas en España se celebra en Zaragoza otro encuentro científico que tiene al mecenazgo como temática central bajo la denominación de *Clientela, promoción y mecenazgo en el arte aragonés* y que generaría un interesante debate acerca de la condición del encargo de obras y la terminología empleada para su definición. A ello se suman los trabajos de historiadores del arte como Isidro Bango Torviso y Serafín Moralejo en torno a los monarcas y personajes ilustres de la vida medieval hispana en la estela de los estudios de caso publicados en la etapa anterior¹¹. De la misma manera, el congreso de 1988 del Comité Español de Historia del Arte, titulado *Patronos, mecenas y clientes*, se centra en analizar y proponer nuevas líneas de trabajo sobre ellas. Entre sus aportaciones destaca la ponencia de Joaquín Yarza Luaces y su demanda de la necesidad de generar un marco propio para el mundo medieval, independiente de la terminología modernista, así como las posibilidades que ofrece el estudio de los patrimonios femeninos y las figuras de las reinas y nobles, especialmente. Una aportación que adelanta lo que autores posteriores van a convertir en hilo conductor de sus investigaciones¹².

En la década de 1990 comienzan también a aparecer trabajos que revisan la evolución metodológica propuesta para su estudio desde Aby Warburg hasta ese momento en torno a la Historia Cultural del Arte, como hace Tracy E. Cooper¹³. Mientras tanto, en España se hacen eco también de estas tendencias historiográficas de la mano de obras como la de José Manuel

9. SCOTT, J. (1990): *op. cit.*

10. LYTLE, G. F. y ORGEL, S. (eds.) (1982): *Patronage in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press. ACKERMAN, J. (1982): “The geopolitics of Venetian Architecture in the Time of Titian”, en ROSAND, D. (ed.): *Titian: His World and His Legacy*, Nueva York: Columbia University Press, pp. 41-72.

11. BANGO TORVISO, I. (2001): “La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI”, en BANGO TORVISO, I. (dir.): *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León: Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 223-227. MORALEJO, S. (1985): “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago”, *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 30/3-4, pp. 395-430.

12. YARZA LUACES, J. (1992): “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano” en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII Congreso del CEHA*, Murcia: Universidad de Murcia.

13. COOPER, T. E. (1996): “Mecenatismo or Clientelismo? The Character of Renaissance Patronage”, en WILKINS, D. G. y WILKINS, R. L. (eds.): *The Search for a Patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston, Nueva York: Edwin Mellen Press Ltd, pp. 30-31.

Nieto Soria, quien acuña el término “mecenazgo reformador” con relación a la labor de patrocinio realizada por la dinastía Trastámara en Castilla¹⁴.

En este sentido, la aproximación desde la materialidad del objeto medieval se convierte en la última década en una de las líneas de trabajo fundamentales para abordar todos los objetos medievales de los que carecemos de información. Junto a este aspecto del componente físico del hecho artístico, hallamos los trabajos que caminan hacia los estudios integrados del patronazgo y el coleccionismo femeninos en las instituciones de las que forman parte, especialmente la monarquía. Así, nos encontramos las publicaciones de la profesora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas Therese Martin, que se interesa por la materialidad de los objetos promovidos y coleccionados por las mujeres medievales en su estudio de 2012, en el que recoge el término “matronazgo” para referirse a él¹⁵.

3. LA ESPECIFICIDAD MEDIEVAL Y LOS ESTUDIOS SOBRE LA REGINALIDAD

La situación de la mujer en la Edad Media y, en concreto, el papel que juegan en el tablero político europeo del momento a través del matrimonio y la gobernanza del territorio ha sido un objeto de estudio de gran interés por el importante potencial que ha demostrado en las últimas décadas. Aunque en los años 80 y 90 ya encontramos estudios como los que nos hemos referido con anterioridad, queremos en este punto hacer especial énfasis en las últimas producciones científicas que han copado la historiografía del patronazgo y el coleccionismo medieval femenino de nuevas vías de investigación, mediante el acceso a nuevas fuentes como las de tipo epistolar, entre otras. Ello se debe a que un buen número de proyectos de investigación nacionales e internacionales, eventos científicos y publicaciones del más variado tipo ahondan en una perspectiva integradora del rol de las mujeres, atendiendo a la realidad de las prácticas sociales junto a sus entornos sociales y culturales sobre la base de las conquistas logradas por los trabajos anteriores.

Como resultado nos encontramos con las publicaciones de autores que van más allá de los casos de estudio excepcionales, como Isabel I de Castilla, cuya figura gozó de gran protagonismo debido al V centenario de su fallecimiento en 2004 y los años siguientes¹⁶. Estas nuevas generaciones de historiadores e historiadoras del arte amplían el foco desde las últimas décadas, si bien el mundo renacentista sigue haciendo acto de presencia en su influencia terminológica de la mano de trabajos como los de Noelia García Pérez. Las Tesis Doctorales de María Pellón Gómez-Calcerrada sobre Blanca de Castilla y Diana Lucía Gómez-Chacón acerca del patrocinio artístico de Catalina de Lancaster y María de Aragón, su nuera, en el Real Monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia) son buen ejemplo de ello¹⁷.

Además, el estudio sobre el ejercicio de las prácticas sociales vinculadas al arte por parte de las reinas —más allá de la construcción teórica de las imágenes que han llegado a nosotros,

14. NIETO SORIA, J. M. (1993): *Iglesia y génesis del Estado moderno en Castilla (1369-1480)*, Madrid: Ediciones Complutense, pp. 390 y ss.

15. MARTIN, T. (ed.) (2012): *Reassessing the Roles of Women as “Makers” of Medieval Art and Architecture*, 2 vols., Leiden y Boston: Brill.

16. HUESO SANDOVAL, M. J. (coord.) (2004): *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado* (catálogo de la exposición), Salamanca: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. YARZA LUACES, J. (2005a): *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, San Sebastián: Nerea y (2005b): *Isabel la Católica promotora artística*, León: Edilesa.

17. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M. (2013): *Las reinas y el arte. El patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Madrid: Fundación Universitaria Española. LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, D. (2016): *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y Predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*, Segovia: Diputación de Segovia.

como hace José Luis Gonzalo Sánchez-Molero¹⁸— comienzan a abrirse horizontes que se ocupan también de las féminas que componían sus círculos, así como de abordar las redes de poder e influencia que ejercían entre sí y con los artistas, objetos e ideas que circulaban en la corte. Esto es, el estudio del patrocinio y la adquisición e intercambio de obras artísticas como empresas en las que las mujeres asumen un papel de hilo conductor de los propósitos políticos del linaje al que pertenecen, en lo que la profesora Noelia García Pérez denomina “patrocinio activo condicionado” y que junto al concepto de “Casa de la Reina”, que acuñara la profesora Ángela Muñoz Fernández a comienzos de la presente centuria, se convierten en puntales para los estudios más novedosos¹⁹. En estos trabajos más recientes comienza a primar la perspectiva integradora que afecta tanto a la realeza como a los linajes nobiliarios, como es el caso de la monografía de Elena Paulino Montero sobre los Velasco que viera la luz en 2021²⁰. Estamos ante una corriente que cuenta con resultados cada vez más interesantes al acercarse a personajes a los que no se les había prestado gran atención hasta el momento. Este es el caso del planteamiento del congreso internacional organizado por el Instituto checo de Historia del Arte, el Instituto Masaryk y el Archivo de la Academia de Ciencias de la República Checa que se celebró en Praga el pasado noviembre de 2022 bajo el título de *Queens, Noblewomen and Burgher Women 1300-1500. Initiative-takers or Passive Patrons?* En él, la mirada integradora de la actividad femenina como hacedora o agente de segundo plano en todos los estratos sociales pone en relieve los interrogantes a los que se enfrenta la disciplina histórico-artística en la actualidad y que hacen variar los paradigmas establecidos en tiempo pretérito, en busca de un mayor conocimiento de las prácticas sociales y su materialidad.

CONCLUSIONES

La presencia femenina en el tiempo medieval como generadora de entramados sociales que las convierten en ejes que dirigen en mayor o menor grado los destinos del hecho artístico de su momento es una constante a lo largo de todo el periodo. Si bien, la historiografía ha venido ocupándose con mayor empeño de las investigaciones relativas al patrocinio y el coleccionismo artísticos a raíz del auge del interés por el conocimiento de la conformación de la imagen cultural del ser humano y la ausencia de rastros a primera vista de las mujeres en la historiografía más antigua.

En este sentido la figura que mejor ejemplifica el devenir de la historiografía relativa a la labor de patronazgo y coleccionismo femeninos en la Baja Edad Media castellana es Isabel I de Castilla. Excepcional desde la forma en que se construyó su imagen como soberana legítima del trono castellano, los estudios sobre los entornos de la reina en este periodo final del medioevo han dado importantes resultados que no solo amplían los horizontes de estudio, sino que imbrican a la reina, como agente generador e impulsor del hecho artístico a su alrededor en otras consortes de la institución monárquica, así como a las nobles de su casa en tanto que institución política informal, pero de gran influencia en la vida cortesana.

Sin embargo, las últimas investigaciones que abordan la cuestión de las prácticas sociales en torno a las empresas artísticas de la mano del encargo, el intercambio y la adquisición de

18. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. (2020): “Los libros en la difusión artística de la imagen de Isabel la Católica”, en GARCÍA PÉREZ, N. (ed.): *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 15-66.

19. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Á. (2002): “La casa delle regine. Uno spazio político nella Castiglia del Quattrocento”, *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, 1/2, pp. 71-96. GARCÍA PÉREZ, N. (2004): *Miradas de mujeres*, Murcia: Nausicaa.

20. PAULINO MONTERO, E. (2021): *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Ándalus y Europa*, Madrid: La Ergástula.

obras artísticas nos abren el camino hacia una aproximación a nuevas figuras, hasta ahora con historiografías de desarrollo irregular, y que se han visto vinculadas a aspectos muy concretos dentro del entorno de la propia reina. En el caso de Isabel la Católica, nos encontramos ante nombres como los de Beatriz Fernández de Bobadilla o Teresa Enríquez de Alvarado, figuras en las que se centra la investigación de nuestra Tesis Doctoral en curso actualmente, y que demuestran esta desigual fortuna crítica, al igual que ponen de manifiesto las cuestiones a las que la historiografía debe enfrentarse en tiempos venideros.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMAN, J. (1982): "The geopolitics of Venetian Architecture in the Time of Titian", en ROSAND, D. (ed.): *Titian: His World and His Legacy*, Nueva York: Columbia University Press, pp. 41-72.
- ANTAL, F. (1963): *El mundo florentino y su ambiente social. La República florentina anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV*, Madrid: Guadarrama D. L.
- BANGO TORVISO, I. (2001): "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de la renovación de la cultura hispana del siglo XI", en BANGO TORVISO, I. (dir.): *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León: Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 223-227.
- BRANDS, F. V. L. (1952): *Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- BURCKHARDT, J. (2004): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Akal. 1ª Edición de 1992.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1979): *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla: Diputación de Sevilla.
- COOPER, T. E. (1996): "Mecenatismo or Clientelismo? The Charater of Renaissance Patronage", en WILKINS, D. G. y WILKINS, R. L. (eds.): *The Search for a Patron in the Middle Ages and the Renaissance*, Lewiston, Nueva York: Edwin Mellen Press Ltd, pp. 30-31.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Segunda parte, Madrid, 1673.
- GARCÍA PÉREZ, N. (2004): *Miradas de mujeres*, Murcia: Nausicaa.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. (2020): "Los libros en la difusión artística de la imagen de Isabel la Católica", en GARCÍA PÉREZ, N. (ed.): *Isabel la Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 15-66.
- HASKELL, F. (1958): "Mecenatismo e patronato", *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VIII, Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale, pp. 940-956.
- HUESO SANDOVAL, M. J. (coord.) (2004): *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado* (catálogo de la exposición), Salamanca: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- LIPPARD, L. (1976): "What is female imaginery?", en *From the center. Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York: Dutton, pp. 80-89.
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, D. (2016): *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y Predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*, Segovia: Diputación de Segovia.
- LYTLE, G. F. y ORGEL, S. (eds.) (1982): *Patronage in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press.

- MARTIN, T. (ed.) (2012): *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, 2 vols., Leiden y Boston: Brill.
- MORALEJO, S. (1985): "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 30/3-4, pp. 395-430.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Á. (2002): "La casa delle regine. Uno spazio político nella Castiglia del Quattrocento", *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, 1/2, pp. 71-96.
- NIETO SORIA, J. M. (1993): *Iglesia y génesis del Estado moderno en Castilla (1369-1480)*, Madrid: Ediciones Complutense.
- NOCHLIN, L. (1971): "Why have there been no great women artist?", en *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Nueva York: Basic Books, pp. 480-510.
- PAULINO MONTERO, E. (2021): *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Ándalus y Europa*, Madrid: La Ergástula.
- PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA, M. (2013): *Las reinas y el arte. El patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- SCOTT, J. (1990): "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en AMENLANG, J. S. y NASH, M. (eds.): *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Diputación de Valencia, pp. 23-58.
- SOLANO SANTOS, L. F. (2008): *Patrocinio y mecenazgo: instrumentos de responsabilidad social corporativa*, Madrid: Editorial Fragua.
- WARBURG, A. (2005): "La última voluntad de Francesco Sassetti (1907)", en WARBURG, A.: *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza, pp. 177-206.
- WOOD, S. (1955): *English Monasteries and their Patrons in the Thirteenth Century*, Londres: Oxford University Press.
- YARZA LUACES, J. (1992): "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano" en *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII Congreso del CEHA*, Murcia: Universidad de Murcia.
- (2005a): *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, San Sebastián: Nerea.
- (2005b): *Isabel la Católica promotora artística*, León: Edilesa.

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS MUJERES: BREVE RECORRIDO POR LA FORTUNA HISTÓRICA DE LAS ARTISTAS ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII*

Alba Gómez de Zamora Sanz

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0002-9924-8721>

RESUMEN

Las mujeres participaron de forma habitual y cotidiana en los procesos de producción artística en las ciudades españolas en los siglos XVI y XVII. Sin embargo, su memoria fue desapareciendo hasta ser prácticamente borrada de los relatos oficiales de la disciplina científica de la Historia del Arte. Al menos hasta las últimas décadas, cuando desde los estudios de género y la teoría feminista del arte se ha comenzado a cuestionar el discurso impuesto y a devolver a las mujeres su papel en el desarrollo de las artes. El objetivo del presente texto es realizar un breve recorrido por la construcción de los discursos históricos sobre la presencia de las mujeres en los procesos de producción artística en las mencionadas fechas.

Palabras clave: mujeres artistas, historiografía del arte, estudios de género, Edad Moderna.

ABSTRACT

Women participated regularly and daily in the artistic production processes in Spanish cities in the 16th and 17th centuries. However, their memory gradually disappeared until it was practically erased from the official speeches of the scientific discipline of Art History. At least until the last decades, when gender studies and feminist art theory have begun to question the imposed discourse and to give back to women the role they had in the development of the arts. The purpose of this text is to make a brief journey through the construction of historical discourses on the presence of women in the processes of artistic production at the above-mentioned dates.

Key words: women artists, art historiography, gender studies, Modern Age.

*. El presente texto forma parte de la tesis doctoral de la autora, que se está desarrollando bajo la dirección de la Dra. Beatriz Blasco Esquivias en el Programa de Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, con la financiación de un contrato predoctoral de personal investigador en formación de la Universidad Complutense de Madrid-Banco Santander (CT82/20-CT83/20). Se enmarca en el grupo de investigación La corte española: arte, artistas y mecenas (971718).

INTRODUCCIÓN

Es común hallar la afirmación, en la historiografía artística, de que el papel de las mujeres en el desarrollo de las artes fue marginal, excepcional y siempre menor en calidad y número en comparación con el de los hombres. Sin embargo, durante las últimas décadas la investigación sobre su implicación en la producción artística parece indicar que esta suposición podría no ser exacta, y en el caso de las ciudades españolas en los siglos XVI y XVII, su presencia desarrollando actividades vinculadas a las artes es numerosa y cotidiana. Al menos, más numerosa y cotidiana de lo que la consideración de su trabajo como marginal, excepcional y siempre menor en calidad y número indicaría.

Esto lleva a preguntarse ¿por qué, si las mujeres participaron cotidianamente en la producción artística durante esas fechas, se ha venido afirmando lo contrario? *Las hilanderas* o la *Fábula de Aracne*, pintada hacia 1656-1660 por Diego de Silva y Velázquez y conservada en el Museo del Prado, que es actualmente una de las obras más conocidas y estudiadas de la Historia del Arte en España, representa en primer término un taller de tapicería en el que todas las integrantes son mujeres. Sin embargo, lo que mayoritariamente ha captado el interés de la historiografía es lo que implica la representación del segundo término, en el que aparece la fábula de Aracne. Aun teniendo delante un taller artístico de mujeres, apenas nadie ha prestado atención a ello. Y esto es, de alguna forma, lo que ha sucedido con las mujeres y las artes: siempre han estado ahí, aunque casi nunca nadie se haya detenido a mirarlas.

1. VISIBILIDAD Y ABUNDANCIA: LAS MUJERES EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN MADRID DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Que las mujeres participaron de forma cotidiana en la producción artística urbana de los siglos XVI y XVII queda perfectamente reflejado en el caso de la villa de Madrid. En esta, los objetos artísticos se producían a través de complejos procesos en los que intervenían numerosas personas, desde aquellas que recogían o fabricaban los materiales necesarios para la producción, o las que los transportaban, hasta quienes llevaban a cabo la fabricación del objeto final o de alguna de sus partes, o quienes, posteriormente, se encargaban de su venta y comercialización. Existe constancia de mujeres trabajando en todas las fases del proceso, tal y como queda reflejado en las escrituras notariales, los libros de acuerdos de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte o los documentos fiscales de esas fechas.

Una de las fuentes de mayor riqueza en este sentido son los repartimientos del soldado llevados a cabo en torno a la segunda mitad del siglo XVII. Fue el método empleado por la monarquía para recluir soldados entre las diversas villas para que se unieran a las milicias, y en el caso de Madrid el reparto se hizo a través de las corporaciones de oficios. Se asignaba a cada gremio un número de soldados que debía aportar, y la corporación sorteaba dicho número entre los miembros que cumplían con los requisitos necesarios para salir elegidos. Sin embargo, en algunos casos el número de soldados, o parte de él, fue sustituido por dinero, de forma que las corporaciones, en lugar de aportar hombres, contribuían con una cantidad en su lugar, que era dividida entre los miembros de la misma¹. Entre estos es común encontrar a mujeres, que aparecen citadas como pertenecientes al gremio en la misma medida que los hombres en cuanto a que se las menciona como representantes y responsables de su negocio artístico².

1. NIETO SÁNCHEZ, J. A. (1995). "Labour, capital and the structure of the textile industry in seventeenth-century Madrid" en Diedericks, H. y Balkenstein, M. (eds.): *Occupational titles and their classification: the case of the textile trade in past times*. Göttingen: Max-Planck Institut für Geschichte, p. 218.
2. La documentación de los repartimientos del soldado realizados en Madrid en el siglo XVII se conserva en el Archivo de Villa, en la sección Secretaría.

Tejedoras y torcedoras de seda, bordadoras, curtidoras, portaventaneras, tintoreras, tiradoras de oro, carpinteras, cajeras y torneras, doradoras y espaderas, ebanistas, ensambladoras y entalladoras, guadamacileras, impresoras, pasamaneras, pintoras, plateras, tapiceras, vidrieras, joyeras, librerías, mercaderías de hierro, de lienzo y de sedas, tratantas en ladrillo, en madera, en oro y en tapices, y yeseras son mencionadas en los repartimientos de sus respectivas corporaciones de forma cotidiana, prácticamente todos los años en los que se llevaron a cabo los repartos, como representantes de sus negocios artísticos, sin existir ninguna distinción de grado entre ellas y los demás miembros de la corporación. Por poner algunos ejemplos, el número de mujeres vidrieras y alfareras que he contabilizado en los repartimientos asciende a 72; 39 son las carpinteras, cajeras y torneras; 27 las tejedoras de lienzo y 52 las joyeras.

Aunque su presencia suele representar una minoría en comparación con sus compañeros varones, es suficientemente numerosa, frecuente y común como para poder afirmar que contribuyeron al desarrollo de la historia del arte de manera habitual y notoria en estas fechas. Y esto, teniendo en cuenta que la fuente de los repartimientos del soldado es parcial, pues solamente incluye a los representantes de cada negocio artístico y no a la totalidad de personas que trabajaban en los talleres vinculados a cada uno de ellos. A esto se une que las personas que formaban parte de los gremios eran solamente una parte del total de personas que ejercían actividades artísticas, muchas de las cuales desarrollaban su profesión al margen de las corporaciones de oficios³.

2. DE LA ABUNDANCIA A LO EXIGUO: LA PRESENCIA DE LAS ARTISTAS EN LOS PRIMEROS TRATADOS BIOGRÁFICOS ESPAÑOLES

Aunque la presencia de mujeres que realizaban actividades vinculadas a la producción artística debió ser algo perfectamente visible a la sociedad de los siglos XVI y XVII, su memoria se fue borrando con la falta de atención puesta sobre su existencia por parte de los primeros tratadistas y biógrafos de artistas españoles, que serían tomados como fuente por las primeras personas dedicadas a la disciplina de la Historia del Arte, y desde entonces hasta la actualidad. Si bien estas obras siguen siendo a día de hoy una fuente imprescindible y de gran valor para conocer a los artífices que trabajaron durante la Edad Moderna, no tienen el mismo interés en el caso de las artífices. Porque si el número de personas que reseñaron ya fue mínimo con respecto a aquellas que debieron ejercer actividades artísticas en los siglos que abordaron, esa exigüidad es aún más notable en el caso de las mujeres, cuya presencia en ese tipo de obras podría contarse, como quien dice, con los dedos de las manos.

Fue recurrente en el ámbito europeo que los tratados escritos durante los siglos XVI-XVIII incluyesen un ínfimo número de mujeres artistas. Giorgio Vasari, cuya obra de alguna forma dio inicio a la tipología literaria de “vidas de artistas” que se desarrollaría durante los ya mencionados siglos, solamente dedicó una biografía individual a la escultora Properzia de' Rossi en su primera edición de *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architetti* (1550), número que aumentó hasta quince en la segunda edición, publicada en 1568. Por su parte Karel Van Mander, unos años después y siguiendo a aquel, incluyó a algunas mujeres en su obra *Het Schilder-boeck* (1604) pero siempre como complemento a biografías de artistas varones, sin dedicarles en ningún caso una vida individual⁴.

3. LÓPEZ BARAHONA, V. (2015). *Las trabajadoras madrileñas del siglo XIII. Familias, talleres y mercados*. Madrid: Universidad Autónoma, p. 72.

4. CARLOS VARONA, M. (2019). “Mujeres de las élites y cultura artística en el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino” en *Cuadernos de Historia Moderna*, 44 (2), p. 425.

La tendencia a mencionar de forma colateral a las mujeres artistas y dedicar una biografía específica a un número insignificante de ellas también se dio en la tratadística española. La intención de elevar la consideración de las artes podría ser la razón por la que Antonio Palomino hizo una selección de los artistas que incluyó en su *Parnaso español, pintoresco laureado*, la tercera parte de su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*. Del total de 226 biografías que finalmente lo conformaron solamente 3 estuvieron dedicadas a mujeres, apareciendo las demás, un total de 44, solamente citadas, de pasada, en las vidas dedicadas a artífices hombres⁶. El número de aquellas que, unas décadas más tarde, fueron mencionadas en el *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* de Ceán Bermúdez, publicado en Madrid por la viuda de Ibarra en 1800, es similar.

A pesar de que su presencia en estos escritos es sintomática, como ya han indicado algunas investigadoras, de que las mujeres participaron de forma generalizada en la producción artística durante la Edad Moderna⁷, en ninguno de los dos casos esa cifra se corresponde con los centenares de mujeres que debieron trabajar en negocios artísticos en las ciudades españolas durante dicho período. Y, a pesar de ello, es una cifra numerosa si se compara con el número de mujeres artistas que han sido objeto principal de investigaciones históricas con posterioridad.

En los pocos casos en los que estos tratados sí incluyeron biografías de mujeres artistas, lo hicieron construyendo un relato en torno a sus vidas alejado de lo que debió ser su realidad y presentándolas como casos excepcionales, categorizando sus obras como “femeninas” y poniendo en relación su habilidad para realizarlas con aspectos mecánicos, menospreciando así su capacidad y trabajos artísticos en unos momentos en los que se estaba produciendo el proceso de reivindicación de las artes como liberales⁸. Esa construcción, que sería mantenida a lo largo de los siguientes siglos por las personas dedicadas al estudio científico de la Historia del Arte, acabó asentando la idea de que el papel de las mujeres en el desarrollo de las artes fue marginal, excepcional y siempre menor en calidad y número en comparación con el de los hombres.

3. DE LA EXIGÜIDAD A LA OMISIÓN: LAS MUJERES EN LOS DISCURSOS HEGEMÓNICOS DE LA HISTORIA DEL ARTE

La construcción de ese discurso de marginalidad, excepcionalidad y mediocridad de las mujeres artistas continuó desarrollándose y asentándose como parte del relato historiográfico que dominaría la Historia del Arte desde su creación como disciplina científica hasta hace pocos años. Un relato erigido y organizado en torno a conceptos como los de “calidad” o “genialidad”, construcciones historiográficas cuyo significado ha variado en el tiempo pero cuya aplicación ha sido solamente posible sobre unos sujetos muy específicos, los únicos cuyas circunstancias podían adaptarse a los requerimientos de dichas conceptualizaciones, los denominados “grandes maestros”⁹. La historia de los estilos artísticos y la historia de los artistas que han dominado los discursos de la disciplina han restringido tanto la mirada con la que se ha

5. *Ibidem*, pp. 423-424.

6. BLASCO ESQUIVIAS, B. (2021). “Figuras de papel: las mujeres en el *Parnaso Español* (Madrid, 1724) de Antonio Palomino” en Blasco Esquivias, B., López Muñoz, J.J. y Ramiro Ramírez, S. (eds.). *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada, pp. 421-422.

7. CARLOS VARONA, M. (2019). *Op. cit.*, p. 422.

8. BLASCO ESQUIVIAS, B. (2021). *Op. cit.*, pp. 372-373.

9. DIEGO OTERO, E. (2020). “En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto” en Navarro, C. (coord.). *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, p. 28.

abordado el estudio de la historia del arte, que la mayoría de las manifestaciones artísticas, y la mayoría de las personas que alguna vez se dedicaron a las artes han quedado en los márgenes¹⁰.

Las mujeres o las personas esclavas que trabajaban en los numerosos obradores que ocupaban las villas, o aquellas que vendían obras para consumo doméstico en las tiendas vinculadas a los mencionados talleres en las fechas aquí abordadas, no son sujetos susceptibles de adaptarse a dichos conceptos historiográficos. Y en las pocas ocasiones en que las mencionadas conceptualizaciones han sido aplicadas a ellas, siendo introducidas en el relato hegemónico de la Historia del Arte, han sido consideradas una excepción. Sin embargo, su excepcionalidad no radicaría en su rareza como sujetos contribuyentes al desarrollo de las artes, sino en haber sido aceptados en el relato oficial.

Tomando la ideología que comenzó a asentarse en el siglo XIX que otorgaba a las mujeres un limitado papel vinculado únicamente a la reproducción y la domesticidad dentro de un recién configurado ámbito privado –tal como lo entendemos en la actualidad–, la contribución de las mujeres a las artes comenzó a ser interpretada por la historiografía como una extensión del mismo¹¹. Empezaron así a configurarse una serie de tópicos que se han mantenido desde entonces. Entre ellos, que estaba prohibido que las mujeres entrasen en los gremios que regulaban en parte la producción artística en las ciudades; que no podían producir objetos artísticos por estar siempre ocupadas con el cuidado de los ámbitos habitacionales de las casas y de su descendencia; y que estas dos cuestiones impedían, en el caso de tener tiempo para ella, realizar obras de forma profesional y con calidad. Se fue configurando así una imagen de las mujeres artistas como un oxímoron, una contradicción en sí misma, lo cual contribuyó a alimentar, aún más, la presentación de las pocas mujeres artistas incluidas en los discursos oficiales como una excepción¹².

Así, si bien antes de la creación de la disciplina científica de la Historia del Arte existió literatura sobre mujeres artistas, aunque envuelta en un estereotipo de marginalidad, excepcionalidad e inferioridad respecto a sus compañeros varones, el discurso oficial que rigió la misma hasta la década de 1970 obvió el papel que las mujeres, así como otros sujetos que no se ajustaban a los conceptos en torno a los cuales giraba la disciplina, habían tenido en el desarrollo de las artes a lo largo de la historia¹³. Seguramente ese apartamiento no fue consciente y premeditado, sino que respondió a la forma en que el sistema de pensamiento patriarcal se estaba desarrollando en la sociedad de las personas que estaban configurando el discurso hegemónico¹⁴. Y cuando se dio la circunstancia de que alguna mujer sobresalió lo suficiente, en términos de esa hegemonía, como para ser tenida en cuenta, fue interpretada siguiendo aquel estereotipo.

10. *Ibidem*, pp. 34-35.

11. PARKER, R. y POLLOCK, G. (1982). *Old mistresses: women, art and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul, p. 9.

12. Para este asunto, véase GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, A. (2022). “Sumergidas en tópicos: las mujeres y las artes en los siglos XVI y XVII” en Vilalta, M. J. (ed.): *Reptes de recerca en història de les dones*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 244-248.

13. POLLOCK, G. (1983). “Women, art and ideology: questions for feminist art historians”, *Woman's Art Journal*, vol. 4, n. 1, p. 40.

14. Para un estudio de cómo las estructuras de pensamiento sexistas han determinado la construcción de los discursos históricos, véase MORENO SARDÁ, A. (1987). *El arquetipo viril protagonista de la historia: ejercicios de lectura no androcéntrica*. Madrid: Horas y Horas.

4. EMERGER DESDE LA OMISIÓN: LOS ESTUDIOS DE GÉNERO Y LA HISTORIA DE LAS MUJERES

Fue en la década de 1970 cuando la pregunta formulada por Linda Nochlin en el título de su artículo “Why have there been no great women artists?” puso inicio a la revisión de los discursos oficiales de la Historia del Arte que habían obviado la presencia de las mujeres en el desarrollo de las artes en prácticamente todos los tiempos históricos¹⁵. Los primeros intentos de devolver a las mujeres su papel llevaron a enfocar los esfuerzos sobre el estudio de mujeres concretas para recuperar sus figuras e introducirlas en el relato que, hasta entonces, prácticamente solo había contado con nombres masculinos. Comenzaron así a emerger cierto número de artistas entre las cuales, de época moderna, estaban Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Clara Peeters o Luisa Roldán.

Sin embargo, con el paso de los años y el desarrollo de las investigaciones al respecto surgieron, a partir de la década de 1980, nuevas necesidades. En lugar de recuperar a algunas mujeres para insertarlas en los mismos discursos que habían contribuido a su olvido, se comenzó a plantear la necesidad de revisar los discursos mismos para cuestionarlos, criticarlos y demolerlos, pues solo así se podría edificar una nueva Historia del Arte que incluyese a las mujeres desde su base como sujetos propios del devenir histórico¹⁶. Las aportaciones de las historiadoras del arte Griselda Pollock y Roszika Parker, Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews y Fredrika Jacobs, y de la historiadora Joan Scott, fueron determinantes para dicho cometido, y lo siguen siendo actualmente.

En el ámbito de la historiografía española el interés por la investigación sobre las mujeres y las artes y la crítica a los discursos oficiales que ello conllevaba llegaron algo más tarde que a otros lugares, hacia la década de 1990. Las primeras publicaciones al respecto se adscribieron a la primera corriente mencionada, más orientada a hacer una historia de las mujeres que a interpretar la realidad histórica desde una perspectiva de género, destacando entre ellas las actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria de la Universidad Autónoma, publicadas bajo el título *La imagen de la mujer en el arte español*¹⁷, una de las primeras en este sentido. Con el desarrollo de la investigación y el pasar del tiempo comenzaron a surgir nuevas visiones de la mano de historiadoras del arte con las que los estudios de género hicieron su entrada en la historiografía española.

Desde entonces, autoras como Estrella de Diego, Marián López Fernández Cao, Patricia Mayayo, Ana María Ágreda Pino, María Elena Díez Jorge, Amparo Serrano de Haro Soriano, Pilar Muñoz López o Ana María Aranda Bernal, entre muchas otras, han contribuido, o siguen contribuyendo, a avanzar en el conocimiento de las mujeres como sujetos de la historia del arte en los diferentes tiempos históricos. En este sentido, algunas de las últimas aportaciones al respecto son *Las mujeres y el universo de las artes*, editada por Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga y publicado por la Institución Fernando el Católico en 2020¹⁸; o *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, coordinado por Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz, Sergio Ramiro Ramírez y publicado por la editorial Abada en 2021, que recoge las aportaciones de diversos investigadores en el marco

15. NOCHLIN, Linda (1971). “Why have there been no great women artists?” en *Art News*, vol. 69, pp. 22-39. El cuestionamiento del discurso hegemónico que inició Nochlin no solamente permitió destapar el olvido de las mujeres sino de otros muchos sujetos cuya participación en la Historia del Arte está siendo abordada a través de los estudios queer, los estudios visuales o las perspectivas decoloniales (DIEGO OTERO, E. (2020). *Op. cit.*, p. 27).

16. *Ibidem*, pp. 29-30.

17. DURÁN, M.A. (dir.) (1990). *La imagen de la mujer en el arte español*. Madrid: Universidad Autónoma.

18. LOMBA SERRANO, C., MORTE GARCÍA, C. y VÁZQUEZ ASTORGA, M. (coords.) (2020): *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

del proyecto de investigación de la Universidad Complutense de Madrid *Femenino singular: las mujeres y las artes en la Corte española de la Edad Moderna*¹⁹.

Todas las aportaciones realizadas, desde que en torno a la década de 1990 la historiografía artística española comenzara a plantearse qué había sucedido con las mujeres artistas, han hecho posible llegar a la situación en la que actualmente se encuentra la investigación sobre las mujeres y las artes. Los avances en el conocimientos sobre este asunto aún no son aceptados de forma general, tanto por parte de quienes niegan que las mujeres hayan tenido un papel relevante en el desarrollo de las artes como por quienes las siguen estudiando desde el punto de vista de los discursos hegemónicos en función del estereotipo de marginalidad, excepcionalidad e inferioridad, a pesar de lo cual, actualmente la teoría feminista del arte y los estudios de género tienen un sitio dentro de las investigaciones de la disciplina.

BIBLIOGRAFÍA

- BLASCO ESQUIVIAS, B. (2021). "Figuras de papel: las mujeres en el *Parnaso Español* (Madrid, 1724) de Antonio Palomino" en Blasco Esquivias, B., López Muñoz, J.J. y Ramiro Ramírez, S. (eds.). *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas* (pp. 359-391). Madrid: Abada.
- BLASCO ESQUIVIAS, B., LÓPEZ MUÑOZ, J.J. y RAMIRO RAMÍREZ, S. (eds.) (2021). *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada.
- CARLOS VARONA, M. (2019). "Mujeres de las élites y cultura artística en el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino" en *Cuadernos de Historia Moderna*, 44 (2), pp. 419-447.
- DIEGO OTERO, E. (2020). "En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto" en Navarro, C. (coord.). *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, (pp. 25-39). Madrid: Museo del Prado.
- DURÁN, M.A. (dir.) (1990). *La imagen de la mujer en el arte español*. Madrid: Universidad Autónoma.
- GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, A. (2022). "Sumergidas en tópicos: las mujeres y las artes en los siglos XVI y XVII" en Vilalta, M. J. (ed.): *Reptes de recerca en història de les dones* (pp. 244-248). Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- LOMBA SERRANO, C., MORTE GARCÍA, C. y VÁZQUEZ ASTORGA, M. (coords.) (2020). *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- LÓPEZ BARAHONA, V. (2015). *Las trabajadoras madrileñas del siglo XVIII. Familias, talleres y mercados*. Madrid: Universidad Autónoma.
- MORENO SARDÁ, A. (1987). *El arquetipo viril protagonista de la historia: ejercicios de lectura no androcéntrica*. Madrid: Horas y Horas.
- NIETO SÁNCHEZ, J. A. (1995). "Labour, capital and the structure of the textile industry in seventeenth-century Madrid" en Diedericks, H. y Balkenstein, M. (eds.): *Occupational titles and their classification: the case of the textile trade in past times* (pp. 217-229). Göttingen: Max-Planck Institut für Geschichte.
- NOCHLIN, Linda (1971). "Why have there been no great women artists?" en *Art News*, vol. 69, pp. 22-39.

19. BLASCO ESQUIVIAS, B., LÓPEZ MUÑOZ, J.J. y RAMIRO RAMÍREZ, S. (eds.) (2021). *Op. cit.*

PARKER, R. y POLLOCK, G. (1982). *Old mistresses: women, art and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.

POLLOCK, G. (1983). "Women, art and ideology: questions for feminist art historians", *Woman's Art Journal*, vol. 4, n. 1, pp. 39-47.

EL CAFÉ COMO PARADIGMA: LOS ESPACIOS DE SOCIALIZACIÓN DE LAS ARTISTAS EN VANGUARDIA EN ESPAÑA

David Solórzano Pinilla

Universidad de Castilla-La Mancha

<https://orcid.org/0009-0003-6600-4143>

RESUMEN

Atendiendo a la irrupción de la mujer moderna en Europa en el primer tercio del siglo XX, cabe centrarse en el papel de las artistas en vanguardia en la Edad de Plata, las cuales tendieron redes e intercambios culturales con compañeras e intelectuales contemporáneos. Ellas consiguieron desarrollar un papel principal dentro de este marco sociocultural y de la vanguardia madrileña, ocupando los pequeños reductos que se les permitieron en espacios de socialización como los cafés, donde la presencia predominante histórica fue la masculina.

Palabras clave: café, tertulias, mujer moderna, vanguardia, ultraísmo, Colonial, Pombo.

ABSTRACT

In terms of the emergence of modern women in Europe in the first third of the twentieth century, it is worth focusing on the role of avant-garde women artists in the Silver Age, who established networks and cultural exchanges with contemporary female colleagues and intellectuals and were protagonists occupying the small redoubts that they were allowed in spaces of socialization such as cafes, where the hegemonic historic presence was male.

Key words: coffee, gatherings, modern woman, Avant-garde, ultraísmo, Colonial, Pombo.

INTRODUCCIÓN

El concepto de ir a un café es relativamente moderno. Se lleva haciendo desde el siglo XVII (BONET CORREA, 2012: 15), aunque esta costumbre no se asentaría en Europa hasta un siglo después. Desde aquí, supuso un punto de inflexión de cara a las transformaciones sociales acarreadas con la Historia Contemporánea. Esto fue posible gracias a las tertulias de intelectuales que acontecieron en sus interiores, pues convirtieron estos espacios de reunión en un foco cultural, de intercambio de ideas y pensamientos en el escenario europeo.

En el caso de España, esta costumbre resultó de un éxito irrefrenable. Los escritores empezaron a reunirse en las fondas desde la segunda mitad del siglo XVIII para dar lugar a esas tertulias. Tal y como afirma Antonio Bonet (2012: 20), «hasta esas fechas las tertulias literarias

tenían lugar en los salones de las casas nobles o de algún personaje de postín», por lo que, además de dichas fondas, se empezaron a abrir botillerías y establecimientos dedicados a la ingesta de café, donde se reunirían estos intelectuales dando lugar a estas reuniones. Así, los cafés pudieron configurar un nuevo concepto de espacio de socialización de carácter burgués, fruto de la Europa ilustrada (FUENTES, 2001: 209), y en los que, por supuesto, la presencia predominante sería la masculina¹.

Con el siglo XX cambió la pauta gracias al modernismo (BONET CORREA, 2012: 56), ya que en la Edad de Plata los cafés se verían marcados por una estética modernista, un carácter literario y con una alta presencia de escritores y artistas. En ellos convergieron nuevas tendencias artísticas, así como la redacción de sus correspondientes manifiestos. El protagonismo masculino era innegable. En Madrid —el escenario de los cafés de este artículo— fueron dos prolíficos escritores de la generación del 14 los que acapararon la mayoría de la atención en este contexto: Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y Rafael Cansinos Assens (1882-1964), quienes regentaron las tertulias del café de Pombo y del café Colonial, respectivamente, estando ambos espacios ya desaparecidos. Por tanto, nos centraremos únicamente en estos dos como una muestra y aproximación para el estudio de la presencia de las mujeres artistas en estos espacios de socialización de la Edad de Plata y las redes culturales que tendieron con otros intelectuales gracias a los cafés.

1. EL CAFÉ DEL ULTRAÍSMO, EL CAFÉ COLONIAL

El café protagónico, por antonomasia, de la Edad de Plata en Madrid y España fue, indudablemente, Pombo. No obstante, esta botillería de la calle Carretas encontró su competencia directa en el café Colonial (BONET PLANES, 2007: 132), también próximo a la Puerta del Sol. La rivalidad y hostilidad intelectual entre los dos compañeros de generación que lideraban sus tertulias —Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Assens— ya es un mito que atavía a este contexto sociocultural del primer tercio del siglo XX.

Este cenáculo conocido como el Colonial realmente existe desde unas décadas antes de que Cansinos y otros intelectuales asentaran aquí sus encuentros. El establecimiento se inaugura en el año 1888, en el número 3 de la calle de Alcalá y, aunque el local fue cambiando de propietarios, fue un tal Francisco Pabón el dueño de este café durante décadas, según nos indican las distintas solicitudes de licencia consultadas en el Archivo de Villa de Madrid.

Las tertulias literarias que nos ocupan, en cambio, no llegarían hasta la década de los diez. A mediados de esta década, se fue configurando este cinturón de intelectuales asiduos del Colonial, pero la característica ultraísta no le llegaría hasta el año 1919. Esta vanguardia fue fundada por el propio cabecilla de las tertulias, Cansinos Assens, y en ese mismo año se publicó su manifiesto y se empezó a trabajar en títulos propios de revistas como *Vltra* o *Grecia*. Entre la extensa nómina de hombres ilustres que participaron del ultraísmo, nos llegan algunas artistas que también se vieron involucradas en esta vanguardia: Norah Borges (1901-1998) y Lucía Sánchez Saornil (1895-1970). En el caso de la segunda, no está del todo clara su presencia en estas reuniones sabáticas de carácter trasnochado, ni hay ninguna fuente que constata la misma,

1. Cabe tener en cuenta que, a lo largo de la Historia Contemporánea, no solo han existido los cafés como espacio de socialización para la mujer, sino que estas contaron con otros lugares de reunión de carácter más explícito para su participación, o, quizá, menos «hostil». Algunos de estos fueron tales como: el Ateísmo Artístico y Literario de Señoras, presidido por Agustina Sáez de Melgar en el contexto del Sexenio Revolucionario del siglo XIX en España (véase: *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*); la Residencia de Señoritas de Madrid, dirigida por la psicopedagoga María de Maeztu desde el año 1915 (véase: *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*); o el Lyceum Club Femenino de Madrid, fundado en 1926 (véase: «El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil»).

por lo que está pendiente de investigación. Respecto a Borges (Norah), su presencia en estos cafés se ha visto marcada por la incertidumbre.

Los Borges llegan a Madrid en el año 1920. El hermano de Norah Borges, y poeta de características universales, Jorge Luis, fue integrado de buen agrado en la ya mencionada vanguardia y, en términos generales, en el panorama sociocultural de Madrid, siendo así un asiduo de las tertulias de Pombo o el Colonial (GALESIO y MELGAREJO, 2020: 53), entre otras. Norah Borges, pese a también ser una participante activa de ese panorama de la Edad de Plata, ilustrar revistas, libros o colaborar con otros colegas de generación, se puede decir que no asistió a estos cenáculos, pues, como ella misma afirmó: «en aquella época, las chicas no íbamos a los cafés» (BONET PLANES, 1992: 6). Y, pese a las afirmaciones que la profesora e investigadora de la Universidad de Zaragoza, Mónica Vázquez Astorga, hace en su artículo «La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998)», se puede afirmar que hasta ahora no hemos encontrado ningún documento que sostenga que la artista argentina pasara por estas botillerías. Más allá de las propias declaraciones de Norah, también se pueden consultar fuentes primarias de terceros que atestiguan y complementan lo que la artista ya dijo en su momento.

En el año 1945, ya en el exilio, Ramón Gómez de la Serna le dedicó una biografía a la artista ultraísta argentina donde recoge con notoria nostalgia vivencias personales, anécdotas, impresiones y recuerdos que vivieron juntos en tierra española antes del estallido de la contienda que barrería aquella Edad de Plata. Ramón, que con la palabra fue un gran retratista, siempre documentaba bajo el lenguaje de su literatura todo lo acontecido en los cafés. En las sucesivas biografías que publica de su tertulia, Pombo, no hace referencia a la presencia de Norah Borges —sí de su hermano—, y, sin ir más lejos, en la biografía mencionada, Gómez de la Serna (1945) narra las tertulias intelectuales en las que la pintora concurría, pero siendo estas en estancias privadas del domicilio familiar:

Mientras Jorge Luis callaba, Norah Borges nos descubría esa casa de donde la muy unida y patriarcal familia Borges no salía nunca en sus grabados de madera. Norah nos confiaba sus tertulias con unas amigas que en la soledad cruzaban las piernas en “T” y enseñaban el torneado de la confidencia, dedicándose a jugar al ajedrez moviéndose en un lento cotillón. (p. 11)

Continuando con la referencia al círculo de artistas que frecuentaba el Colonial, tampoco se ha dado con ninguna fuente que confirme la presencia de la artista ucraniana Sonia Delaunay (1885-1979), pero dado que, junto a su marido, Robert Delaunay, fueron dos personajes protagónicos de la nocturnidad de la Edad de Plata, se podría intentar profundizar en la presencia de la artista simultaneísta en las noches de sábado del Colonial. Teniendo en cuenta, además, sus relaciones culturales con Rafael Cansinos Assens. Este publicó en el año 1921 la novela *El movimiento*, donde caricaturizó a algunos de esos «discípulos» que frecuentaron sus tertulias (BONET CORREA, 2021: 270), y entre ellos incluye a Delaunay, caracterizada por el personaje de Sofinska Modernuska.

2. POMBO, EL FOCO CULTURAL DE LA VANGUARDIA MADRILEÑA

En el año 1915 Ramón inauguró las tertulias sabáticas del café de Pombo. Cabe destacar en este marco las posteriores publicaciones de *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924), dos de los textos anecdóticos y biográficos sobre el conocido café que regentaba el propio Ramón y con el que abastecía de modernidad y vanguardia a la capital de España. Las protagonistas de las reuniones en aquella botillería de la calle Carretas de Madrid eran las tertulias. En *Pombo* hace un verosímil y personal retrato biográfico de distintas figuras del panorama intelectual

español, entre las que se debe destacar a algunas artistas que destacaron en un cenáculo en el que la gran mayoría de la membresía eran hombres. Estas fueron tales como María Blanchard (1881-1932), Angelina Beloff (1879-1969), Tórtola Valencia (1882- 1955), Marie Laurencin (1883-1956), Nicole Groult (1887-1966) o Betina Jacometti. En *La Sagrada Cripta de Pombo* continúa elaborando el documento que plasma la vida del reconocido café, y —entre otras cuestiones— también hace referencia en algunos fragmentos a diferentes artistas y movimientos artísticos.

María Gutiérrez Cueto —Blanchard— fue una de las privilegiadas que frecuentó Pombo en aquellos años, y así lo recoge Gómez de la Serna (1999) en la primera biografía del café, donde hacía alusión a la marcha de la artista a la capital francesa:

Hasta que se fue a París iba a pasar la noche con nosotros María Gutiérrez, menudita, con su pelo castaño despeinado en flotantes «abuelos», con su mirada de niña, mirada susurrante de pájaro con triste alegría.

María Gutiérrez, la infantil bruja que conoce todas las verdades a ciencia cierta, religiosa de su arte, sabía como no puede ser nunca sabio un hombre de los secretos del Sábado (gran ventaja de la pintora bruja). Vidente admirable, estaba muy bien en Pombo interrumpiendo con sus miradas lívidas de carcajadas.

(...) ¡Qué gran maestra se nos ha marchado para siempre a París! (p. 126)

Aparte de Blanchard, otra de las artistas que pasó por Pombo fue la aguafuertista mexicana de orígenes rusos, Angelina Beloff. Esta pasó a formar parte del círculo de amistades del mexicano Rivera gracias a la «bruja» de Ramón, María Blanchard. Ambas realizaron un viaje a Brujas en 1909 donde coincidieron con el artista. Blanchard y él se conocían previamente tras haber coincidido en el primer viaje de este a Madrid en 1907. A partir de aquel momento, Beloff y Rivera se convirtieron en compañeros hasta su partida definitiva de Europa en 1921 (DE OSMA, 2000: 11).

En 1914, este peculiar trío viajó a Mallorca junto al lituano Lipchitz, pero con el estallido de la Gran Guerra todos pusieron rumbo a Madrid, donde, como ya se puede intuir, se codearon con Ramón. Este los acogió en su tertulia, y dedica un apartado de *Pombo* a «los mexicanos», hablando así de Angelina Beloff (1999), y asegurando que después de su paso por Pombo, coincidieron poco tiempo después en París:

Incógnita, silenciosa, bajo un delicado velo casi siempre —un velo que va muy bien a su espíritu—, Angelina Beloff es la delicadeza trabajando, la materia más dura y viril, en contraste con la labor de acuarelistas de casi todas las pintoras.

(...) Ella me dio la clave de su legitimidad un día que pareció hablarme desde sus tierras nevadas, alboreantes y lejanas.

(...) Después, en París, les he vuelto a ver. Angelina siempre como la intercesora que recomienda al Buda poderoso piedad por los hombres (p. 26).

También la bailarina Tórtola Valencia en torno a 1915 —aprovechando su estancia en Madrid— pasó una noche por Pombo, pues fue de las pocas mujeres de las que Ramón (1999) habla en *Pombo I*, y no con una exagerada simpatía. Aquí dice sobre ella:

Tórtola no conoce a los que la han sido presentados dos o tres veces y da la impresión de no conocer ni a su padre. No hay acercamiento a Tórtola, no hay proximidad.

(...) Aquella noche estaba preocupada porque la habían robado sus joyas, esas joyas de Tórtola que parecen todas abalorios, todas fabricadas con las cuentas de cristal de las arañas.

(...) Tórtola tiene un descomunal egoísmo que hace daño.

(...) Se ve que Tórtola es una gitana enriquecida, una gitana que se acerca a los bancos en que estamos sentados y nos echa esta la buenaventura con esa impasibilidad de las gitanas, un momento fijas y enseguida olvidadas (p. 139).

Otra de las artistas que acudieron a Pombo fue la «rara y perdida» (BONET PLANES, 2002: 26) dibujante holandesa Betina Jacometti. Esta artista se encontraba los primeros años del siglo XX en Berlín y en 1914, con el estallido de la guerra, decidió acudir a España con 24 años. Una vez en Madrid, se relaciona con el ambiente intelectual de la capital y acude a cafés y sus respectivas tertulias (GARCÍA GARCÍA, 1998: 125-126). Comienza a ser conocida como artista gracias a los artículos de dos periodistas: Hoyos y Vincent, de *El Día*; y José Zamora de *El Liberal*.

Cuando visitó Pombo, Ramón habló de ella con el siguiente tono distante, crudo y superfluo:

¡Qué extraña joven, vieja como una momia, muerta como una momia, corrompida como una momia, en el periodo álgido de descomposición antes de estacionarse en su sequedad eterna! Betina Jacometti nos revolvió a todos. (...) Era la madre natural, seria, auténtica de sus dibujos. De sus microbios y de sus larvas. (p. 132)

Dos meses después de las exposiciones mencionadas, la joven fue arrestada acusada de espionaje (GARCÍA GARCÍA, 1998: 128). Fue trasladada a la prisión femenina de Madrid por ser sospechosa de pretender matar al Conde de Romanones, por lo que *El País* publicó la orden de su detención. Además, se le acusó de pasar información encriptada a través de sus dibujos de símbolos (GARCÍA GARCÍA, 2018: 53). Finalmente, fue desterrada, tal y como recoge *El Día* de Madrid el 15 de abril de 1917: «Como la Dirección de seguridad considera peligrosa la estancia en España de la artista holandesa Betina Jacometti, [...] ha sido puesta en libertad y saldrá inmediatamente para Vigo»².

Por tanto, podemos deducir que es este hecho el que lamentaba Ramón en *Pombo* (1999: 133) al decir: «¡Qué extraña Betina! Hubiésemos querido que estuviese entre nosotros, pero no podía estar; con qué tristeza estuvimos viendo esa despedida irreparable».

Otra francesa con la que tuvo una estrecha relación fue —como se ha mencionado antes— Marie Laurencin. Esta, envuelta en un halo de libertad, quizá se asemejara a las *femme fatale*, elegantes y adúlteras que obsesionaban a Ramón, pues, pese a estar casada con Otto von Wae- tken, ella era amante de Apollinaire. El punto de encuentro de ambos, esta vez, fue Madrid. Así recogió —con notorio cariño— esta visita Ramón en *Pombo* (1999):

Marie Laurencin, nuestra admirada amiga, que figura en las más modernas antologías de pintores mundiales, y que allí, en Francia, todas las revistas alababan, también ha pasado por Pombo muy al principio. Su fino espíritu, su pura sensibilidad, figuró bien en Pombo, exaltándose en una de sus hornacinas. (p. 161)

No obstante, esta visita no la hizo sola. Vino acompañada de una tal Madame Groult. Esta era Nicole Groult, la gran modista francesa que interpretaba los trajes ultramodernos

2. (1917). «Política del día. Extranjera expulsada». *El Día*, 15 de abril, p. 4.

que necesitaban las figuras de Marie Laurencin. En *Pombo*, Ramón (1999) escribió estas líneas sobre Madame Groult:

Llegó vestida con un traje admirable, corto, bajo cuya falda se veían las botas de montar caña acordeonada.

(...) Allí nos volvió a repetir Nicole Groult que por Madrid no se podía andar, que no había vendido nada. ¡Qué pena que no hubiese vendido algo para el Museo del Prado y que se volviese a llevar en el baúl todos aquellos trajes espléndidos! (p. 162)

En 1944 Gómez de la Serna publicó un libro titulado *Retratos contemporáneos*, donde recoge algunas de estas mujeres del almanaque artístico de las vanguardias españolas con las que tuvo contacto en los años previos, y así recoge las anécdotas que vivió con algunas de las que se han ido mencionando anteriormente, y a estas añade a su colega Maruja Mallo, ya que se podría asegurar que la artista plástica también pasaría durante los años de la Edad de Plata por las míticas tertulias sabáticas de la botillería de la calle Carretas.

En definitiva, podría decirse que, en su devenir histórico, las mujeres en España han tenido que poner en marcha la iniciativa de crear sus propios espacios de reunión, ante la ausencia de incentivos que las invitaran a integrarse en los que ya eran de una ocupación masculina hegemónica y predominante. En este estudio aproximado de los cafés de la tertulia madrileña de la edad de Plata, se ha visto cómo ellas ocuparon un pequeño reducto en estas reuniones intelectuales y culturales, siendo, *a priori*, Pombo y el Colonial los dos cenáculos que, al menos, nos dejan mayor accesibilidad a los documentos que se han podido consultar para el estudio de estas reducidas presencias femeninas, y nos sirven de paradigma de los espacios de socialización de estas ilustres en vanguardia en España, que fueron uno de los sujetos protagonistas de la irrupción de la mujer moderna en espacios que, hasta el momento, habían sido ocupados por la figura del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- BONET CORREA, A. (2012). *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra.
- BONET, J.M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- DÍAZ, L. *Madrid, tabernas, botillerías y cafés. 1476-1991*. Madrid: Espasa Libros.
- DE LA CUEVA, A. y MÁRZQUEZ, M. (2015). *Mujeres en vanguardia: la Residencia de señoras en su centenario (1915-1936)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DE OSMA, G. (2000). «Rivera, Lhote, Blanchard y Moreno Villa». En ABEIJÓN, J.I. y GARCÍA GARCÍA, M.I. (Eds.). *Ismos. Arte de Vanguardia (1919-1939) en Europa*. Madrid: Artegraf S.A.
- FUENTES, J.F. (2001). «De la sociabilidad censitaria a la sociabilidad popular en la España liberal en FUENTES, J. F. y ROURA I AULINAS, LI. (eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje al profesor Alberto Gil Novales*. Lleida, Editorial Milenio.
- GALESIO, M.F., MELGAREJO, P. (2020). «Norah Borges en los años 20: entre la vanguardia y lo íntimo». En BAUR, S.A. y DUPRAT, A. *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*, (pp. 53-63). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Ministerio de Cultura de la Nación.

- GARCÍA GARCÍA, M.I. (1998). *El origen de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2490/> [Consulta: 23-11-2021]
- GARCÍA GARCÍA, M.I. (2018). «¿Madrid neutral? Filias, fobias, espionaje y arte en el Madrid de la Primera Guerra Mundial» en PÉREZ-SEGURA, J. (Ed.). *Madrid, musa de las artes* (pp. 45-53). Madrid: Museo de Arte contemporáneo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1945). *Norah Borges*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1999) *Pombo*. Madrid: Visor Libros. (Año de publicación original: 1918).
- GÓMEZ FERRER, G. (2011). *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*. Madrid: Arco/Libros.
- MANGINI, S. (2006). “El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil”. *Asparkia*, 17, pp. 125-140.
- PÉREZ FERRERO, M. (1992). *Tertulias y grupos literarios*. Madrid, 1975.
- RIBAGORDA, Á. (2009). *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*. Madrid: Marcial Pons.
- VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2021). «La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998)» en LOMBA, C. (et. al.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto*, vol. V, (pp. 589-603). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- VELASCO ZAZO, A. (1943). *Panorama de Madrid. Florilegio de los cafés*. Madrid.
- VELASCO ZAZO, A. (1945). *El Madrid de Fornos: retrato de una época*. Madrid: Librería general de V. Suárez

Debatir, reflexionar y pensar la historia del arte desde las diversas metodologías se convierte en un ejercicio esencial para la redefinición de la disciplina. Además de la puesta en valor de las nuevas perspectivas, la historia del arte de nuestros días se preocupa por la divulgación y la interpretación del patrimonio, por el turismo, los medios de masas y la reflexión sobre los discursos museológicos. También se encarga del estudio de las nacientes formas de expresión artística, la inclusión de los nuevos públicos o los estudios de género y decoloniales. Este libro colectivo plantea una mirada a todos estos temas a través de las investigaciones de especialistas en distintos ámbitos de una historia del arte cada vez más transversal y multifocal, que no renuncia a su tradición historiográfica, pero tampoco a la vanguardia de los nuevos discursos.

ISBN 978-84-9044-074-2



9 788490 440742

