

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 31, 2019. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 31, 2019. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

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

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

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

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

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

Bases de datos:

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte está sistemáticamente recogido en las bases de datos y directorios FRANCIS, ERIH PLUS, Dialnet, Dulcinea, Index Islamicus, ÍnDICES, Latindex 2.0, PIO, Recolecta, Regesta Imperii y otros.

Dirección:

Valeria Camporesi (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Jorge Tomás García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Editores:

Jesús Carrillo Castillo, Francisco de Asís García García, Noemí de Haro García, Sandra Sáenz-López Pérez y Margarita Ana Vázquez Manassero (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité de redacción:

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

Comité científico:

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); Véronique Gérard-Powell (Université Paris-Sorbonne); Andrea Giunta (The University of Texas); Keith Moxey (Columbia University); Mark Nash (Royal College of Art); Felipe Pereda Espeso (Harvard University); Carlos Reyero Hermosilla (Museu de Belles Arts de València); Nigel Spivey (University of Cambridge).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
28049 Madrid (España)
Tel.: +0034 914974611
e-mail: anuariodehistoriadelararte@gmail.com

Intercambios:

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

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

ISSN: 1130-5517

eISSN: 2530-3562

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

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

SUMARIO

PRESENTACIÓN

IN MEMORIAM

- 11 ROGELIO BUENDÍA MUÑOZ (1929-2019)

DIÁSPORAS, MIGRACIONES Y FRONTERAS

- 15 **JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ**
Transferencias y continuidades vs taxonomías y periodizaciones: los franceses y “lo francés” en la arquitectura peninsular en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna / *Transfers and continuities vs taxonomies and periodisations: the French and the “French style” in the peninsular architecture in the transition from the Middle Ages to the Modern Age*
- 37 **ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO, ALFONSO ORTIZ CRESPO**
La impronta de Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca / *Andrea Pozzo’s legacy in the altarpieces of Quito: between the Jesuit hallmark and the 18th century renewal*
- 57 **LUIS CÁCERES CANTERO**
Desplazamientos del modernismo: Greenberg en el pensamiento artístico de José Luis Castillejo / *Displacements of modernism: Greenberg in the artistic thinking of José Luis Castillejo*
- 75 **JOAN MIQUEL GUAL**
Películas-voz: estéticas de no ficción decolonial en Barcelona / *Voice-films: Decolonial non fiction aesthetics in Barcelona*
- 93 **ZURIÑE SANTAMARÍA MESANZA**
La complejidad de representar la vida en los límites a través de la obra documental de Yto Barrada / *The complexity of representing life at the limits through Yto Barrada’s work*

ESTUDIOS

- 115 **RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ, JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO**
El patrocinio artístico de Bartolomé Martínez de Quintana e Isabel de Franqui en Palermo, Madrid y Moneo (Burgos) a comienzos del siglo XVII. Obras de Antonio de Herrera, escultor del rey, y Filippo Paladini, pintor florentino / *Artistic sponsorship of Bartolomé Martínez de Quintana and Isabel de Franqui between Palermo, Madrid and Moneo (Burgos) in the early 18th century. Works by Antonio de Herrera, royal sculptor, and Filippo Paladini, florentine painter*

139 **FRANCISCO MANUEL ESPEJO**
El jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) / *The garden of the palace of Fernán Núñez (Cordoba)*

161 **ANA ÁVILA**
El museo en España: la arquitectura como generadora de la intervención artística (1996-2016) / *The museum in Spain: Architecture as a generator of artistic intervention (1996-2016)*

RECENSIONES

195 María Victoria HERRÁEZ, María Concepción COSMEN, María Dolores TEJEIRA y José Alberto MORÁIS MORÁN (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, Berna, Peter Lang, 2018 (Diana Olivares Martínez)

199 Yayo AZNAR ALMAZÁN, *Miradas políticas en el país de las fantasías*, Madrid, Akal, 2019 (Alba Giménez Gil)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

205 *Le Monde en Sphères*, Bibliothèque nationale de France, 16 de abril - 21 de julio de 2019 (Azucena Hernández Pérez)

209 *Paris romantique, 1815-1848*, Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) - Musée de la Vie romantique, 22 de mayo - 15 de septiembre de 2019 (Álvaro Cánovas Moreno)

213 *El Espíritu de una época. Boldini y la pintura española a finales del siglo XIX*, Fundación MAPFRE, 19 de septiembre de 2019 - 12 de enero de 2020 (Pedro José Martínez Plaza)

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

219 Memoria del curso 2018-2019

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

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible of the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Presentación

Cuando acordamos dedicar la sección monográfica del número de 2019 a las diásporas, las migraciones y las fronteras no podíamos imaginar que llevaríamos a cabo su proceso final de edición en cuarentena. Nos movió la intención de hacer dialogar los desplazamientos y la naturaleza fronteriza consustanciales a los procesos artísticos a lo largo de la historia con un presente globalizado definido, precisamente, por los flujos y las contaminaciones. Queríamos señalar la riqueza cultural que ello implica, pero también las incertidumbres y la violencia que lo acompañan. No podíamos prever que el epítome de dicha movilidad global sería la acción de un virus que infecta, se disemina y muta saltando fronteras, un poco como el arte. La expansión global del Covid-19 ha provocado una reacción profiláctica de interrupción del movimiento y de clausura drástica que, sin duda, va a afectar a nuestros modos de vida y, por ende, a nuestros modos de crear y de difundir la cultura. La muerte, el otro ingrediente inevitable de este periodo, está desgraciadamente presente en el número, que incluye un admirado recuerdo a nuestro querido maestro Rogelio Buendía, recientemente fallecido.

Los artículos que responden a nuestra interpelación temática tienen en común el revelar hasta qué punto el movimiento y el desplazamiento conllevan distorsión y fricción, aunque también negociación y el establecimiento de alianzas imprevistas. El cuestionamiento de lindes historiográficos motivados por la noción de estilo encuentra un campo de análisis idóneo en la arquitectura ibérica y sus conexiones transpirenaicas antes y después del emblemático 1500, ámbito de prolongados intercambios. Cruzando el Atlántico, la retablistica del Quito virreinal evidencia las deudas contraídas con los modelos de Pozzo acuñados en Roma y su amplia fortuna americana. El modernismo de Clement Greenberg, diseñado para desplegarse sin límites desde el centro, muta hasta extremos paradójicos en diálogo con el pensamiento de José Luis Castillejo, un personaje en movimiento perpetuo. Más allá de la transferencia de ideas artísticas, los textos sobre la obra documental de Yto Barrada y sobre la no ficción decolonial en Barcelona ponen de manifiesto la naturaleza dislocada de la representación de y desde el sujeto migrante, así como su centralidad en la redefinición de los territorios actuales del arte.

Los artículos contenidos en la sección de estudios nos hablan también, como si fuera inevitable, de transferencias, flujos y del efecto de las dinámicas transterritoriales en lo local: de Palermo a Burgos, de Versalles a Córdoba, o en el globalizado esperanto del *site specific* en nuestros museos de arte contemporáneo.

Como en anteriores números y dentro de nuestra vocación de diálogo con la actualidad de la disciplina incluimos reseñas de aportaciones historiográficas y de proyectos curatoriales recientes. También apuntamos hacia el futuro y así recogemos en la sección *En construcción* el trabajo expuesto por los jóvenes investigadores en formación del Departamento de Historia y Teoría del Arte en el programa de seminarios del mismo nombre.

El equipo editor

IN MEMORIAM

Rogelio Buendía Muñoz (1929-2019)

In Memoriam

El profesor don Rogelio Buendía Muñoz nació el año 1929 en Huelva, hijo de un afamado médico, con ribetes de poeta, quien además cultivaba la extraña ciencia de la Teosofía. El padre le envió a estudiar a Barcelona, en cuya Universidad Central se matriculó para realizar la carrera de Historia, entre cuyos contenidos entraba la Historia del Arte, cuyos rudimentos se explicaban en ella, pues entonces no existía, como actualmente, una carrera específica con la titulación de Historia del Arte. Rogelio desde un principio no se interesó por la historia en general, sino específicamente por la del arte, pues lo que realmente le apasionaba no eran los acontecimientos dinásticos y bélicos, cuyo relato conformaba entonces el núcleo duro de aquella carrera, sino los marginales de su representación mediante la imagen, es decir mediante la pintura, bien fueran de la historia estrictamente dicha, como los de la historia mítica –la Mitología– o de la historia religiosa, la cual se denominaba entonces la “Historia Sagrada”.

Posteriormente se trasladó a Madrid, donde por un tiempo enseñó en la Universidad Complutense y luego, como catedrático, en la Universidad Autónoma. Rogelio había tenido como alumna en Barcelona a Ana Ávila Padrón, canaria nacida en la isla de El Hierro, quien se vino igualmente a Madrid, y con la que acabó contrayendo matrimonio en la capilla de la Sagrada Familia dentro de la parroquia de Santa Bárbara, en ceremonia religiosa que tuve la suerte de celebrar. Rogelio estuvo casado anteriormente con Carmen Mañes, pero, previamente, ese matrimonio había sido canónicamente anulado. Fue entonces, en dicha Universidad, donde yo era catedrático en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando anudé una sincera y continuada amistad con Rogelio y Ana.

Entre otros rasgos y circunstancias de esa sólida amistad, deseo destacar los muchos viajes que realizamos juntos por España y, sobre todo, por países extranjeros, para ir a visitar museos o exposiciones tanto de carácter general o individualmente consagradas a la exhibición de pinturas de un solo artista. Esos viajes me permitieron constatar la entusiasmada y casi extasiada admiración que la contemplación de las obras artísticas que visitábamos producía en Rogelio. Fueron incontables esos viajes, a París, a Londres, a Bruselas, a Ámsterdam y La Haya, a San Petersburgo ciudad donde juntos estuvimos por dos veces visitando no solo el Museo del Hermitage, sino otros diseminados por los alrededores de la ciudad. Fue allí donde trabamos amistad con Ludmila Kagané, la cual era entonces conservadora de la mucha y buena pintura española que atesora ese imponente Museo, y con su ayudante, el cual, gracias a las gestiones que hicimos, de regreso en España, para conseguirle una beca o pensión, pudo aprender la lengua española y visitar ciudades y museos de nuestra patria.

Recuerdo con especial nostalgia el viaje que hicimos a Nueva York, donde visitamos obviamente el Metropolitan Museum, la Frick Collection, el Guggenheim, el MoMA, la Hispanic Society, e incluso, por la especial insistencia de Rogelio, la Morgan Library, donde nos dejaron entrar y hasta examinar y casi tocar una miniatura de Giulio Clovio. Desde Nueva York nos trasladamos en autobús hasta Washington, deteniéndonos a medio camino en Filadelfia, en cuyo espectacular museo se exponían, en aquel momento, los bocetos en yeso de las principales esculturas de Gian Lorenzo Bernini. En Washington visitamos la magnífica National Gallery, situada en uno de los bordes del Moll que conduce al edificio del Capitolio, así como otros museos privados de pintura. Por cierto que a punto de entrar en Washington, se había pro-

ducido un atentado en el edificio del Capitolio, y estuvimos en peligro de que no nos dejaran entrar en la ciudad que se encontraba bloqueada por la policía.

Los recuerdos se me amontonan cuando trato de evocar aquellos maravillosos viajes en que tanto gozamos juntos Rogelio, Ana y yo. Para terminar, me referiré ya únicamente al antes mencionado, que hicimos a La Haya para ver la exposición de toda la obra, escasa y exquisita, pero reunida creo que por primera vez, de Jan Vermeer de Delft. Había que sacar el billete de entrada con anticipación, porque las colas que se formaban para entrar en ella eran enormes. Finalmente pudimos entrar y gozar infinitamente de aquellas obras, pocas en número, pequeñas de formato, pero deliciosas y exquisitas del pintor de Delft. Cuando salimos del recinto donde se exponían, Rogelio se las apañó para entrar por segunda vez, esperándole Ana y yo fuera, asombrados de su osadía. Con esta ocasión, aunque estábamos hospedados en un hotel de Rotterdam, nos fuimos a ver la ciudad misma de Delft, preciosa y muy bien conservada, y en ella la casa donde vivía y pintaba el artista.

Termino esta evocación que me suscitan los recuerdos de los viajes que realicé en compañía de Rogelio y Ana. Evocación llena de nostalgia y también de pena por la muerte de mi buen amigo Rogelio, dos años solamente mayor que yo. Ni que decir tiene que hubo una época en que mis visitas a la casa de Rogelio, situada al comienzo de la calle de Sagasta, eran muy frecuentes, pues yo vivía entonces en la residencia que tenían los jesuitas en la calle de Almagro, de modo que únicamente nos separaba, de los dos domicilios, la plaza de Alonso Martínez. El piso de Rogelio era bastante amplio, y la sala de estar se encontraba repleta de libros y también de discos de música clásica, de la que Rogelio era muy devoto. En una salita adyacente lucían unos cuantos cuadros, algunos de gran valor. Los ratos pasados allí, gozando de la amistad y de la gozosa acogida que me brindaban Rogelio y Ana, fueron innumerables. Luego, cuando me trasladé a vivir bastante más lejos, en la calle de la Santísima Trinidad, y con el paso inexorable del tiempo que nos hizo a Rogelio y a mí casi dos ancianos, la distancia entre los dos domicilios y los achaques y enfermedades de Rogelio hicieron que los contactos fueran muy esporádicos o casi nulos.

Descanse en paz mi amigo Rogelio, quien murió santamente, confortado por su fe y confianza en Dios, como buen cristiano que era. Su recuerdo para mí será imperecedero.

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

DIÁSPORAS, MIGRACIONES Y FRONTERAS

Transferencias y continuidades vs. taxonomías y periodizaciones: los franceses y “lo francés” en la arquitectura peninsular de la Edad Media a la Edad Moderna*

Transfers and continuities vs. taxonomies and periodisations: the French and the “French style” in the peninsular architecture from the middle ages to the modern age

Javier Ibáñez Fernández
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2019
Fecha de aceptación: 24 de enero de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 15-35
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.001>

RESUMEN

La ininterrumpida circulación de artistas, de obras y de modelos de un lado al otro de los Pirineos a lo largo de toda la Edad Media y buena parte de la Moderna, y las relaciones dinámicas y dialécticas que generaron estos flujos tanto en sus lugares de origen como en los de recepción, acabaron posibilitando la aparición de fenómenos sumamente ricos e interesantes, fruto de múltiples aportaciones, interacciones y transferencias, que no solo no se ajustan a la geografía de las naciones de la Europa moderna, sino que tampoco parecen responder a las taxonomías y periodizaciones estilísticas al uso. Tratando de trascender todas estas coordenadas, perseguimos analizar el fenómeno protagonizado por los canteros y entalladores que atravesaron los Pirineos para trabajar en la península ibérica a lo largo de los siglos XV y XVI, prestando una atención especial a cómo fue percibido por quienes asistieron a su génesis y evolución.

PALABRAS CLAVE

Gótico. Renacimiento. Arquitectura. Estereotomía. Península ibérica.

ABSTRACT

The uninterrupted circulation of artists, works and models from one side to the other of the Pyrenees throughout the Middle Ages and most part of the Modern Age, and the dynamic and dialectic relationships generated by these flows both in their places of origin and in the receiving places finally allowed the appearance of extremely rich and interesting phenomena. These episodes, result of multiple contributions, interactions and transfers, not only do not reflect the geography of the nations of modern Europe, but also do not seem to follow the usual stylistic taxonomies and periodisations. Trying to transcend all these coordinates, we aim to analyse the phenomenon whose protagonists were the stonemasons and carvers who crossed the Pyrenees in order to work in the Iberian Peninsula throughout the 15th and 16th centuries, paying special attention to how it was perceived by the ones who witnessed its genesis and evolution.

KEY WORDS

Gothic. Renaissance. Architecture. Stereotomy. Iberian Peninsula.

* Este texto recoge el grueso de la conferencia inaugural del curso académico 2018-2019, impartida en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid el 18 de septiembre de 2018. El autor desea agradecer al Departamento la invitación a pronunciarla, y dedicar el trabajo al profesor Fernando Marías, maestro de tantos, aún en la distancia.

Retomando la misma expresión con la que iniciamos nuestra primera aproximación sobre el tema hace ya algunos años, querríamos comenzar estas líneas reconociendo que continuamos convencidos de que los Pirineos nunca han constituido una barrera infranqueable¹. De hecho, tan solo el nacimiento y progresiva consolidación de los dos grandes estados modernos surgidos a un lado y al otro de sus cumbres terminará otorgándoles una naturaleza fronteriza que, en realidad, irá fijándose a lo largo de varios siglos. Diferentes conflictos y enfrentamientos armados, la progresiva militarización de sus dos vertientes, pero también, la suscripción de sucesivos acuerdos, fraguados desde centros de poder cada vez más alejados de la propia cadena montañosa, y firmados con el objetivo de establecer unos límites precisos, llegarán a comprometer la secular permeabilidad de sus “espacios de frontera”. El proceso, sembrado de importantes jalones, como el Tratado de los Pirineos, rubricado en 1659, no logrará detenerse con la unión dinástica, que habría propiciado que se pronunciase la conocida frase *il n’y a plus de Pyrénées*, atribuida, indistintamente, al marqués de Castellodorsús, el diplomático catalán que se aprestó a reconocer –con indisimulado entusiasmo– a Felipe de Anjou como rey de España, y a Luis XIV, el orgulloso abuelo del muchacho. De hecho, continuará a lo largo de todo el siglo XVIII, y durante buena parte de la centuria siguiente. En cualquier caso, conviene advertir que los esfuerzos realizados para convertir la cordillera en una frontera, si no insalvable, cuanto menos controlada, no conseguirán impedir los movimientos poblacionales –en ninguna de las dos direcciones– ni siquiera en momentos especialmente complejos, como los vividos en la península primero, y en el conjunto del continente europeo después, en las últimas décadas de la primera mitad del siglo pasado².

Por lo que afecta a nuestro discurso, esos flujos fueron constantes, en un sentido y en otro, a lo largo de las Edades Media y Moderna, solo que el conocimiento, mucho más profundo, de los producidos en dirección a la península –con picos perfectamente reconocibles y explicables de atender tanto a los contextos de partida como a los de recepción– podría terminar trasladando una impresión distorsionada del fenómeno³.

Esos movimientos posibilitaron el establecimiento de transferencias de todo tipo, también, qué duda cabe, culturales y artísticas⁴; que, de igual manera, se sucedieron sin solución de continuidad, y en las dos direcciones. No obstante, nuestra disciplina, imponiendo una estructura histórica secuenciada de compartimentos estancos, ha tratado de encuadrarlas en momentos concretos, ligándolas a la irrupción y el desarrollo de cada uno de los “estilos”, y se ha centrado, casi de manera exclusiva, en el estudio de las llegadas del otro lado de los Pirineos en su imposición de un sistema que ha venido relegando a la península ibérica a un papel de mera periferia pasiva⁵. En realidad, la ininterrumpida circulación de artistas, de obras y de modelos en un sentido y en otro, y las relaciones dinámicas y dialécticas que generaron tanto en sus lugares de origen como en los de recepción, acabaron posibilitando la aparición de

¹ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Renacimiento a la francesa en el Quinientos aragonés”, *Artigrama*, 22 (2007), p. 474.

² Víctor MORALES LEZCANO, *Las fronteras de la Península Ibérica en los siglos XVIII y XIX: esbozo histórico de algunos conflictos franco-hispanos-magrebíes, con Gran Bretaña interpuesta*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, pp. 22-45; Óscar JANÉ, “La formación de la frontera del Pirineo catalano-aragonés desde la Época Moderna: una mirada política y social”, en S. Truchuelo y E. Reitano, (eds.), *Las fronteras del Mundo Atlántico (siglos XVI-XIX)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2017, pp. 215-249.

³ Los muchos trabajos que se han venido realizando de unos años a esta parte para analizar el fenómeno de la inmigración francesa en diferentes zonas de la península ibérica, sobre todo, durante el siglo XVI, están permitiendo la elaboración de ambiciosas conclusiones generales [José Antonio SALAS AUSÉNS, “Migraciones francesas en España (ss. XVI-XIX)”, en A. Eiras Roel y D. L. González Lopo (coords.), *La inmigración en España, Actas del Coloquio Cátedra UNESCO sobre Migraciones*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2003, pp. 77-102; José Antonio SALAS AUSÉNS, *En busca de El Dorado. Inmigración francesa en la España de la Edad Moderna*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial, 2009].

⁴ Seguimos la formulación del concepto planteada en Jean-Marie GUILLOUËT, “Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l’histoire de l’art médiéval?”, *Histoire de l’Art*, 64 (2009), pp. 17-25.

⁵ Fernando MARIAS, “Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII (2005), pp. 28-30.

fenómenos sumamente ricos e interesantes, fruto de múltiples aportaciones e interacciones, que no solo no se ajustan a la geografía de las naciones de la Europa moderna, sino que tampoco parecen responder a las taxonomías y periodizaciones estilísticas al uso, por lo que, desde nuestro punto de vista, debe realizarse un esfuerzo para trascender todas estas coordenadas, y analizarlos prestando una atención especial a cómo fueron percibidos por quienes asistieron a su génesis y evolución, que, en algunas ocasiones, llegaron a discernir con bastante precisión los rasgos, e incluso las aportaciones particulares, propias, de quienes participaron en ellos.

En estas líneas querríamos centrarnos en un fenómeno de larga duración y alcance, al que trataremos de aproximarnos, atendiendo, única y exclusivamente, a lo sucedido en un arco cronológico que podría extenderse entre finales del siglo XIV y las postrimerías del Quinientos –e incluso, hasta comienzos del Seiscientos–, protagonizado por profesionales de la piedra dotados de una formación integral, fundamentalmente práctica, técnica, transmitida en el seno de cuadrillas o talleres, que se movieron con absoluta libertad, acomodándose, por lo general, a la demanda del mercado, entre dos campos estrechamente relacionados entre sí –y que solo hoy nos empeñamos en desligar–, el de la arquitectura y el de la escultura, adaptándose, además, a la escasez, o incluso a la ausencia de piedra en determinadas zonas –asumiendo el empleo de otros materiales, como la madera o el yeso–, y tratando de responder, en todo caso, a las exigencias planteadas por cada cliente.

Algunos de ellos vinieron del otro lado de los Pirineos, pero una vez salvada la cadena montañosa, trabajaron en equipos conformados por profesionales de diferentes procedencias, muchos de ellos locales, entre los que se produjeron múltiples –e inevitables– transferencias e intercambios.

La documentación exhumada de un tiempo a esta parte, como la referida a la construcción de la capilla de San Agustín de la catedral –la Seo– de Zaragoza (1417-1422), dirigida por el maestro Isambart (doc. 1399-1434) y su sobrestante, Pedro Jalopa (*ca.* 1386/1391-1443)⁶, permite descubrir que estas células trabajaban perfectamente organizadas, siguiendo un orden jerárquico determinado por el grado de formación –y las capacidades– de cada uno de los profesionales que formaban parte de ellas. A su cabeza se situaba el maestro, que, tras haber superado todos los pasos de un prolongado y complejo proceso formativo, estaba en condiciones de contratar las obras –con todo lo que eso implicaba desde el punto de vista económico–, de diseñarlas, de facilitar sus trazas, de realizar las plantillas necesarias para la labra de los bloques de piedra requeridos para materializarlas, y de dirigir los trabajos asignados a sus subordinados. En cualquier caso, interesa subrayar que el maestro podía implicarse personalmente, de manera directa, en la ejecución de todas las labores necesarias para la materialización de la empresa, desde las más sencillas o primarias, como la extracción de la piedra de las canteras, o el desbastado y la labra de los sillares, hasta las más especializadas, de entalladura y escultura monumental, que, en algún caso concreto, como en el del ciborio triple de la capilla de los Corporales de la antigua iglesia colegial de Daroca (Zaragoza) (fig. 1), construido por esta misma cuadrilla en las mismas fechas que el oratorio de San Agustín de la catedral zaragozana, tan solo se daban por ultimados cuando recibían su correspondiente decoración pictórica⁷.

⁶ Sobre los trabajos desarrollados por esta cuadrilla, véase Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Con el correr del sol: Isambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV”, *Biblioteca*, 26 (2011a), pp. 201-226; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “The Northern Roots of Late Gothic Renovation in the Iberian Peninsula”, en K. Ottenheim (ed.), *Architects without Borders. Migration of Architects and Architectural ideas in Europe 1400-1700*, Mantova, Il Rio, Istituto Universitario Olandese di Storia dell’Arte (Firenze), 2014, pp. 15-27. La documentación referente a la construcción de esta capilla, en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012a, docs. núms. 1-23, pp. 99-201.

⁷ Sobre la cronología de la capilla, véanse las apreciaciones realizadas en Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana María MUÑOZ SANCHO y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Francisco Climent Sopera y Pere Joan: nuevas aportaciones documentales e hipótesis de trabajo”, *Artígrama*, 27 (2012), pp. 361-374. Sobre su decoración pictórica, en la que se adoptaron las mismas técnicas que se acababan de ensayar en los trabajos patrocinados por los duques de Borgoña en la cartuja de Champmol, véase Elena AGUADO GUARDIOLA, Ana María MUÑOZ SANCHO y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Transferts des techniques de taille et de polychromie de



Fig. 1. Daroca (Zaragoza), antigua iglesia colegial, capilla de los Corporales, ciborio triple (Javier Ibáñez Fernández).

La renovación arquitectónica del Cuatrocientos

Los trabajos desarrollados por equipos en continuo movimiento, como el capitaneado por Isambart, marcarán el inicio de un interesante fenómeno de renovación arquitectónica que terminará alcanzando a todos los reinos cristianos peninsulares –incluido, desde luego, Portugal–, y que habrá de prolongarse hasta los años cuarenta del siglo XV. A lo largo de todo este tiempo, la península se convertirá en un campo de experimentación privilegiado, en donde profesionales de orígenes muy dispares, apoyados en el dominio del arte del corte de piedra, serán capaces de ensayar novedosas soluciones estereotómicas, de plantear originales subtipos arquitectónicos –por ejemplo, escaleras–, y de alumbrar interesantes tipologías edilicias, tanto para el ámbito civil –la lonja de mercaderes–, como para el religioso: desde un tipo de capilla funeraria de una nave y cabecera ochavada, dotado de un fuerte sentido centralizado en alzado gracias a la aplicación de soluciones de abovedamiento compuestas, conformadas por bóvedas de esquina –o trompas– y bóvedas de terceletes, que, inaugurado con la construcción de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo (*ca.* 1435-1438) (fig. 2), llegará a utilizarse para la resolución de las cabeceras de diferentes templos; hasta el sorprendente modelo catedralicio de cruz latina inscrita –y testero recto– propuesto para la *Magna hispalense* (1434) (fig. 3), que volverá a utilizarse en la construcción de otros edificios de la misma naturaleza a este lado y al otro del Atlántico –en Salamanca, Jaén, Valladolid, o México– a lo largo del

la sculpture en pierre bourguignonne dans la péninsule Ibérique. Apports pour leur conservation, restauration et entretien”, en J. Dubois, J.-M. Guillouët y B. Van den Bossche (dirs.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XIIIe-XVIe siècle)*, París, Picard, 2014, pp. 91-102.



Fig. 2. Toledo, catedral, capilla de Santiago, sistema de abovedamiento (Javier Ibáñez Fernández).

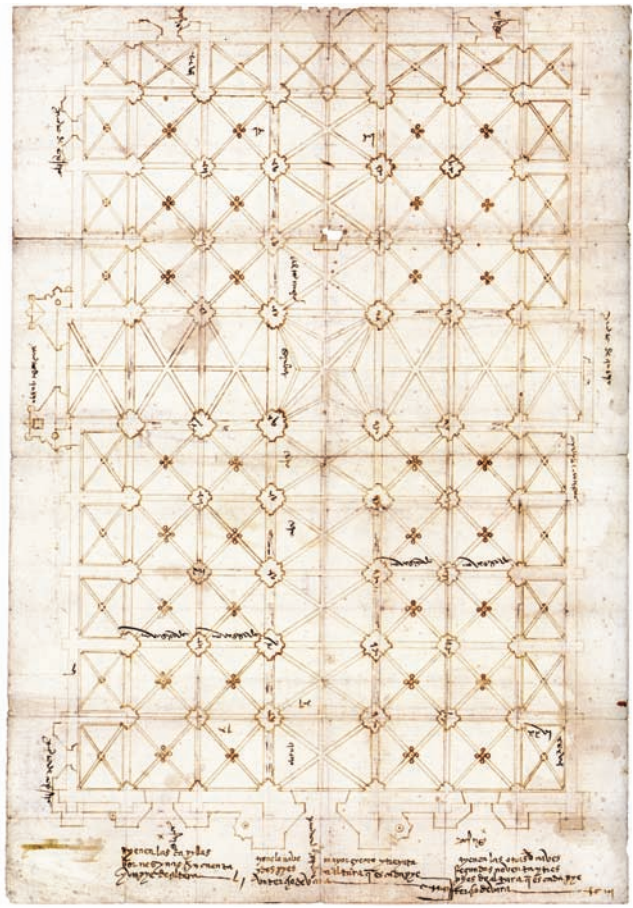


Fig. 3. Traza de la catedral de Sevilla (Begoña Alonso Ruiz y Alfonso Jiménez Martín).

Quinientos, y cuyos ecos todavía podrían rastrearse en otros proyectos posteriores, como el planteado para la construcción del Pilar de Zaragoza en el último cuarto del siglo XVII.

De todas estas experiencias arrancarán diferentes fenómenos, como la revolución estereotómica iniciada en la región valenciana a partir del trabajo de maestros como Francesc Baldomar (doc. 1425-1476) o Pere Compte (doc. 1454-1506), que conocerá un interesante desarrollo ulterior al otro lado de los Pirineos y una dilatada supervivencia en el área mediterránea; la opción, mucho más recargada desde el punto de vista decorativo, desarrollada en el ámbito toledano por profesionales como el propio Jalopa, Hanequin de Bruselas (doc. 1418-1471/1472), el brabantón Egas Cueman († 1495), o el bretón Juan Guas († 1496); e incluso la planteada en el contexto burgalés, sobre todo, tras la llegada del maestro alemán Hans von Köln –Juan de Colonia– (ca. 1420-1480) a la ciudad castellana en los primeros compases de los años cuarenta del siglo XV⁸.

⁸ Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Scientia vs Ars. Architecture contre ornement dans l’Espagne du Quinientos”, en Th. Verdier (éd.), *La passion de l’ornement à la Renaissance*, Bournazel-Montpellier, Éditions du buisson-Presses Universitaires de la Méditerranée-Université Paul Valéry Montpellier 3, 2016a, pp. 32-53; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Le radici bassomedievali della stereotomia spagnola del Cinquecento”, *Lexicon*, 22-23 (2016b), pp. 53-68.

Estructura y ornato

Para entonces ya se había desarrollado una concepción de la arquitectura que quedará convenientemente reflejada en el manuscrito *Compendio de architectvra y simetria de los templos*; una obra construida a partir de un núcleo de seis capítulos preparados por Juan Gil de Hontañón (ca. 1470-1526) para su hijo Rodrigo (1500-1577), o por Rodrigo a partir de la experiencia transmitida por su padre⁹, que serán recogidos, ordenados y ampliados por Simón García en los primeros años ochenta del siglo XVII (1681-1683)¹⁰.

De su análisis se desprende que los Gil de Hontañón entendían que, al hablar de arquitectura, debía distinguirse entre “ciencia” y “arte”. Para ellos, la “ciencia” arrancaba de toda una serie de conocimientos basados tanto en la experiencia práctica, cuanto en ejercicios, cálculos y demostraciones de carácter científico, que venían a conformar un sistema abstracto de relaciones inmutables del que no podían sustraerse, que se expresaba en la traza, es decir, en el diseño arquitectónico, y tomaba forma en la estructura.

A su juicio, la estructura, que podía resolverse con absoluta libertad, sin otros condicionamientos que los impuestos por los deseos de los promotores, los medios económicos de los que se dispusiera y, naturalmente, por su propia viabilidad, podía –e incluso debía– dejarse desnuda porque, basados en una concepción de naturaleza absolutamente bajomedieval, entendían que el “arte”, el ornato de esa estructura, podía obedecer a cualquier repertorio o vocabulario decorativo; era un elemento que dependía de los gustos de los hombres y de los usos de cada momento, que no estaba regido por leyes inmutables, eternas, por lo que resultaba accesorio y, en última instancia, prescindible.

Esta disociación entre estructura y ornato, y la propia concepción adjetiva del mismo, permiten comprender que profesionales habituados a la utilización de repertorios de naturaleza “moderna”, es decir, gótica, no tuviesen ningún reparo en aceptar –e integrar en sus obras– el nuevo vocabulario ornamental “al romano” que comenzó a llegar desde Italia, de maneras –y a través de cauces– diferentes, avanzada la segunda mitad del siglo XV. El fenómeno debió de producirse tanto a un lado como al otro de los Pirineos de manera prácticamente simultánea, pero resulta perfectamente perceptible en la producción de muchos de los profesionales que atravesaron la cadena montañosa para trabajar en la península ibérica a caballo entre los siglos XV y XVI.

Entre ellos podría incluirse al borgoñón Felipe Bigarny (ca. 1470-1542), al que cabe presumirle un bagaje formativo tradicional, de carácter integral, que le habría facultado para tomar parte tanto en fábricas de carácter constructivo, cuanto, naturalmente, para esculpir; una actividad a la que terminará dedicando muchas más energías y que, en consecuencia, ha recibido una mayor atención por parte de la historiografía artística. Sin embargo, su verdadera dimensión como profesional de la piedra en toda su extensión logra emerger tras las referencias documentales que permiten relacionarlo con diferentes empresas arquitectónicas¹¹, y resulta perceptible, incluso, en su propia producción escultórica. De hecho, un examen riguroso de su primer trabajo documentado a este lado de los Pirineos, el relieve con la repre-

⁹ Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 20-25.

¹⁰ El manuscrito ha sido objeto de dos ediciones diferentes. La primera se centró en los seis primeros capítulos, es decir, en los relacionados directamente con los Gil de Hontañón [José CAMÓN (ed.) *Compendio de architectura y simetria de los templos por Simón García. Año de 1681*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1941], mientras que la segunda ofrece la transcripción y la edición facsimilar de todo el manuscrito [Antonio BONET CORREA y Carlos CHANFÓN OLMOS (eds.), *Compendio de Architectvra y simetria de los templos conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría. Año de 1681. Recoxido de diversos Autores, Naturales y Estrangeros. Por Simon García. Architecto natural de Salamanca*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid, 1991]. Sobre la personalidad artística de Simón García, véase María Nieves RUPÉREZ ALMAJANO, “Anotaciones sobre la vida y la obra del arquitecto Simón García”, *Archivo Español de Arte*, 281 (1998), pp. 68-75, y Antonio BONET CORREA, “Simón García trattatista di architettura”, *Il disegno di architettura*, 19 (1999), pp. 4-15.

¹¹ María Isabel DEL RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001, pp. 285-288. En la actualidad, no se duda en atribuirle el proyecto de la capilla de la Presentación o de los Lerma de la catedral de Burgos (1519-1522), que se cubre mediante un sistema de abovedamiento sobre

sentación de Cristo camino del Calvario del trasaltar de la catedral de Burgos (1498), para el que se le facilitó un *patron* realizado por “maestre Simon” –Simón de Colonia (ca. 1454-1511), el hijo de Juan de Colonia–, que el borgoñón se comprometió a “facere en perfeccion de mucho mejor obra”, esto es, a superar¹², permite descubrir sus profundos conocimientos estereotómicos, de atender, sobre todo, al modo en el que resolvió el vano de la puerta de las murallas de Jerusalén como un arco en esviaje, de una sola pieza (fig. 4); un detalle tan relevante como elocuente, al que, sin embargo, no se le ha concedido, ni de lejos, la misma atención prestada a su, por lo demás, interesante –y tempranísimo– marco de corte anticuario¹³.



Fig. 4. Burgos, catedral, detalle del relieve con la representación de Cristo camino del Calvario (Javier Ibáñez Fernández).

En cualquier caso, resulta interesante subrayar que, para determinados observadores de comienzos del Quinientos, estas obras de tradición bajomedieval que incluían –puntual y superficialmente– elementos del nuevo repertorio decorativo de raíz italiana debían de presentar un marcado “carácter francés”, que impedía reconocerlas como creaciones realizadas “al romano” o “a la antigua”. De hecho, nos inclinamos a pensar que el segundo conde de Tendilla trataba de evitar que el sepulcro de su hermano, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza, pudiera terminar resolviéndose de esta manera cuando escribió al maestro de la catedral de Sevilla, Alonso Rodríguez (doc. 1477-1513, † 1513), expresándole que no quería que lo realizado hasta el momento del envío de la misiva – fechada el 15 de octubre de 1505 –, pudiera mezclarse con

el que se continuará experimentando en los años inmediatamente posteriores. El hecho de que su empleo llegara a plantearse en la propuesta para la construcción del segundo cimborrio de este mismo templo conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (ca. 1539-1540) invita a contemplar la posibilidad de que este instrumento de representación gráfica fuera obra del propio Bigarny, a quien la historiografía venía relacionando con el diseño de la estructura finalmente construida desde antiguo [Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ y Begoña ALONSO RUIZ, “El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción”, *Artigramas*, 31 (2016), pp. 180-186].

¹² Manuel MARTÍNEZ Y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866, p. 107 y pp. 282-283.

¹³ En efecto, el vano queda enmarcado por dos pilastras que presentan decoración *a candelieri* en sus cajas y se coronan mediante sendos capiteles, probablemente, de orden corintio. Sobre sus cestas, salvando el desarrollo del arco, se sitúan sendos cimacios, que presentan, en sus frentes, las representaciones de Hércules y Anteo, y del héroe mitológico matando al león de Nemea, sobre los que discurre una suerte de entablamento, con un friso decorado con *putti*, y un coronamiento fortificado, de merlones y almenas, que presenta un finísimo despiece isódomo cuidadosamente delineado.

¹⁴ La misiva, citada en Joseph PÉREZ, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 407-408, y con su correspondiente cota de archivo en Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 239, nota nº 65, fue transcrita en José SZMOLKA CLARES, María Amparo MORENO TRUJILLO y María José OSORIO PÉREZ (eds.), *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 504 [reed. José SZMOLKA CLARES (estudio), María Amparo MORENO TRUJILLO y María José OSORIO PÉREZ (transcripción), *Epistolario del conde de Tendilla (1504-1506)*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 504]. Sobre la interpretación de lo contenido en la carta, véase lo señalado en Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, “Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 92-93, y en Alfonso JIMÉNEZ MARTÍN, “La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo”, en B. Alonso Ruiz y F. Villaseñor Sebastián (eds.), *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla, Editorial de la Universidad de Cantabria, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 191-192.

“ninguna cosa françisa ni alemana ni morisca”, puesto que pretendía que “todo [fuese] al romano”¹⁴; un deseo que debió de ver satisfecho con el monumento funerario encargado a Domenico Fancelli, cuya instalación acabará implicando el traslado del maestro a la capital hispalense en 1509¹⁵.

En esta misma línea cabría interpretar la diferenciación entre labores de entalladura “à la mode Françoise” y “à l’entique” reflejada en el asiento del acuerdo alcanzado con el cantero Pierre Delorme para la labra de las piezas pétreas en las que debían asentarse los medallones esculpidos por “messire Pagenin” –el escultor de Módena Guido Mazzoni– para la decoración del castillo de Gaillon, suscrito el 25 de abril de 1509¹⁶. En efecto, todo parece indicar que en un contexto como el de la construcción de la fastuosa residencia de recreo ordenada levantar por el cardenal Georges I d’Amboise a orillas del Sena, en la Normandía (fig. 5)¹⁷, enriquecida con obras importadas de la península itálica y con el trabajo de profesionales llegados desde allí, podía distinguirse con absoluta nitidez entre lo que pudiera realizarse desde la tradición local –de raíz bajomedieval– tratando de responder a los deseos del promotor, e intentado adoptar, siquiera superficialmente, los modelos ofrecidos por todo aquello reunido para la fábrica del edificio, y las piezas genuinamente italianas –bien importadas, bien realizadas *in situ* por italianos–, ejecutadas “a la antigua”, y elevadas a la categoría de arquetipo.

La percepción de la coexistencia, no ya de vocabularios, sino de formas de expresión, de lenguajes complejos perfectamente diferenciados que vienen a evidenciar estas referencias de comienzos del siglo XVI, invita a volver los ojos hacia el terreno de la lingüística para tratar de comprender lo acontecido en el campo de la arquitectura en este momento de revolución cultural dominado por el Humanismo –el Renacimiento–, caracterizado, entre otras cosas, por sus deseos de recuperación de los modelos ofrecidos por la Antigüedad clásica. Y es que, de igual manera que no tardará en aceptarse la inviabilidad de restablecer un uso generalizado del latín, y acabará optándose por la regularización de las diferentes lenguas que venían empleándose en el viejo continente antes incluso de su caída en desuso, siguiendo, eso sí, su innegable autoridad, mediante la confección de gramáticas y diccionarios –de lengua castellana, portuque-

¹⁵ Vicente LLEÓ CAÑAL, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 99-103; Alfredo José MORALES, “Italia, los italianos y la introducción del Renacimiento en Andalucía”, en F. Checa Cremades (comis.), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Electa, 1992a, pp. 185-187; Alberto MORALES CHACÓN, *Escultura funeraria del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1996, pp. 31-34.

¹⁶ “Pierre de Lorme, maçon, a fait marché à monsieur de Sauveterre de faire et tailler à l’entique et à la mode françoise de pierre de Vernon les entrepiez qu’il fault à asseoir les medailles baillées par messire Pagenin, icelles asseoir soubz la tarasse basse du grant corps d’ostel, livrer toutes matieres, moiennant huit livres tournois piece, qui en sera païé aud. de Lorme, avec dix livres tournois outre lesd. VIII pour entrepie, ainsi que plus à plain est contenu et déclaré ou marché sur ce fait et passé le XXV^e avril mil cinq cens et neuf” (Achille DEVILLE, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon publiés d’après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d’Amboise*, París, Imprimerie Nationale, 1850, p. 405). El documento en el contexto de las obras del castillo, en Geneviève BRESCH-BAUTIER, “Médaillons et profils d’applique en marbre”, en N. Roy y S. Hellal (comis.), *Le château de Gaillon. Fastes de la Renaissance en Normandie* (catálogo de la exposición celebrada del 27 de febrero al 12 de mayo de 2008), Ruan, Département de Seine-Maritime, Musée Départementale des Antiquités de Rouen, 2008, pp. 13-27. Ya se llamó la atención sobre la trascendencia de la apreciación contenida en el asiento en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, *La portada de Santa María de Calatayud. Estudio documental y artístico*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución “Fernando el Católico”, 2012b, p. 77, nota nº 306.

¹⁷ Elisabeth CHIROL, *Un premier foyer de la Renaissance. Le château de Gaillon*, Ruan-París, Lecerf-Picard, 1952; Roberto WEISS, “The castle of Gaillon in 1509-10”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2 (1953), pp. 1-12; Marc H. SMITH, “Rouen-Gaillon: témoignages italiens sur la Normandie de Georges d’Amboise”, en B. Beck, P. Bouet, C. Étienne, e I. Lettéron (dirs.), *L’Architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, Presses Universitaires de Caen y Éditions Charles Corlet, 2003, vol. I, pp. 41-58; Évelyne THOMAS, “Gaillon, chronologie de la construction”, *ibidem*, pp. 153-161; Flaminia BARDATI, Monique CHATENET y Évelyne THOMAS, “Le château de Georges I^{er} d’Amboise à Gaillon”, *ibidem*, vol. II, pp. 13-29; Étienne HAMON, “Le cardinal Georges d’Amboise et ses architectes”, en F. Joubert (dir.), *L’artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e siècle)*, París, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006, pp. 329-348; Xavier PAGAZINI, “Gaillon, le palais d’été de l’archevêque de Rouen Georges I^{er} d’Amboise”, en N. Roy y S. Hellal (comis.), 2008, pp. 4-11.



Fig. 5. Gaillon (Eure), castillo, pórtico adosado a la Grand' Maison (Javier Ibáñez Fernández).

sa o francesa–; tampoco llegará a recuperarse, en pureza, la arquitectura practicada por los romanos, sino que, partiendo de las diferentes tradiciones constructivas forjadas a lo largo de la Baja Edad Media, tratará de responderse a los desafíos que planteaba la adopción –pero también la adaptación– de una serie de arquetipos, que, en todo caso, tardarán bastante tiempo en definirse todavía.

De esta manera, los edificios continuaron construyéndose conforme a las prácticas que se habían venido desarrollando hasta ese momento, solo que la diferenciación entre estructura y ornato que había permitido la adopción superficial del nuevo vocabulario decorativo “al romano”, habrá de consentir, en primer lugar, el enriquecimiento de las fábricas mediante la inclusión de estructuras bidimensionales, en buena medida autónomas, de corte anticuario, integradas –portadas, vanos de iluminación–, o no necesariamente –retablos–, compuestas a partir de modelos progresivamente más complejos y elaborados, proporcionados, cada vez con más frecuencia, por la imprenta; y en segundo lugar, la aparición de diferentes iniciativas en pos de la “redefinición a la clásica” de la propia bóveda de crucería. Sin embargo, el fenómeno más relevante vendrá a producirse cuando intenten aplicarse las tradiciones constructivas manejadas hasta entonces –y de manera especial, por lo que afecta a nuestro discurso, la estereotomía desarrollada en la península ibérica tras más de dos siglos de transferencias entre las dos vertientes de los Pirineos– para materializar organismos complejos, cerrados mediante nuevas soluciones constructivas de raíz italiana definidas a partir de geometrías regladas y de revolución que ya no podían resolverse recurriendo a la probada eficacia de la crucería, pero que tratarán

de materializarse, en algunos casos concretos, “por cruceros”, es decir, mediante soluciones nervadas derivadas de aquella, y en otros, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”¹⁸.

Las estructuras bidimensionales

Dentro del primer episodio cabría inscribir trabajos desarrollados por muchos profesionales llegados del otro lado de la cadena montañosa, comenzando por creaciones más avanzadas del propio Bigarny.



Fig. 6. Casalarreina (La Rioja), monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, portada de la iglesia (Levantamientos Arquitectónicos y Arqueológicos).

Es el caso del acceso a la iglesia del monasterio riojano de Nuestra Señora de la Piedad de Casalarreina (ca. 1515-1519) (fig. 6)¹⁹, que vendría a reflejar tanto la formación bajomedieval del maestro, cuanto su preocupación, apertura y flexibilidad a la hora de proveerse de modelos de naturaleza anticuaria, que más allá de llevarle a emplear, en esta ocasión, un juego de cartas estampado en Ferrara o Venecia hacia 1463²⁰, debieron de proporcionarle modelos formales de aparente naturaleza arquitectónica, pero desprovistos de cualquier sentido estructural, concebidos como meros arquetipos de aplicación decorativa, similares a los que acabará recogiendo Diego de Sagredo en sus *Medidas del romano*, publicadas, quizás no por casualidad, allí donde se había desarrollado la opción más decorativa del Gótico final –esto es, en Toledo– en 1526; una obra en la que se ofrece una interesante semblanza del borgoñón como “singularissimo artifice en el arte de escultura y estatuaria: varon assi mesmo de mucha experiencia: y muy general en todas las artes mecanicas y liberales: y no menos muy resolutivo en todas las ciencias de arquitectura”²¹.

También cabría considerar dentro de este capítulo los trabajos realizados por varios profesionales llegados a tierras aragonesas y navarras un poco más tarde. Es el caso del picardo Gabriel Joly (doc. 1514-1538, † 1538), conocido, sobre todo, por su producción retablistica, en la que puede advertirse la progresiva actualización de sus presupuestos, debida, en buena medida, a su colaboración con otros colegas italianos

¹⁸ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2016b, pp. 57-64.

¹⁹ El estudio de la obra, en DEL RÍO DE LA HOZ, 2001, pp. 132-141, y en Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003, pp. 174-179.

²⁰ Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, “Una breve nota sobre algunos relieves en el monasterio de la Piedad de Casalarreina”, en R. Fernández Gracia (coord.), *Pvlchrym. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, Universidad de Navarra, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, pp. 366-372.

²¹ Diego SAGREDO, *Medidas del romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las casas, columnas, capiteles, y otras piezas de los edificios antiguos*, Toledo, Remón de Petras, 1526, (edición facsimilar, Antonio Pareja Editor, Toledo 2000), f. AV r.



Fig. 7. Calatayud (Zaragoza), colegiata de Santa María, portada (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 8. Sintra, castillo de Pena, retablo de la capilla (Javier Ibáñez Fernández).

como Giovanni –Juan de– Moreto (doc. 1520-† 1547), o “italianizados” como Gil Morlanes *el Joven* (doc. 1514-† 1547); o el del normando Esteban de Obraj, autor de la espléndida portada de alabastro de Santa María de Calatayud (Zaragoza), contratada en 1525, y terminada tres años más tarde (fig. 7)²².

También podría incluirse en esta nómina a Nicolau Chanterene (doc. 1511-1551, † 1551) que, como es sabido, viajará desde Portugal a tierras aragonesas –estableciendo contacto con Joly– para adquirir el alabastro necesario para la confección del retablo de Nuestra Señora de Pena (*ca.* 1527-1532) (fig. 8)²³; una obra que consigue reflejar –con absoluta nitidez, además– que gozaba de una formación integral de raíz

²² Una revisión de sus perfiles profesionales en Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Sculpteurs français en Aragon au XVIème siècle: Gabriel Joly, Esteban de Obraj & Pierres del Fuego”, en M. Boudon-Machuel (coord.), *La sculpture française du XVIème siècle. Études et recherches*, París-Marsella, Institut National d’Histoire de l’Art-Le bec en l’air, 2011b, pp. 126-137. Sobre la portada de Santa María de Calatayud, véase IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2012b.

²³ Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, vol. I, Zaragoza, La Editorial, 1915, p. 156; Raquel SERRANO, Rosalía CALVO, Ángel HERNANDEZ, María Luisa MIÑANA y Fernando SARRIÁ, “Gabriel Joly y la corriente escultórica francesa”, en *V Coloquio de Arte Aragonés* (Alcañiz, 24-26 septiembre 1987), Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, p. 120; Pedro DIAS, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, CENEL-Electricidade do Centro SA, 1996, p. 49; Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Presença, 2001, pp. 143-145; Fernando Jorge Artur GRILO, “Nicolau Chanterene e la influência italiana na escultura do Renascimento em Portugal. Fontes práticas artísticas”, en M^a J. Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2004, p. 400; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2011b, pp. 128-131; Pedro FLOR, “Gelsa e Sintra: relações artísticas entre Aragão e Portugal no tempo do Renascimento”, en C. Morte García (coord.), *Usos artísticos del alabastro y procedencia del material, Actas del I Congreso Internacional*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 201-220.

bajomedieval, fundamentada en un profundo conocimiento de la geometría desarrollada por la práctica de la cantería, tal y como puede descubrirse de analizar los juegos de perspectiva angular –arquitectónica, escorzada– con los que terminará resolviendo tanto la estructura de la máquina, cuanto algunos de los marcos o fondos arquitectónicos de las escenas alojadas en sus casas, como el utilizado para encuadrar la representación del Nacimiento dispuesta en el ático (fig. 9)²⁴.



Fig. 9. Sintra, castillo de Pena, ático del retablo de la capilla (Javier Ibáñez Fernández).

Hacia una “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería

A una generación posterior pertenecerían tanto Juan de Juni (doc. 1537-1577, † 1577) como Esteban Jamete (doc. 1535-1565, † 1565). Dejando a un lado la cuestión del lugar de nacimiento del primero en tanto en cuanto la vinculación de su apellido con el topónimo Joigny propuesta por Gómez Moreno está siendo revisada²⁵, al menos interesa rescatar la información recogida por Loperráez a finales del siglo XVIII, según la cual, habría acudido desde Roma hasta Oporto para asumir la construcción del palacio episcopal de la ciudad, ordenado levantar por Pedro Álvarez de Acosta, que ocupó su sede entre 1507 –de

²⁴ Sobre este particular, véanse las sagaces apreciaciones realizadas por Lino CABEZAS, “Razón y medida: la perspectiva y la representación arquitectónica hispana en el siglo XVI”, en M^a J. Redondo Cantera (coord.), 2004, pp. 153-182.

²⁵ Jesús URREA, “Revisión y novedades junianas en el V centenario de su nacimiento”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 10 (2006), p. 4; Manuel ARIAS MARTÍNEZ, “Revisando a Juan de Juni en San Marcos de León. Fuentes y modelos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43 (2008), p. 10.

²⁶ “La buena educación que le dió su tío (el cardenal Jorge de Acosta), sus talentos, y la instrucción que alcanzó por el trato que tuvo con los hombres mas grandes de la Corte de Roma, formáron en él un corazón magnánimo, y un conocimiento general de las ciencias y las artes. Con esta buena disposición empezó á formar varias ideas, y lo primero que determinó fué el levantar de nuevo las casas episcopales, porque las que había eran muy antiguas, y con pocas comodidades, y no hallando Maestro que le acomodase á sus grandes ideas, hizo venir de Roma al Arquitecto Juan de Juni, que las construyó en breve, y tan magnificas, que son de las mejores del Reyno de Portugal. En nota, Loperráez señala que Juni fue también Pintor y Escultor, y executó todas las obras que costó este Prelado, así en Oporto, como en el Obispado de Osma” [Juan LOPERRÁEZ CORVALÁN, *Descripción histórica del Obispado de Osma, con el catálogo de sus prelados*, vol. I, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 413].

manera efectiva, desde 1511– y 1534²⁶. Sus referencias han servido para asociar la designación del eclesiástico como obispo de León –de cuya sede tomó posesión en ese mismo año²⁷– con la llegada del artista a la ciudad²⁸, pero, para algunos investigadores, Juni ya debía de encontrarse trabajando allí para entonces²⁹, y para otros, no cabe relacionar ambos hechos, ya que Acosta no llegó a residir en su nuevo destino eclesiástico³⁰. Fuera como fuese, Juni aparece documentado en León en los años treinta del Quinientos, al igual que Jamete y otros profesionales de origen francés, coincidiendo con el interesante intento de “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería abordado en diferentes proyectos constructivos iniciados justo en ese momento bajo la dirección de Juan de Badajoz *el Mozo* (ca. 1495/1498-1552), como la reforma del claustro catedralicio, comenzada en 1536, o la construcción de las sacristías del convento de San Marcos (ca. 1538-1549)³¹.

En estas y otras obras, como el claustro del monasterio benedictino de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), iniciado en 1537, en cuya fábrica estaría atestiguada la presencia, por lo menos, de Jamete³², las bóvedas de crucería acabarán resolviéndose de una manera absolutamente novedosa (fig. 10), con unas claves polares pinjantes que, en ocasiones, adoptan la fisonomía de unos ricos pebeteros invertidos, anclados a los nervios diagonales mediante unas molduras de perfil jónico, similares a las desplegadas –en dos dimensiones– sobre los plementos; unas claves secundarias, asimismo pinjantes, que presentan sus bacines labrados en esviaje, siguiendo la propia geometría de la bóveda, y una decoración escultórica, con frecuencia, figurativa, que además de aprovechar las hipertrofiadas bases de las claves, se extiende por los campos, todavía más amplios, ofrecidos por la plementería. La solución, para la que se ha sugerido, sobre todo por sus elementos labrados en esviaje, una posible filiación francoborgoñona³³, servirá de punto de partida para nuevas experimentaciones, realizadas con otros materiales como el ladrillo, el yeso y la madera, sumamente fantásticas, atrevidas desde el punto de vista técnico y recargadas desde el ornamental, como las realizadas por los Corral de Villalpando, en cuya producción también se ha detectado un marcado acento francés³⁴.

²⁷ Según Loperráez, “en el año de mil quinientos treinta y tres le nombró el Rey D. Manuel de Portugal por Capellan mayor de las Infantas, y muriendo el Rey ántes de empezar á exercer el oficio, lo dio á otro su sucesor D. Juan el III; pero pudo tanto la virtud y buena fama del Obispo, que fue electo para dicho empleo por voto y parecer de todo el Consejo Real; con cuyo motivo vino a España á acompañar á la Infanta de Portugal Doña Isabel, hija del Rey D. Manuel, que casó con el Emperador Cárlos V; y habiendo vacado poco tiempo despues el Obispado de Leon, hizo el Emperador presentacion en él, del que tomó posesion en diez y siete de Abril de mil quinientos treinta y quatro, y aunque no residió en el Obispado por seguir la Corte con la Emperatriz, hizo muchos beneficios á la Iglesia y á los pobres, y dio cincuenta doblones de á diez escudos de oro viejo al Monasterio de S. Saturnino para que levantaran la sacristia que se habia quemado, como tambien ornamentos, cálices, y demás vasos sagrados” (*ibidem*, p. 414).

²⁸ Loperráez no dice tal cosa (véase la nota nº 25), pero así parecen deducirlo de sus palabras tanto Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Cultura, 1974, p. 12, como ARIAS MARTÍNEZ, 2008, p. 12.

²⁹ María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y Arántzazu ORICHETA GARCÍA, “El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo XVI”, *Academia*, 86 (1998), pp. 231-274, pp. 240, 251 y 254.

³⁰ ARIAS MARTÍNEZ, 2008, p. 12.

³¹ María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 213-226 (sacristías de San Marcos), pp. 349-376 (claustro de la catedral de León); CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA y ORICHETA GARCÍA, 1998, pp. 246-247; María Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El antiguo convento de San Marcos de León*, León, Manuel Suárez, 2013, pp. 67-77.

³² En el conocido proceso inquisitorial abierto contra Jamete durante su estancia en Cuenca, el propio reo declaró haberse desplazado de León “a Carrion de los Condes donde estuvo al pie de quatro meses e trabajo en el monesterio de San Gil (sic, por San Zoilo) que es de benitos al oficio de talla” [Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1933, p. 25; André TURCAT, *Etienne Jamet alias Esteban Jamete. Sculpteur français de la Renaissance en Espagne, condamné par l’Inquisition*, París, Picard, 1994, p. 23]. El estudio de la obra, en Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 94-96.

³³ CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, 1993, pp. 99-100; GÓMEZ MARTÍNEZ, 1998, p. 155.

³⁴ Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, “El Renacimiento a la francesa en la obra de los Corral de Villalpando”, en *I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2001, pp. 131-151.



Fig. 10. León, claustro de la catedral, detalle del sistema de abovedamiento (Javier Ibáñez Fernández).

De nuevo, “lo moderno” y “lo francés”

En cualquier caso, como Bigarny, Juni terminará orientando su actividad profesional, fundamentalmente, hacia el campo de la escultura, aunque, como sucediera con el borgoñón, el carácter integral de su formación todavía bajomedieval también resulta perceptible en su propia producción escultórica. Bastaría



Fig. 11. León, claustro del convento de San Marcos, retablo del Nacimiento (Javier Ibáñez Fernández).

con atender al retablo pétreo del Nacimiento dispuesto en uno de los ángulos del claustro del convento de San Marcos de León (fig. 11), de cronología discutida, cuya escena principal, asombrosamente similar a la labrada por Chanterene para el coronamiento del retablo de Pena –un detalle que permitiría ahondar en la posibilidad de que hubiera podido trabajar en Portugal antes de desplazarse a León³⁵, tan solo pudo ejecutarse, como la de su posible arquetipo luso, desde un profundo conocimiento de la geometría ligada a la praxis estereotómica.

Juni volverá a utilizar la piedra en otros compromisos, como en el sepulcro del arcediano Gutierre de Castro, levantado en el claustro de la catedral vieja de Salamanca (ca. 1539-1540) (fig. 12)³⁶; en el que, partiendo de sus propios rudimentos formativos y, condicionado por ellos, acometerá uno de sus primeros –y libérrimos– intentos de adaptación del sistema italiano

³⁵ ARIAS MARTÍNEZ, 2008, pp. 13-16.

³⁶ Martín González lo fechó hacia 1540 (Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 18-19; 1974, pp. 133-142). Ahora sabemos que Gutierre de Castro entregó 200 ducados por su sepultura en 1539 [Ana CASTRO SANTAMARÍA, “La fábrica de la catedral de Salamanca en el siglo XVI. Organización económica y administrativa durante la primera campaña constructiva (1513-1550)”, en M. Casas Hernández (coord.), *La catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, p. 1.555, nota nº 60].

de los órdenes clásicos que, finalmente codificado, comenzaba a difundirse para entonces gracias a la publicación de las *Regole* de Serlio (1537). En esta ocasión, Juni logrará conformar una estructura mucho más elaborada que la realizada en León, pero sin atender a las prescripciones compositivas o de proporcionalidad, que tendría que haber observado al aplicar el nuevo sistema, con unos resultados similares a los que pueden descubrirse en otras creaciones francesas del periodo, como la portada occidental de la iglesia de Saint-Pierre-ès-Liens de Riceys-Bas (Aube), o el retablo de la Pasión de la iglesia de San Lorenzo de Bouilly (Aube), fechado en 1559³⁷, y todo ello, con un recargado ornato escultórico, que, fuera de toda norma, acaba desbordando los marcos del propio arcosolio.

Estos rasgos terminarán caracterizando las mazonerías de sus retablos lígneos, y en ellos debieron de cifrar sus contemporáneos castellanos el “carácter francés” que creyeron descubrir en su obra. Así parece desprenderse de las declaraciones prestadas por algunos de los testigos que comparecieron a favor de Francisco Giralte (ca. 1510-1576) en el pleito que sostuvo contra Juni por la contratación del retablo mayor de la Antigua de Valladolid, que habrá de prolongarse entre 1545 y 1550³⁸. En este sentido, Miguel Barreda, pintor de imaginería, señaló que el diseño presentado por Juni venía a demostrar que no era “oficial perfecto en escultura, ny brutescos, ny arquitectura, por que antes [parecían] sus obras ser a lo moderno que a lo Romano que [entonces se usaba]”. A su juicio, “Fran.^{co} Giralte [era] de mas ciencia y mas fundada que el dicho Juni porque [sabía] este testigo quel dicho Giralte lo [había aprendido] de Berruguete y de otros maestros muy entendidos en Ytalia y sus obras [daban] testimonio dello, y el dicho Juni lo [había aprendido] en Franzia y su arte del [daba] a entender a los que lo [sabían] o [entendían], como este testigo, que no [era] de tanta arte ny zienza como lo que Xiralte [sabía]”³⁹. En la misma línea vino a manifestarse el pintor Jerónimo Vázquez, para quien “Giralte [era] mas perfecto oficial y maestro en figuras y arquitectura, y en todo lo demas del arte, y mas general quel dho Juan de Juny, porque la obra y arte del dho Fran.^{co} Giralte [era] ytaliana y muy fundada, y la del dho Juan de Juny [era] francesa”, añadiendo que “entre todos los maestros y oficiales que [sentían] del dho arte, [tenían] por mas perfecto lo ytaliano que no lo [...] frances”⁴⁰.

Más allá del sesgo absolutamente parcial que destilan estas manifestaciones, parangonable, por lo demás, al que evidencian las realizadas por algunos de los testigos presentados por el propio Juni, como



Fig. 12. Salamanca, claustro de la catedral vieja, sepulcro del arcediano Gutierre de Castro (Javier Ibáñez Fernández).

³⁷ Marion BOUDON-MACHUEL, *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne à la Renaissance*, Tours-Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais-Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 157-161 (portada de Saint-Pierre-ès-Liens de Riceys-Bas), pp. 187-191 (retablo de Bouilly).

³⁸ Utilizamos la transcripción parcial del proceso facilitada por José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente á Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Imprenta, litografía, encuadernación y fábrica de libros rayados de Leonardo Miñón, 1898-1901, pp. 326-350.

³⁹ *Ibidem*, p. 333.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 334.



Fig. 13. Valladolid, catedral, retablo de la Antigua (Javier Ibáñez Fernández).

la del rejero Llorente –Lorenzo– de Herreros, según el cual, los “yitalianos” llamados a juzgar los diseños presentados por cada uno de los dos litigantes, dictaminaron “q la traça del dho Juan de Juny hera de mucho arte... como una dama muy graciosa... e que la otra hera un asno cargado de oro que no tenya arte ny proporción consigo”⁴¹; estos testimonios vendrían a evidenciar que en la Castilla de mediados del Quinientos, “lo francés” en la arquitectura y otras disciplinas afines todavía debía de relacionarse con todo aquello que pudiera plantearse y realizarse desde la libertad inherente a la tradición bajomedieval. A falta de los diseños presentados en el pleito, la obra finalmente realizada por Juni permite descubrir que dicha libertad vino a sustanciarse tanto en su personalísima aproximación al sistema de los órdenes clásicos, empleados sin contemplar las normas que tenían que haber regido su utilización, cuanto en la desbordante concepción decorativa desplegada en la máquina (fig. 13).

Hacia nuevas geometrías

Todo indica que estas características también pudieron percibirse en la obra de aquellos colegas que continuaron trabajando, fundamentalmente, en el campo de la arquitectura, como Jamete o João de Ruão (ca. 1500-1580) que, más allá de tener que enfrentarse a la utilización de los órdenes, se vieron impelidos a responder, desde sus conocimientos estereotómicos, al reto de generar espacios complejos, cerrados mediante novedosos sistemas de abovedamiento y soluciones cupuladas. En este sentido, después de haber trabajado en León y en otros centros artísticos hispanos, como Chinchilla o Úbeda, a las órdenes de algunos de los padres de lo que hoy conocemos como estereotomía moderna, como Jerónimo Quijano (ca. 1490-1563) o Andrés de Vandelvira (ca. 1504/1509-1575), Jamete participará en la ejecución de la solución cupulada desarrollada sobre la caja de escaleras del ayuntamiento de Sevilla (ca. 1544-1545)⁴²; resolverá la comunicación entre el interior y el claustro de la catedral de Cuenca mediante una portada monumental que gravita, contra toda lógica estructural, sobre dos ménsulas de grandes dimensiones suspendidas del muro –el arco de Jamete– (fig. 14), al que le sigue, a sus espaldas, un vestíbulo profusamente decorado que llegó a cubrirse mediante una bóveda de planta oval, resuelta, en realidad, mediante dos medias naranjas unidas por un tramo de cañón, de la que, lamentablemente, tan solo nos han llegado sus primeras hiladas (1546-1550) (fig. 15)⁴³, y pudo tomar parte en la construcción

⁴¹ *Ibidem*, pp. 339-340.

⁴² Alfredo José MORALES, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1981, pp. 41-42, 84-85 y 103; *idem*, “Las casas capitulares de Sevilla”, en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992b, pp. 151-152; TURCAT, 1994, p. 46.

⁴³ María Luz ROKISKI LÁZARO, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1985, pp. 146-149; TURCAT, 1994, pp. 176-184. La explicación de la solución estereotómica, en José Carlos PALACIOS GONZALO, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, Munilla-Lería, 2003, pp. 228-229.

de la capilla de las reliquias de la catedral de Sigüenza (Guadalajara), que también cuenta con un desbordante trabajo escultórico en la parte superior de sus muros, y se cierra mediante una solución que incluye una exquisita “capilla redonda en vuelta redonda” –según la terminología vandelviriiana–, que presenta, además, su intradós acasetonado (fig. 16)⁴⁴.



Fig. 14. Cuenca, catedral, arco de Jamete (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 15. Cuenca, catedral, vestíbulo del Arco de Jamete (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 16. Sigüenza (Guadalajara), catedral, capilla de las reliquias (Javier Ibáñez Fernández).

⁴⁴ Las referencias documentales sobre la construcción del espacio se extienden entre 1534 y 1574, y en ellas aparecen los nombres de diferentes profesionales, entre ellos un maestre Esteban *imaginario* que Pérez-Villamil identificó con Esteban de Obroy (Manuel PÉREZ-VILLAMIL, *Estudios de Historia y Arte. La catedral de Sigüenza ergida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su Archivo*, Madrid, Tipografía Herres, á cargo de José Quesada, 1899, pp. 130-134, y pp. 320-326), y Chueca Goitia con Esteban Jamete por la presencia de soportes antropomorfos (Fernando CHUECA GOITIA, *Arquitectura del siglo XVI*, en *Ars Hispaniae*, vol. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 153). Fernando Marías no aceptó esta posibilidad dado que no se cita su presencia en esta obra en su célebre proceso inquisitorial [Fernando MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, vol. I., p. 211, nota n° 74]. No obstante, hoy sabemos que, si no estuvo, al menos mantuvo una relación muy estrecha con la empresa. Desde luego, entregó la traza para su reja en 1561 [María Luz ROKISKI LÁZARO, “La reja de la capilla de las Reliquias, en la catedral de Sigüenza”, *Wad-al-hayara, Revista de Estudios de Guadalajara*, 10 (1983), pp. 419-426].

Por su parte, a Ruão se le relaciona con un interesante experimento de “redefinición a la clásica” de la bóveda de crucería llevado a cabo en una de las capillas del claustro del silencio del monasterio de la Santa Cruz de Coímbra (1543) (fig. 17a)⁴⁵. En este caso, aplicando una geometría y un despiece que recuerdan a los contemplados para el volteo de “voûtes modernes” a “la mode Française”, como la solución de terceletes de cinco claves recogida por Philibert de l’Orme (1514-1570) en su *Premier tome de la architecture* (fig. 17b)⁴⁶, el maestro evitará realizar la bóveda como una solución de crucería, esto es, como una estructura binaria o dúplice, conformada por nervios y plementos, para terminar materializándola como una estructura única, mediante la labra y el ensamblado de “piezas enterizas”, por lo que, en puridad, ninguno de sus nervios, ni los diagonales, que adoptan la fisonomía de estilizadas columnas abalaustradas, ni, desde luego, los falsos combados que se despliegan por los plementos como molduras de perfil jónico, son reales o efectivos. Su ejecución solo pudo abordarse desde unos profundos conocimientos estereotómicos, con los que, desde luego, ya no contaba quien trató de reproducir la solución alcanzada en Coímbra en una de las capillas laterales de la iglesia del convento de los ángeles de Montemor-o-Velho, que acabó volteándose recurriendo al empleo de la crucería.

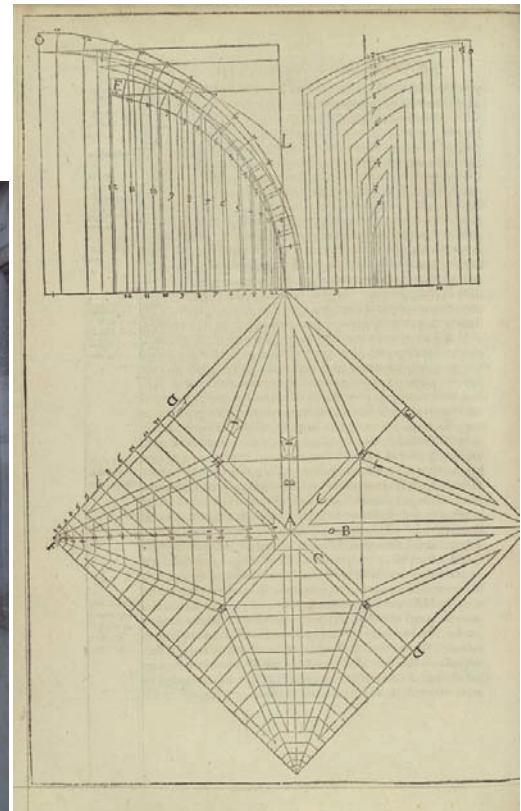


Fig. 17a. Coímbra, claustro del silencio del monasterio de la Santa Cruz, capilla (Javier Ibáñez Fernández).

Fig. 17b. Philibert de l’Orme, *Voûte moderne a la mode françoise* (DE L’ORME, PH., *Le premier tome de l’architecture de Philibert de l’Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, & abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris, Federic Morel, 1567, III, VIII, f. 108 v).

⁴⁵ María de Lurdes CRAVEIRO, *O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011a, p. 128.

⁴⁶ Philibert DE L’ORME, *Le premier tome de l’architecture de Philibert de l’Orme conseiller et avmosnier ordinaire du Roy, & abbé de S. Serge lez Angiers*, Paris, Federic Morel, 1567, III, VIII, ff. 107 r-108 v.

Todavía más compleja habrá de resultar la intervención llevada a cabo para la construcción de la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral vieja de Coímbra (ca. 1566)⁴⁷, que obligará a derribar el ábside románico del lado de la Epístola para levantar un nuevo oratorio que, como aquellos ideados a comienzos del Cuatrocientos, adopta un perfil de nave única –de testero curvo, en esta ocasión–, y un fuerte sentido centralizado en alzado que ya no obedece al tendido de soluciones de crucería compuestas, sino que, dada la concavidad de su cabecera, subrayada por el carácter envolvente otorgado a su retablo pétreo, responde al desarrollo de una fórmula, exquisitamente resuelta, conformada por dos pechinas cuidadosamente despiezadas y una espectacular “capilla redonda en vuelta redonda” acasetonada, ejecutada mediante la labra de “piezas enterizas” (fig. 18), similar a la volteada –sobre cuatro pechinas– para cerrar la capilla de los Reyes Magos del convento de San Marcos de Coímbra tan solo unos años más tarde (ca. 1572-1574) (fig. 19).



Fig. 18. Coímbra, catedral, capilla del Santísimo Sacramento (Javier Ibáñez Fernández).



Fig. 19. Convento de San Marcos de Coímbra, capilla de los Reyes Magos (Javier Ibáñez Fernández).

Para entonces, el desarrollo estereotómico alcanzado en la península ibérica después de siglos de transferencias estaba poniéndose al servicio de la opción, mucho más sobria desde el punto de vista decorativo, desarrollada en la construcción del monasterio de El Escorial (1563-1584), y observadores como Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) vendrán a criticar trabajos de este tipo, en los que las estructuras se recargaban innecesariamente con “menudencias y resaltillos, estípites, mutuos, cartelas y otras burlerías que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, [seguían] los inconsiderados y atrevidos artífices, y nombrándolas invención [adornaban], o por mejor decir [destruían], sus obras, sin guardar proporción ni significado”⁴⁸.

Y al final... dos visiones enfrentadas

Arfe no se adentra en cuestiones técnicas, quizás porque entendía que al acervo estereotómico reunido para entonces ya no cabía adscribirle una “nacionalidad” concreta. Sin embargo, resulta sumamente significativo que Louis de Foix (doc. 1561-1603/1604) tratara de arrogarse un importante papel en la fábrica de El Escorial –que las fuentes documentales no constatan– para impulsar su carrera como ingeniero a su

⁴⁸ Juan de ARFE Y VILLAFANE, *Descripción de la traza y ornato de la Custodia de Plata de la Santa Iglesia de Sevilla (1587)*, Sevilla, Facediciones, 2010, p. 7.

regreso a Francia⁴⁹, en donde, paradójicamente, terminará desarrollando trabajos que también habrían merecido las críticas de Arfe, como el faro de Cordouan (1594-1606), cuya capilla, de planta forzosamente centralizada, presenta un recargado desarrollo decorativo en sus muros, que se cierran mediante una solución cupulada artesonada resuelta mediante la labra de “piezas enterizas”⁵⁰.

En todo caso, conviene advertir que algunas de las soluciones estereotómicas desarrolladas en la construcción del monasterio jerónimo terminarán juzgándose como francesas. En efecto, Cassiano dal Pozzo (1588-1657), que visitará la fundación filipina en 1626, vendrá a señalar que la conocida bóveda del sotacoro del templo (fig. 20), una “capilla cuadrada en vuelta redonda”, es decir, una bóveda vaída cerrada mediante hiladas concéntricas que presenta, como particularidad que la singulariza, un rampante extraordinariamente plano, se había resuelto “alla francese”⁵¹. Pero si el erudito italiano pudo verse condicionado por el perfil rebajado de la bóveda, asociado con la “mala manera franciosa”, por lo menos, desde tiempos de Benvenuto Cellini (1500-1571)⁵², y objeto de atención preferente por parte de tratadistas franceses como de l’Orme⁵³, algunos arquitectos y teóricos galos del Seiscientos no serán tan inocentes. De manera interesada, activamente implicados en el proceso de construcción nacional puesto en marcha durante el reinado de Luis XIV, tratarán de apropiarse de la estereotomía moderna aplicada en fábricas como la escorialense, y presentando su utilización al servicio de una arquitectura “a la antigua” o “a la italiana” como una característica propiamente francesa, terminarán propiciando la aparición de nociones como la de *architecture classique à la française*, en buena medida vigente⁵⁴.

Por el contrario, las apreciaciones de Arfe, en las que volvía a relacionarse la falta de sujeción a la norma y la exuberancia decorativa con “lo francés”, aunque se hiciese señalando hacia fuentes y modelos impresos, acabarán generando una particular concepción de “lo francés” en la arquitectura española del Quinientos⁵⁵, de la que derivan conceptos como el de “Renacimiento a la francesa”, utilizado por la historiografía española primero⁵⁶, y adoptado por la de otras regiones europeas después⁵⁷, tratando de analizar

⁴⁹ La información transmitida por el propio Louis de Foix a Jacques-Auguste de Thou (1553-1617), terminará siendo recogida por Claude Perrault (1613-1688) en el prefacio de su traducción de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, publicada por primera vez en 1673 (MARIAS, 2005, pp. 25-26). Sobre el personaje, véase Claude GRENET DELISLE, *Louis de Foix, horloger, ingénieur, architecte de quatre rois*, Bordeaux, Fédération historique du sud-ouest, 1998; David BUISSET, *Ingénieurs et fortifications avant Vauban: l’organisation d’un service royal aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, CTHS, 2002, pp. 16-21. Nuevos datos sobre el maestro, en Sophie FRADIER, “Les frères Souffron (vers 1554-1649). Deux architectes ingénieurs entre Guyenne et Languedoc, au temps de l’annexion de la Navarre”, Tesis Doctoral, Toulouse, Universidad de Toulouse, 2016, pp. 214, 219-220, 234-235, y 250.

⁵⁰ Sobre el faro, véase Jean GUILLAUME, “Le phare de Cordouan, ‘merveille du monde’ et monument monarchique”, *Revue de l’art*, 8 (1970), pp. 33-52.

⁵¹ MARIAS, 2005, pp. 27-28. Sobre la geometría de la bóveda, véase Ana LÓPEZ MOZO, “Planar vaults in the Monastery of El Escorial”, en S. Huerta (ed.), *Proceedings of the First International Congress of Construction History* (Madrid, 20th-24th January 2003), Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEDHC, ETSAM, A. E. Benvenuto, COAM, F. Dragados, 2003, vol. II, pp. 1.330-1.334.

⁵² En este caso, Cellini hacía referencia al formato en *anse de panier* de la Puerta dorada de Fontainebleau, que, a su juicio, “era grande e nana, di quella lor mala maniera franciosa; la quale era l’apritura poco piú d’un quadro, e sopra esso quadro un mezzo tondo istiaciato a uso d’un manico di canestro” (Benvenuto CELLINI, *Vita*, Turín, Einaudi, 1973, lib. II, XXI, p. 312). Sobre el uso generalizado de la bóveda rebajada en la arquitectura francesa de la Edad Moderna, véase Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L’architecture à la française. Du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, París, Picard, 2001, pp. 139-146.

⁵³ De l’Orme dedicará una atención especial tanto a las construcciones en *anse de panier* en madera (Philibert DE L’ORME, *Novvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz trovvees n’agveres par Philibert de l’Orme lyonnais, architecte, conseiller & almonier ordinaire du Seu Roy Henry, & abbé de S. Eloy iez Noyon*, París, De l’Imprimerie de Frédéric Morel, 1561, II, ff. 37 r-53 v), cuanto a la *voute toute ronde*, & *surbaissée en façon de four*, esto es, en carpanel (DE L’ORME, 1567, IV, XV, ff. 117 r-118 v).

⁵⁴ MARIAS, 2005, pp. 26-27.

⁵⁵ CHUECA GOITIA, 1953, pp. 318-321; MARIAS, 1989, pp. 447-448.

⁵⁶ GÓMEZ MARTÍNEZ, 2001; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, 2007; Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, “Renaissance à la française dans le Quinientos aragonais”, en J. Lugand (éd.), *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne (XVe-fin XIXe siècles)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012c, pp. 55-81.

⁵⁷ Marco Rosario NOBILE, “Rinascimento alla francese: Gabriele Licciardo, architettura e costruzione nel Salento della metà del Cinquecento”, *Artigramma*, 30 (2015), pp. 193-219.

de manera diferenciada aquellas manifestaciones artísticas –fundamentalmente de naturaleza arquitectónica– realizadas a lo largo del siglo XVI, bien por maestros franceses, bien siguiendo modelos galos, que vendrían a distinguirse –y en consecuencia, a caracterizarse– por un exorno desbordante, construido sin atender a la normativa clásica, conformado, entre otros muchos, por algunos elementos de morfología arquitectónica, como microarquitecturas, arquitecturas aéreas o soportes antropomorfos.

Al final, la diferente percepción, lectura, comprensión y conceptualización de “lo francés” en la arquitectura de la Edad Moderna a un lado y al otro de los Pirineos parece venir a evidenciar

que, a la postre, consciente o inconscientemente, somos nosotros, quienes, desde nuestras realidades, y desde nuestras propias capacidades cognitivas e intelectuales, podemos acabar contribuyendo, de manera inquietantemente decisiva, a levantar fronteras, quizás solo aparentemente insalvables, allí donde nunca existieron. La responsabilidad, parece ser nuestra.



Fig. 20. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, bóveda del sotacoro de la iglesia (Javier Ibáñez Fernández).

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ es Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Sus investigaciones se han centrado en el estudio de la arquitectura aragonesa del Quinientos, prestando una atención especial a diferentes aspectos, como la organización del trabajo, las técnicas constructivas, las tipologías arquitectónicas, el ornato, la aportación francesa al desarrollo de las artes a lo largo del periodo, y más recientemente, a sus propias raíces medievales; lo que le ha llevado investigar la renovación del Gótico final en la península ibérica y sus consecuencias, que alcanzan –y permiten comprender mejor– la realidad arquitectónica hispana del siglo XVI.

Ha sido el IP del Proyecto de Investigación I+D “Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación (HAR2014-54281-P)”, y lo es ahora del Proyecto de Investigación I+D “Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación (HAR2017-85523-P)”, ambos financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad. Director de la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, forma parte de diferentes comités científicos y editoriales.

Email: jif@unizar.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9671-2947>

La impronta de Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca

Andrea Pozzo's legacy in the altarpieces of Quito: between the Jesuit hallmark and the 18th century renewal

Adrián Contreras-Guerrero
Universidad Complutense de Madrid

Alfonso Ortiz Crespo
Universidad San Francisco de Quito, Colegio de Arquitectura y Diseño

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2019
Fecha de aceptación: 11 de febrero de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 37-55
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.002>

RESUMEN

El tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma, 1693-1700), se difundió ampliamente por España y sus dominios de ultramar siendo sus láminas replicadas hasta la saciedad. En este sentido, uno de sus más exitosos diseños fue el retablo de San Luis Gonzaga para la iglesia de San Ignacio de Roma, cuyas resonancias encontramos en altares de Lima, Bogotá, Popayán o Salvador de Bahía asociados a la actividad corporativa de los jesuitas. En Quito, la aparición del modelo tuvo lugar en el crucero de la iglesia de la Compañía donde, además, se fusionó con otro diseño pozzesco de ornamentación mural. El conjunto fue muy aplaudido en la ciudad y enseguida otros templos acogieron con entusiasmo los postulados estéticos de Pozzo ya que suponían un claro revulsivo estilístico con respecto a la tradición anterior.

PALABRAS CLAVE

Barroco. Arte virreinal. Arte quiteño. Retablos. Jesuitismo. Andrea Pozzo.

ABSTRACT

Andrea Pozzo's seminal work *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Rome, 1693-1700) was widely spread and vastly replicated throughout Spain and its overseas territories. In this sense, one of its most successful designs was the altarpiece of Saint Aloysius Gonzaga located in the Church of Saint Ignatius at Rome; its influence, later used by the Jesuits as the Company's hallmark, reached Lima, Bogotá, Popayán or Salvador (Bahia). In Quito, it was used as a model for the crossing of the Church of the Company where it was merged with a mural ornamentation also inspired by Pozzo's designs. The piece was greatly praised in the city; consequently, other temples enthusiastically adopted Pozzo's aesthetic postulates since his works meant a clear stylistic rupture with the previous tradition.

KEY WORDS

Baroque art. Viceregal art. Quito art. Altarpieces. Jesuitism. Andrea Pozzo.

El altar de San Luis Gonzaga como referente estilístico entre Italia y España*

El tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, fue publicado en Roma en dos volúmenes, el primero en 1693 y el segundo en 1700. El carácter didáctico de la obra –concebida a modo de manual con profusión de grabados explicativos– y la pertenencia del autor a una institución internacional ayudaron a su rápida divulgación por todo el mundo convirtiéndose en un verdadero *best seller* del momento¹. Es indicativo de ello todas las lenguas a las que fue traducido el tratado, que van desde el alemán al portugués pasando por el chino². Curiosamente nunca llegó a imprimirse una versión española, algo que, como veremos, contrasta con la amplia difusión del tratado en los territorios hispánicos. Por tanto, los maestros españoles debieron leer el tratado en italiano o en latín –todas las ediciones eran bilingües y presentaban este último idioma³–.

Aunque la obra fue concebida preferentemente como un tratado de perspectiva, su repertorio de formas se convirtió enseguida en un apetecible muestrario para arquitectos y ensambladores. Sin duda, este carácter de revulsivo estilístico fue intuido por Pozzo, quien ofrecía abiertamente las láminas que ilustraban su obra para quien quisiera servirse de ellas⁴. Algunos de los diseños que más repercusión tuvieron fueron las diversas variantes que el italiano elaboró para el altar del beato Luis Gonzaga en la iglesia de San Ignacio de Roma (láminas 62-66 del segundo volumen). Entre ellas, la opción que se llevó a término (fig. 1), con sotabanco apilastrado y dobles columnas, no fue la preferida por el artista pero, aun así, causó verdadero furor en países como España⁵. El altar fue ejecutado en mármoles policromos por Pierre Legros el Joven, escultor francés afincado en Italia, entre 1697 y 1699⁶. Tal fue el prestigio que alcanzó el retablo pozzesco que cuando se tomó la determinación de erigir un nuevo retablo al otro extremo del crucero de San Ignacio se descartó la propuesta hecha por Luigi Vanvitelli y se volvió a replicar el retablo de Pozzo creando una suerte de reflejo especular del mismo. Este nuevo altar se dedicó a la Anunciación de la Virgen y fue tallado por Filippo della Valle en 1749⁷. Llama la atención el lapso de tiempo que media entre la creación del retablo original de Pozzo y su recreación en la misma iglesia ya que medio siglo daba para mucho en lo que se refiere al cambio de gusto, sobre todo en una ciudad como Roma. No obstante, la vigencia del modelo queda ratificada en otro templo italiano de la orden, el colegio jesuita de Catania. El terremoto de 1693 hizo que la iglesia tuviera que ser reconstruida en los años siguientes. Como parte de esta nueva dotación se decidió levantar un retablo dedicado al fundador, San Ignacio, usándose para ello el mismo modelo pozzesco que venimos comentando (fig. 2). Siguiendo la tendencia clasicista italiana, los materiales fueron los mismos que se usaron en Roma, mármoles policromos. En el centro se dispuso un altorrelieve de la *Apoteosis de San Ignacio* ejecutado por Ignazio Marabiti donde el santo aparecía entre las alegorías de los cuatro conti-

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Relaciones entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil” (HAR2017-82817-P).

¹ Werner OECHSLIN, “Pozzo e il suo Trattato”, en A. Battisti (ed.), *Andrea Pozzo*, Milán-Trento, Luni, 1996, p. 192; Elena FILIPPI, *L'arte della prospettiva. L'opera e l'insegnamento di Andrea Pozzo e Ferdinando Galli Bibiena in Piemonte*, Florencia, Olschki, 2002, p. 48.

² Sara FUENTES LÁZARO, “Usos y aplicaciones del tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII”, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 247.

³ Para el caso concreto de Quito no debe olvidarse que también residían en la ciudad jesuitas alemanes, austriacos, checos, italianos, suizos, etc.

⁴ Andrea POZZO, *Perspectivae pictorum atque architectorum* (...), Augsburg, Jeremiae Wolffii, 1719, t. II, s.p., fig. 48.

⁵ FUENTES LÁZARO, 2016, p. 84.

⁶ Sobre la obra de este escultor véase Bruno CONTARDI, “L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio”, en A. Battisti (ed.), *Andrea Pozzo*, Milán-Trento, Luni, 1996, p. 192; FILIPPI, 2002, pp. 97-120; Gerhard BISSELL, *Pierre Legros, 1666-1719*, Reading, Si Vede, 1997; Pascal JULIEN, “Pierre Legros, sculpteur romain”, *Gazette des Beaux Arts* (París), 135 (2000), pp. 189-214.

⁷ Bruce BOUCHER, *Italian Baroque Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1998, pp. 169, 208-209.

mentos. Vuelve a interesarnos la datación del retablo ya que se fecha entre 1749 y 1751, es decir, que es coetáneo al altar de la Anunciación. Al otro extremo del crucero, de nuevo guardando una relación simétrica, se levantó otro dedicado a San Francisco Javier, siendo el autor del relieve Giovan Battista Marino⁸. Estos tres ejemplares italianos, ejecutados al mediar la centuria, coinciden con el periodo en el que el modelo pozzesco será más imitado también en América: las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVIII⁹.

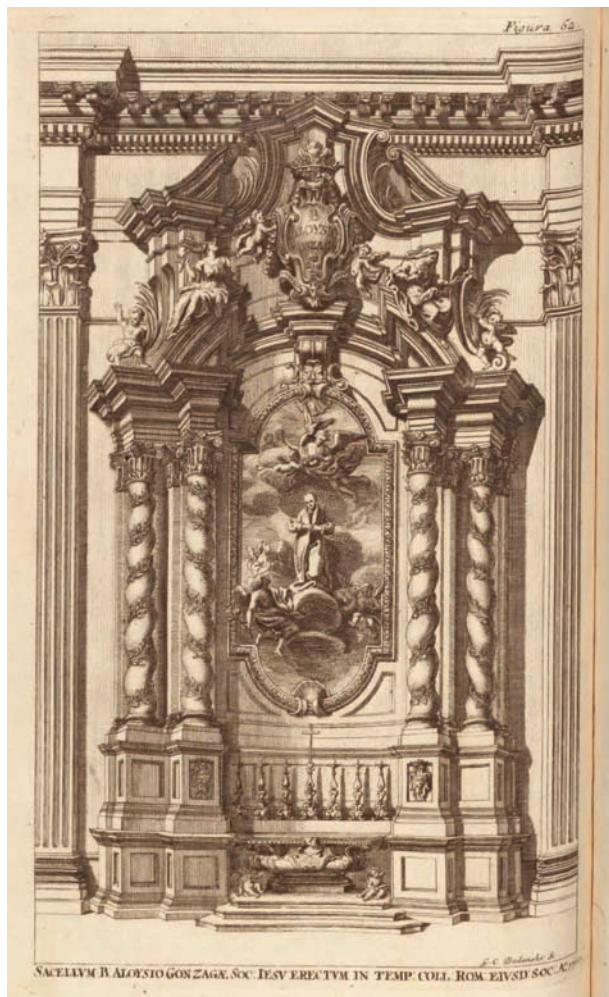


Fig. 1. George Conrad Bodenher sobre composición de Andrea Pozzo, *Retablo de San Luis Gonzaga*, 1700, Grabado sobre papel. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Foto: BNE.

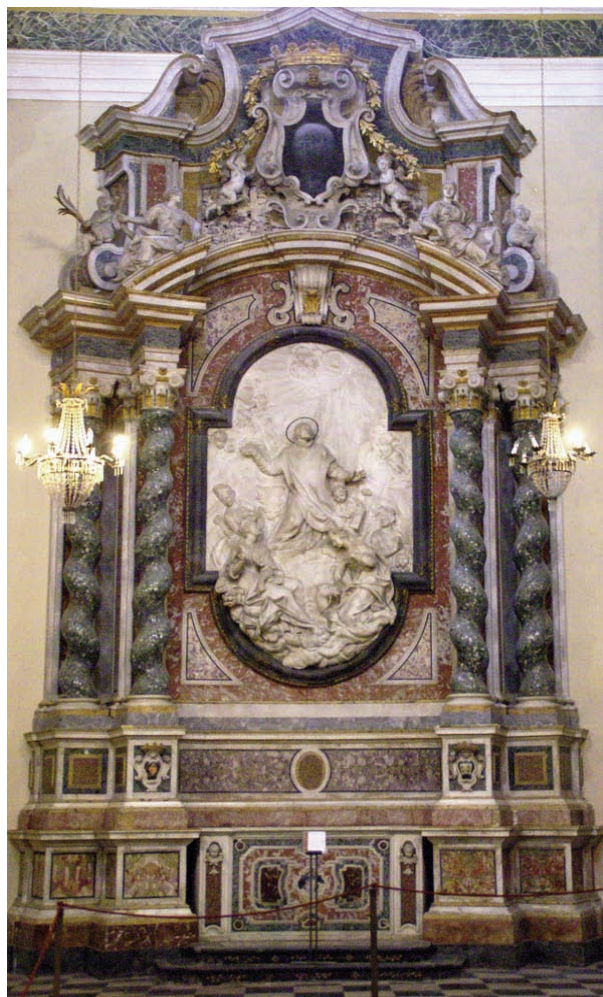


Fig. 2. Altorrelieve de Ignazio Marabitti, *Retablo de San Ignacio*, 1749-1751, mármol tallado. Catania, Iglesia de San Francisco de Borja. Foto: HEN-Magonza.

⁸ Luisa PALADINO, “Tele ritrovate a Catania”, *Kalós, arte in Sicilia*, 1 (2005), p. 38.

⁹ Contamos sin embargo con otras réplicas anteriores tales como el retablo dedicado a San Ignacio en el colegio jesuita de Siracusa, erigido por Melchiorre Spedaleri en 1725. Cfr. Giuseppe INGAGLIO, “Matrici puteane nella rappresentazione architettonica e nella produzione artistica tra Sicilia e arcipelago malteses”, en P. Belardi *et al.* (coords.), *Impronte, atti del seminario di studi*, Roma, Artegrafica, 2014, pp. 187-189. Agradecemos al autor de este interesante artículo que nos lo haya facilitado.

En el caso de España sabemos que el tratado llegó de manera inmediata ya que en 1701, apenas un año después de que se publicara el segundo tomo en Roma, y siete años después del primero, Pozzo ya era un argumento de autoridad en Valencia¹⁰. En ese año Juan Pérez Artigues emite un informe defendiendo el proyecto para la fachada de la catedral de Valencia de su padre, el arquitecto Juan Pérez Castiel, argumentando que se había inspirado en los más famosos arquitectos y tratadistas entre los que se encontraba Pozzo, al que cita expresamente¹¹. En lo que respecta a las obras españolas ejecutadas bajo la influencia de Pozzo, son muchos los ejemplos estudiados¹², particularmente en las regiones de Valencia¹³, Murcia¹⁴, Andalucía¹⁵ o Aragón¹⁶. Como nuestro propósito no es analizar todos estos préstamos, sino únicamente apuntar el canal por el que el tratado llegó a América, solo haremos referencia a algunos retablos españoles que enlazan con nuestro interés. Uno de ellos es el altar mayor del convento del Corpus Christi de Murcia (ca. 1750-1755) que partiendo del retablo de San Luis Gonzaga simplifica su barroquismo al sustituir las columnas torsas por otras de orden corintio. Réplica de este es el de la iglesia de la Esperanza de Peñas de San Pedro, diseñado por Juan de Gea y contratado por el ensamblador valenciano Ignacio Castell en 1757¹⁷ (fig. 3). Ambos llenan los testeros con sendos revestimientos de madera dorada en los que encajan pinturas de perfiles mixtilíneos. Por último, y siguiendo el mismo modelo, señalamos en la seo de Zaragoza los retablos de San Vicente (ca. 1760), de Carlos Salas, y el de San Benito (1763), de José Ramírez¹⁸.

La influencia de Pozzo en Sudamérica a través de la Compañía de Jesús

Es interesante anotar que ninguno de los retablos españoles que hemos citado fue auspiciado por los jesuitas, aunque, claro está, ellos fueron los más interesados en difundir los logros de su correligionario¹⁹. Así, los modelos que Pozzo volcó en su tratado fueron ampliamente visitados en los colegios sudamericanos de la Compañía, algo de lo que ha quedado evidencia tanto en sus bibliotecas como en los retablos construidos para sus templos. En relación al primer punto, se ha documentado la presencia del tratado en varios colegios jesuitas como los de Córdoba del Tucumán y Buenos Aires, ciudad esta última donde se regis-

¹⁰ Valencia es una ciudad especialmente receptiva para el debate sobre la arquitectura. Sobre este asunto véase Antonio BENLLOCH POVEDA, *Manual de constructores. Advertencias para edificación de templos y utensilios sagrados (1631)*, Valencia, EDICEP, 1995.

¹¹ Pablo GONZÁLEZ TORNEL, “Los libros de arquitectura en la Valencia del siglo XVIII: de los modelos del Barroco a la Academia de San Carlos”, *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII. Historia del Arte*, 24 (2011), pp. 191-192.

¹² Una visión general la ofreció Álvaro PASCUAL CHENEL, “Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 44 (2013), pp. 401-471.

¹³ Pablo CISNEROS ÁLVAREZ, “La arquitectura de la portada y retablos de San Miguel Arcángel de Burjassot: Reflejo de los modelos figurativos de A. Pozzo”, *Archivo Español de Arte*, 78 (2005), pp. 369-380; FUENTES LÁZARO, 2016, pp. 376-418.

¹⁴ Pedro SEGADO BRAVO, “El retablo de la Capilla del Rosario de Lorca, obra de José de Ganga”, *Imafronte*, 3-4-5 (1987-1989), pp. 401-413; María Victoria ZARAGOZA VIDAL, “La influencia de Perspectiva pictorum et architectorum en la retablistica murciana del siglo XVIII”, en M.A. Rodríguez Miranda y J.A. Peinado Guzmán (coords.), *El Barroco: universo de experiencias*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2017, pp. 703-721.

¹⁵ Alfonso RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, “Reconsideración de la iglesia del noviciado de San Luis de Sevilla, a la luz del tratado jesuita Andrea Pozzo”, en M. Álvaro Zamora y J. Ibáñez Fernández (coords.), *La Compañía de Jesús y las artes. Nuevas perspectivas de investigación*, Zaragoza, Universidad, 2014, pp. 315-336; FUENTES LÁZARO, 2016, pp. 419-439.

¹⁶ Rebeca CARRETERO CALVO, “Recepción del tratado del jesuita Andrea Pozzo en Aragón”, *Locus Amoenus*, 15 (2017), pp. 117-138.

¹⁷ Luis GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, “El retablo mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro”, *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 9 (1981), p. 141. Véase el apéndice documental, pp. 153-156.

¹⁸ Belén BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez 1710-1780*, Granada, Anel, 1983, vol. I, pp. 388-390, 392-394, 449-450.

¹⁹ Como afirma Fernando Quiles para el caso de la pintura en perspectiva, la Compañía fue la “institución que cargó sobre sus espaldas la expansión de la cuadratura por medio mundo conocido entonces”. Fernando QUILES GARCÍA, “Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la cuadratura sevillana”, en J.M. Almansa, N. Martínez y F. Quiles (eds.), *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, vol. II, p. 115.



Fig. 3. Juan de Gea e Ignacio Castell, *Retablo mayor*, 1757, madera tallada y dorada. Peñas de San Pedro (Albacete), Iglesia de la Esperanza. Foto: archivo parroquial.



Fig. 4. Diseño atribuido a Pedro Laboria, *Retablo del Rapto de San Ignacio*, 1749, madera tallada y policromada. Bogotá, Iglesia de San Ignacio. Foto: de los autores.

traba un ejemplar entre los bienes incautados a los jesuitas en 1767²⁰. En la misma fecha y circunstancias se encontró que los jesuitas de Santafé de Bogotá poseían, entre otros muchos tratados (Vitrubio, Serlio, Palladio, Schamozzi, Pacheco, etc.), “Dos libros de Arquitectura de el Hermano Andres Pozzo, dos tomos en folio”²¹. Si bien es cierto que el programa de estudios ofrecido por los jesuitas no solía incluir como materias ni la arquitectura ni las matemáticas, las necesidades de la orden hicieron que estos materiales docentes fueran habituales²².

²⁰ Antonio BONET CORREA, “El Padre Pozzo y la arquitectura argentina”, *Anales del Instituto de Artes Americano e Investigaciones Estéticas*, 23 (1970), p. 44; Ramón GUTIÉRREZ, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura 1526-1875*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1972, p. XXXVIII.

²¹ “Inventario de la biblioteca común del colegio máximo de la Compañía de Jesús de Santafé de Bogotá”, BNC, Manuscritos, ind. 1435, lib. 399, f. 63r. 28-X-1766 a 21-XI-1767.

²² Algunos de estos ejemplares incluso cuentan con anotaciones manuscritas que prueban su uso. FUENTES LÁZARO, 2016, pp. 308-310.

Respecto a los retablos jesuitas que demuestran un claro conocimiento del tratado, podemos comenzar hablando precisamente de Bogotá, casando así la literatura artística con su impronta material. En la iglesia de la Compañía se levantaron varios altares a mediados de siglo XVIII siguiendo un nuevo lenguaje que nada tenía que ver con la aquilatada tradición local, novedad que se explica por la llegada a Santafé del artista peninsular Pedro Laboria. Nos referimos a los retablos del Rapto de San Ignacio, el de San Joaquín y el antiguo retablo de la sacristía, hoy seccionado y empotrado en el retablo mayor²³. El primero de los nombrados fue ejecutado en 1749 y aunque no es copia fiel de ninguna de las láminas de Pozzo, apreciamos la combinación de varios recursos sacados de ellas (fig. 4). Por ejemplo, el esquema general del primer cuerpo, así como los fragmentos de cornisas avolutadas, bien podrían estar tomados de las figuras 79 y 80 del tratado. En cualquier caso, se trata de una interpretación bastante libre. Otros elementos pozzescos son las urnas llameantes y la particular forma de gota invertida que presenta el escudo jesuítico.

Dando el salto a Brasil debemos recordar que la influencia de Pozzo también alcanzó al reino de Portugal²⁴ y sus territorios de ultramar²⁵, teniendo una gran repercusión en la formación de una verdadera escuela de pintores ilusionistas en las regiones de Bahía y Minas Gerais²⁶. Sobre el tema de los retablos, se ha desarrollado algún estudio para este último estado brasileño²⁷, no así para Bahía, donde encontramos las obras que ahora nos interesan. En la iglesia de la Compañía se encuentran dos retablos que, una vez más, están ubicados en el cruce y dedicados a los dos santos más importantes de la orden: san Ignacio y san Francisco Javier. La Congregación General de Roma determinó que los templos jesuitas debían honrar al fundador con un espacio adecuado y los jesuitas de Bahía, recogiendo esta inquietud, levantaron los dos altares pareados entre 1750 y 1754²⁸. Con esta iniciativa institucional y con el acercamiento a la Curia Romana que en aquellos años buscaba la Corona portuguesa, el lenguaje escogido no pudo ser sino italianizante, desligado de nuevo de toda la tradición formal anterior. Aunque en Bahía la influencia pozzesca aparece combinada con motivos de *rocaille*, no podemos obviar ciertos sellos jesuitas como la forma de disponer la escultura del santo en una peana de gran altura que ya había sido ensayada por Pozzo en el Gesù. Eso sí, la peana es aquí más alta que nunca ya que entronca con el sentido ascensional del retablo portugués (fig. 5). De nuevo, es la influencia de Pozzo la que nos permite explicar que se empleen dinámicos entablamentos que “acompañan extravagantemente el redondeado de los fustes de las columnas salomónicas”, algo que había inquietado a los comentaristas de la obra²⁹.

²³ Adrián CONTRERAS-GUERRERO, “In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia”, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2018, pp. 393-395.

²⁴ Son buena prueba de ello las iglesias de los Congregados y del Pópolo de Braga. También se ha documentado el tratado de Pozzo en las bibliotecas de algunos artistas como el pintor Caetano Luis de Miranda. Cfr. Camila Fernanda GUIMARÃES SANTIAGO, “Uso e impacto de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)”, Tesis Doctoral, Belo Horizonte, Universidade Federale de Minas Gerais, 2009, p. 153.

²⁵ El modelo de retablo que venimos estudiando llegó incluso hasta las Indias Orientales y su influencia podemos verla en el retablo mayor de la basílica del Buen Jesús de Goa (India).

²⁶ La introducción de esta tendencia decorativa en la región de Bahía se explica por el paso a Brasil de Antônio Simões Ribeiro, un pintor portugués formado en perspectiva con los jesuitas de Lisboa. En Minas Gerais también existen trabajos ligados al tratado de Pozzo ejecutados por José Soares Araújo y Manuel da Costa Ataíde. Sobre este tema destacan los muchos trabajos realizados por el profesor Magno Mello cuyas últimas aportaciones han sido MAGNO MORAES MELLO, *A pintura de tectos em perspectiva: no Portugal de D. João V*, Lisboa, Estampa, 1998, pp. 233-238; MAGNO MORAES MELLO, *A arquitetura do engano: Redes de difusão e o desafio da representação no universo pictórico barroco*, Minas Gerais, Finotraço, 2015. El tema sigue suscitando interés y recientemente se ha organizado el Coloquio Internacional “La pintura ilusionista entre Europa y América. Disposiciones formales y dinámicas culturales”, Sevilla, 26-27 de febrero de 2019, Universidad Pablo de Olavide.

²⁷ Véase Aziz José OLIVEIRA PEDROSA, “Modelos, formas e referências para os retábulos em Minas Gerais: o caso do tratado de Andrea Pozzo”, *Revista de Historia Autónoma*, 13 (2018), pp. 103-124.

²⁸ Antonio José SAPUCAIA DE FARIA GÓIS, “Fatores condicionantes na morfologia do retábulo”, Tesis Doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2005, p. 307.

²⁹ Traducido del original en portugués. Lucio COSTA, “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”, *ARS*, 16 (2010), p. 168. Por si no quedara suficientemente afianzada la relación con Pozzo, el techo de la biblioteca del mismo colegio de Bahía está pintado con una de esas pinturas ilusionistas inspiradas en su tratado. Gauvin Alexander BAILEY, “Iglesia de Jesús y Colegio Máximo. Salvador de Bahía, Brasil”, en L.E. Alcalá (coord.), *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, Fundación Iberdrola, 2002, pp. 82-85.



Fig. 5. Obrador brasileño, *Retablo de San Francisco Javier*, 1750-1754, madera tallada y dorada. Salvador de Bahía, Iglesia de Jesús. Foto: BAILEY, 2002, p. 79.



Fig. 6. Obrador peruano, *Retablo de San Ignacio*, 1754, madera tallada. Lima, Iglesia de San Pedro. Foto: de los autores.

Más evidente es la copia que se produce en la iglesia de los jesuitas de Lima, donde encontramos un retablo también inspirado en el de San Luis Gonzaga (fig. 6). Partiendo de Vargas Ugarte varios han sido los investigadores que lo han datado erróneamente en 1701³⁰. Ha sido Ramón Mújica el que ha corregido esta digresión dando cuenta de su inauguración el día 31 de julio de 1754, fecha mucho más acorde con la tendencia internacional que venimos trazando³¹. Ahora bien, si como hemos dicho el diseño general está tomado del retablo de San Luis, se advierte la inclusión de otros detalles decorativos recogidos de la figura 60, aquella que muestra el retablo de San Ignacio del Gesù. Concretamente nos referimos a tres elementos: la Trinidad del ático, imitada de forma bastante ingenua, el escudo con ángeles tenantes sobre la hornacina, y, de nuevo, la manera de disponer la escultura del santo sobre una elevada peana.

Relacionado con este retablo encontramos también en Lima el retablo mayor de San Carlos, antiguo noviciado de los jesuitas intitulado de San Antonio Abad. Se trata de una interpretación de los modelos de Pozzo en clave rococó, ejecutada entre 1762 y 1764 por el jesuita holandés Jorge Lanz y el carpintero Javier Ysasaga³². Ambos están labrados en madera de caoba negra sin recubrimiento dorado.

³⁰ Rubén VARGAS UGARTE, *La Iglesia de San Pedro de Lima*, Lima, Tipografía Peruana, 1956, p. 26. El estudio más reciente que recogía este dato es de Rafael RAMOS SOSA, “Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710”, en L. Gila y F. Herrera (coords.), *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Granada, Universidad de Granada, 2018, p. 422.

³¹ Las gestiones para su ejecución las llevó a cabo Balthasar de Moncada, quien fuera rector del Colegio de San Pablo. Ramón MÚJICA PINILLA, “Retablos y devociones para el ‘Salomón de las Indias’: de la máquina barroca al teatro de la memoria”, en R. Mújica, L. E. Wuffarden y J. Dejo (coords.), *San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2017, p. 183.

³² RAMOS SOSA, 2018, p. 422.

En lo que respecta a Argentina, Bonet Correa y Pascual Chenel ya analizaron algunas de las influencias de Pozzo tanto en el campo de la arquitectura como en el de la ensambladura. Entre ellas resaltamos la estancia de Alta Gracia (Córdoba) construida por los ignacianos, y, fuera del mecenazgo de la orden, los retablos de la catedral de Buenos Aires y de la capilla del Pilar de Córdoba³³.

Por último, debemos advertir que la influencia de Pozzo no se extinguió con el Barroco sino que pervivió en el imaginario de los artistas neoclásicos. Uno de los mejores ejemplos que podemos aducir al respecto es el denominado *Retablo de las Reliquias* de la iglesia de San Pedro de Lima, ya nombrada. Fechable hacia finales del Setecientos, esta obra neoclásica fue levantada por los oratorianos cuando recibieron la administración de la fábrica jesuita³⁵. Esta relectura del tratado de Pozzo en clave neoclásica también ocurrió en la península y, por ejemplo, resulta significativo el caso de José Puchol Rubio, quien reddecoró la capilla de San Vicente del convento de Santo Domingo de Valencia a partir de las láminas del artista italiano (1772-1781)³⁵.

Quito, una nueva Roma en el discurso simbólico de los jesuitas

Después de haber analizado cómo se produjo la irradiación del modelo pozzesco desde el centro a la periferia, es decir, desde la Roma papal hasta los virreinos americanos, nos centramos ahora en el caso particular de Quito³⁶, el cual nos depara una llamativa casuística. En la iglesia de la Compañía encontramos, de nuevo, el crucero ocupado por sendos retablos dedicados a san Ignacio y a san Francisco Javier. Son fruto de las reformas dieciochescas que se hicieron en el templo, aunque anteriormente hubo otros dedicados a los mismos santos que fueron ensamblados por el hermano Marcos Guerra entre 1636 y 1650³⁷. Su renovación se produjo a mediados del siglo XVIII coincidiendo con la tendencia internacional que venimos caracterizando³⁸. En un informe enviado a Roma en 1752, donde se da cuenta de la situación económica de la Provincia, se afirma que la renta que generaba la casa de Quito era suficiente para sostener a la comunidad, y “de lo que ha sobrado se han fabricado los retablos de dos altares y se ha dorado la mitad de la iglesia”³⁹. Sabiendo como sabemos que el retablo mayor ya estaba concluido desde el año 1743,

³³ BONET CORREA, 1970, pp. 37-41; PASCUAL CHENEL, 2013, pp. 454-455.

³⁴ BAILEY, 2002, p. 98.

³⁵ Joaquín BÉRCHÉZ, *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1987, pp. 217-241.

³⁶ Aunque nuestro viaje se detiene en esta región americana, los modelos de Pozzo siguieron su ruta incluso hasta Asia. Cfr. Elisabetta CORSI, “La fortuna del Trattato oltre i confini dell’Europa”, en R. Bösel y L. Salviucci (coords.), *Mirabili Disingnanni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*, Roma, Artemide, 2010, pp. 93-100.

³⁷ El hermano Pedro de Mercado, que fue contemporáneo de Guerra y testigo de su quehacer, afirma que “Llegó a Quito el año 1636 (...) levantó la hermosa capilla mayor de nuestro colegio, perfeccionó las de las dos naves poniéndoles bóvedas y linternas (...) También el retablo del altar mayor, los de los colaterales de nuestros padres san Ignacio y san Francisco Xavier y otros, porque no solo era arquitecto sino también grande escultor”. Pedro MERCADO, *Historia de la provincia del nuevo reino de Quito y de la Compañía de Jesús de Quito*, Bogotá, ABC, 1957, t. 4, p. 108. En 1650, Diego Rodríguez Docampo, en su relación sobre el obispado de Quito, habla ya de que los “colaterales a la capilla mayor, están con retablos grandes, dorados e imaginaria curiosa”. Diego RODRÍGUEZ DOCAMPO, *Descripción y relación del estado eclesiástico del obispado de San Francisco de Quito*, en P. Ponce-Leiva (ed.), *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito, siglos XVI-XIX*, Quito, Abya Yala, 1994, p. 272.

³⁸ En el caso de Nueva España también se ha llamado la atención sobre este fenómeno, afirmando Clara Bargellini que prácticamente todas las iglesias jesuitas del siglo XVIII poseen retablos dedicados a san Ignacio y san Francisco Javier, ya sea en el altar mayor o en el crucero. Véase Clara BARGELLINI, “Jesuit Devotions and Retablos in New Spain”, en *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, v. 1, p. 682.

³⁹ José JOUANEN, *Historia de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Quito, 1570-1774*, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1941, t. I, p. 382; Alfonso ORTIZ CRESPO, “La Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, cabeza de serie de la arquitectura barroca en la antigua Audiencia de Quito”, en A. Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Madrid, Nerea, 2002, p. 91; Alfonso ORTIZ CRESPO, “Desde la primera piedra hasta la expulsión: 160 años de historia constructiva”, en *Radiografía de la Piedra. Los jesuitas y su templo en Quito*, Quito, FONSA, 2008, p. 192.

la cita solo puede hacer referencia a los retablos del crucero, ya que los de las capillas fueron costeados por diferentes cuerpos sociales que tenían sede en ellas y no por la caja de la orden.

Que estos retablos fueron copiados del tratado de Pozzo, concretamente de su diseño para el altar de San Luis Gonzaga, no es ninguna novedad ya que Navarro expuso esta dependencia en 1930⁴⁰. Sin embargo, hay en estos altares una copia de mayor calado e interés que aún no se había advertido. Nos referimos a la ornamentación de los paramentos donde se apoyan, cuya distribución, motivos e iconografía, desde el suelo hasta el techo, están entresacados de ese otro diseño de Pozzo al que también hemos aludido anteriormente: el del altar de San Ignacio del Gesù (fig. 7). En consecuencia se plantean las siguientes preguntas: ¿cómo copiaron los tallistas quiteños aquellos paneles y sus escenas figurativas?, ¿cómo las cornisas y molduras, los lunetos con relieves, los casetones del derrame de la ventana? A priori la explicación más plausible sería que las láminas de Pozzo hubieran sido la inspiración. Sin embargo, ninguna de las ediciones del mismo muestra la capilla romana del Gesù por completo⁴¹.



Fig. 7. Diseño de Andrea Pozzo, *Retablo de San Ignacio*, 1699, mármol labrado. Roma, Iglesia del Gesù. // Obrador quiteño, *Retablo de San Ignacio*, entre 1750-1752, madera tallada y policromada. Quito, Iglesia de San Ignacio. Fotos: de los autores.

⁴⁰ José Gabriel NAVARRO, *La Iglesia de la Compañía de Quito*, Madrid, Talleres Tipográficos de Antonio Marzo, 1930, p. 80.

⁴¹ La figura 60 del segundo volumen, aquella que muestra el altar en cuestión, solo llega hasta la cornisa sin mostrar el registro alto con la ventana y los lunetos con relieves.

La respuesta está vinculada a la carismática figura de Tirso González de Santalla, teólogo y misionero español que se desempeñó como XIII Preósito General de la Compañía de Jesús⁴². Entre los principales empeños del generalato de González destacó la promoción de los santos propios de la orden, debiéndose precisamente a su iniciativa la construcción del altar de San Ignacio en el Gesù. En 1697, González reunió en Roma a ochenta y seis representantes de los colegios y templos jesuitas de todo el mundo para la celebración de la XIV Congregación General, y aprovechó para obsequiarles un opúsculo donde se describía minuciosamente los pormenores del altar, incluyendo datos sobre los relieves, las esculturas y los artistas que los trabajaron⁴³. El texto iba ilustrado con una estampa de Mariotti donde se preveía el aspecto final de la capilla (fig. 8) que en esos momentos estaba en plena ejecución⁴⁴. Por si fuera poco, el general



Fig. 8. Vincenzo Mariotti, *Capilla de San Ignacio en la Iglesia del Gesù*, 1697, grabado sobre papel. Londres, British Museum. Foto: British Museum.



Fig. 9. Atribuido a Andrea Pozzo, *Capilla de San Ignacio en la Iglesia del Gesù de Roma*, entre 1697-1709. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Foto: FUENTES LÁZARO, 2016, p. 75.

⁴² Sobre este personaje fundamental para del momento véase Emanuele COLOMBO, “Un jesuita ‘desobediente’. Tirso González de Santalla (1624-1705) misionero, teólogo, general”, en J. Martínez, H. Pizarro y E. Jiménez (coords.), *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2012, t. 2, pp. 961-994.

⁴³ Andrea POZZO, *Breve descrizione della cappella di S. Ignazio Lojola eretta nuovamente nella Chiesa del Gesù di Roma*, Roma, Nella Stamperia di Domencio Antonio Ercole in Parione, 1697. Existe una reimpresión posterior hecha por Appresso Gaetano Zenobj “Stampatore e Intagliatore di sua Santità”.

⁴⁴ La plancha se encargó el 20 de mayo de 1695 toda vez que Pozzo ganó el concurso para remodelar la capilla de San Ignacio, aunque esta no sería completada hasta 1699. Al confrontar la estampa con lo que finalmente se construyó podemos apreciar la fidedigna interpretación que se hizo del proyecto.

González también encargó “costosas miniaturas pintadas sobre pergamino de la capilla y altar, sin duda destinadas a ser distribuidas selectivamente”⁴⁵. Relacionada con esta noticia hay una pintura de la capilla atribuida a Pozzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 9). Está claro que González quería aprovechar la maniobra propagandística, pues, como afirma Fuentes Lázaro, cada jesuita convocado a Roma volvería a su casa difundiendo “la importancia de la nueva tumba del Santo Fundador, y harían llegar su imagen prácticamente a todo el mundo católico”⁴⁶. Pues bien, en nuestra opinión, uno de estos dos recursos, bien la estampa, bien la miniatura pintada, debió llegar a Quito procurando el modelo para los altares que nos ocupan. Con probabilidad puede tratarse del grabado de Mariotti, cuyo tamaño, 61,5 cm de alto y 17,4 de anchura, es lo suficientemente grande para que los tallistas locales reprodujeran las escenas de sus relieves, apoyados al mismo tiempo en las descripciones del texto.

Al cotejar el paramento original de Roma con su copia quiteña se hacen evidentes los “giros” interpretativos y estilísticos que caracterizan a esta última escuela: los sobrios relieves de mármol blanco se sustituyen por trabajos de madera dorada y policromada, las escenas figurativas simplifican sus volúmenes, las telas aristadas se redondean y las nubes vaporosas se rizan en fantasiosos cúmulos (figs. 10-13). Algunas carencias formativas de los tallistas locales se hacen evidentes en ciertas tosquedades, e incluso, observamos algunas perspectivas discordantes entre el suelo y los paramentos de una misma escena –véase por ejemplo el relieve de *La aprobación de la Compañía por parte del Papa Paulo III*–. Por otra parte, el decorativismo propio del arte virreinal hace que todas las superficies del muro queden cubiertas por una tupida fronda de hojarascas y roleos vegetales.

Otra consecuencia de identificar la fuente utilizada por los jesuitas quiteños nos conduce a hacer una corrección temporal. Se ha afirmado que las esculturas de *San Ignacio* y *San Francisco Javier* son aquellas que ejecutó Marcos Guerra durante la centuria anterior para los primeros retablos de estos santos⁴⁷. No es cierto. También estas imágenes fueron renovadas siguiendo el lenguaje estilístico de Pozzo, algo que se aprecia fácilmente en la actitud corporal del santo fundador y en las peanas de gran altura y desarrollo troncopiramidal que las sustentan.

En otro orden de cosas, debemos puntualizar que, si bien la capilla de San Ignacio pudo ser copiada punto por punto del grabado de Mariotti, la de San Francisco Javier⁴⁸ requirió algo más de inventiva en lo que se refiere a sus relieves, que, naturalmente fueron adecuados a la diferente advocación. Esta adaptación se hizo recurriendo a las numerosas biografías ilustradas del santo que circularon durante el siglo XVII. Los lunetos superiores representan dos milagros marítimos del santo durante sus viajes de predicación: la devolución del crucifijo por parte de un cangrejo en la playa de Seram (1546) y el salvamento de la chalupa en la que volvía de Japón (1551). Ambos están inspirados en series grabadas como las que aparecen en el *Sacro Monte Parnaso*⁴⁹ y, sobre todo, en la *Vita Francisci Xaverii*⁵⁰ (1690). De esta última serie, que fue grabada por Philippe Kilian, están tomadas las figuras del *Milagro del cangrejo*, combinadas, eso sí, con una perspectiva trasera del barco en marcha (fig. 14). En cuanto a las tarjas laterales encontramos dos temas comunes en la iconografía del santo: el *Bautismo de los indígenas* y *San Francisco Javier ante el mapa de Asia*. Para este último se ha utilizado el grabado de Cornelis Bloemaert II sobre composición

⁴⁵ Alfonso RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Inauguración del altar de S. Ignacio, de A. Pozzo, en una miniatura de la Academia de San Fernando”, en S. Diéguez (ed.), *Los Lugares del arte: Arte, Identidad y Representación*, Madrid, Laertes, 2014, vol. 1, p. 282.

⁴⁶ FUENTES LÁZARO, 2016, p. 379.

⁴⁷ Ximena ESCUDERO ALBORNOZ, *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio*, Quito, Trama, 2007, p. 61.

⁴⁸ Un incendio accidental dañó gravemente el retablo de San Francisco Xavier en enero de 1996, salvándose la imagen del santo y algunos elementos importantes al encontrarse desmontados; otros pudieron ser restaurados y lo restante fue nuevamente tallado y dorado por el taller de José Yépez Yépez.

⁴⁹ Francisco Ramón GONZÁLEZ, *Sacro Monte Parnaso, de las musas católicas de los reynos de España (...) en elogio del prodigio de dos mundos, y sol del Oriente S. Francisco Xavier, de la Compañía de Jesus*, Valencia, por Francisco Mestre, 1687.

⁵⁰ La primera edición fue editada en Viena en 1690, la segunda, variante de la anterior, en Innsbruck en 1691. Cfr. María Gabriela TORRES OLLETA, *Vita thesibus et Vita iconibus. Dos certámenes sobre San Francisco Javier*, Kassel, Reichenberger, 2005.



Figs. 10-13. Comparación entre los relieves romanos y quiteños: Aparición de la Virgen a San Ignacio, La Virgen se aparece a San Ignacio mientras escribe los *Ejercicios Espirituales*, El papa Paulo III confirma la Compañía de Jesús y Canonización de San Ignacio por Gregorio XV. Fotos: de los autores.

de Jan Miel que sirvió de frontispicio a la primera parte de la *Historia de la Compañía* de Bartoli⁵¹. Una peculiaridad del relieve quiteño es la lluvia de cruces que aparece en el lateral izquierdo, que alude a la revelación que tuvo el santo en Roma antes de partir hacia las misiones orientales⁵².

Llegados a este punto cabría preguntarnos por qué los jesuitas de Quito quisieron reproducir con tanto detalle el altar de San Ignacio de Roma. La copia de grabados europeos en el sistema virreinal era una praxis artística muy asentada y respondía a diferentes motivaciones, entre las que se encontraban las carencias for-

⁵¹ Nos referimos al frontispicio de la primera parte de Daniello BARTOLI, *Dell'istoria della Compagnia di Gesù*, Roma, Nella stamperia d' Ignatio de' Lazzeri, 1650-1673.

⁵² Advirtiéndole Dios de “las muchas cruces y trabajos” que había de padecer en las Indias, el santo respondió “animoso diciendo: Más, Señor, más”. Cfr. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “San Francisco Javier carga con las cruces y asume el trabajo de evangelizar la India”, en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Fundación Caja Navarra, 2006, pp. 364-365.



Fig. 14. Philipp Kilian, *El Milagro del cangrejo*, 1690, grabado sobre papel. Colección particular. // Obrador quiteño, *Altar de San Francisco Javier*, entre 1750-1752, madera tallada y policromada. Quito, Iglesia de San Ignacio. Fotos: de los autores.

mativas de los artista, la apropiación de nuevas formas y estilos procedentes de Europa, la rentabilidad de los recursos o la preocupación por una correcta representación iconográfica. Sin embargo, la estrategia desarrollada en esta ocasión tenía ante todo un componente simbólico. Reproduciendo la apariencia del Gesù los jesuitas reforzaban la idea de Quito como una nueva Roma en el área andina. Un episodio acaecido muchos años antes, en 1613, nos sirve para comprobar el razonamiento que había detrás de estos procedimientos. Con motivo de las exequias de la reina Margarita de Austria en la catedral “el corregidor don Sancho Díaz de Zurbano hizo comparecer a los pintores de Quito y les encomendó que en cuadros de tamaño natural trasladasen los retratos de los antepasados de Felipe II, a partir de Pipino I”. Para ello dio unos grabados de Juan Bautista Urientino de Artuerpia (Jean Baptiste Urientius de Amberes) resultando unos traslados pictóricos tan “semejantes a sus originales, con los vestidos y ropajes, que cada uno en su tiempo usaron” que fueron ponderados como “los mejores cuadros que hay en este Reino”⁵³. Es decir, lo que se valoraba era la veracidad de los retratos, no la originalidad. De la misma forma, lo que los jesuitas –y la sociedad quiteña en general– apreciaron de los retablos de la Compañía era su correspondencia con los del Gesù⁵⁴.

Las ansias de los jesuitas por equipararse con la capital católica del orbe tienen otro ejemplo destacado en la entrada del padre Raimundo Santacruz en Quito (1651). Acompañado con cuarenta indios convertidos al cristianismo que procedían de las misiones de Maynas, dicha entrada se convirtió en un vistoso acto en el que participaron las órdenes religiosas, el cabildo catedralicio y varias imágenes sagradas que salieron a acompañar a la comitiva. Lo interesante de la crónica que recoge el acontecimiento es que Manuel

⁵³ José María VARGAS, *Historia de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1965, pp. 157-158.

⁵⁴ No es la primera vez que se llama la atención sobre esta búsqueda de concordancia con el primer templo de la orden. Fernández Salvador ya advirtió que los altares que tuvo la Compañía de Quito durante el siglo XVII coincidían en buen número con los del Gesù. Carmen FERNÁNDEZ SALVADOR, *Encuentros y desencuentros con la frontera imperial. La iglesia de la Compañía de Jesús de Quito y la misión en el Amazonas (siglos XVII)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2018, p. 86.

Rodríguez, su autor, compara repetidamente a Quito con la antigua Roma y la entrada de Santacruz con un “triumfo glorioso” como los que sucedían en la capital imperial cuando el ejército venía victorioso de una batalla. Eso sí, aclara el autor que la entrada de Santacruz era muy superior a aquellas gestas por el carácter espiritual de la misma⁵⁵. Como afirma Fernández-Salvador, el acontecimiento “había reafirmado la autoridad de Quito sobre la Amazonía; la ciudad podía entonces imaginarse como una nueva Roma, centro evangelizador y civilizador de una periferia que esperaba a ser conquistada y cristianizada”⁵⁶.

Debemos señalar que este tipo de paragones literarios –también visuales– eran muy habituales dentro del lenguaje simbólico del momento, y, por ejemplo, en diversas crónicas y sermones también se llega a comparar el altar mayor de San Francisco de Quito con el Panteón de Roma, la Amazonía con la Tierra Prometida y el Pichincha con los montes bíblicos (Sión, Líbano, Tabor y Calvario)⁵⁷. No conviene perder de vista esta atmósfera filosófica.

Por último, queremos señalar que la influencia italiana también estuvo presente en la Compañía de Quito a través de otros mecanismos, como podría ser la llegada de artistas jesuitas nacidos en Italia. Entre ellos se cuentan el ya nombrado Marcos Guerra, que trabajó en la fábrica entre 1636 y 1668, o el mantuanense Venancio Gandolfi, que fue el encargado de culminar la fachada entre 1760 y 1765⁵⁸.

La extensión del modelo a otros templos quiteños

Desde que lo advirtiera José Gabriel Navarro, diversos autores han reiterado la influencia que ejerció el modelo de Pozzo en otros retablos de la ciudad⁵⁹. Sin embargo, más que una reproducción de las láminas contenidas en el tratado⁶⁰, lo que se produjo es una imitación de los retablos quiteños recién construidos en la Compañía. Así lo constatan ciertos giros compositivos que subrayaremos a continuación, además de las palabras del padre Mario Cicala, testigo presencial de la hechura y terminación de los retablos jesuitas. Cicala habla así del impacto causado por dichos retablos en el ambiente quiteño⁶¹:

El día en que se corrieron las telas y andamios de madera y tablas y se descubrieron los dos mencionados altares ya acabados, concurrió toda la ciudad de Quito, y todos se quedaron atónitos, estupefactos, aturdidos e inmóviles al mirar aquel nuevo diseño de retablo y altar, toda vez que nunca antes habían visto semejantes retablos tan bien labrados y con aquel estilo, nuevo para ellos, de arquitectura, ya que allí solían hacer con las medidas dictadas por las ideas caprichosas de su fantasía, en nada acostumbrada ni a ver ni a practicar las reglas y medidas de la arquitectura, mucho menos los diseños y trabajos finos, elegantes y hermosos de los modernos europeos. De hecho en algunas iglesias destruyeron y echaron fuera inmediatamente los retablos, en los que se había gastado muchísimo solo para construirlos de nuevo según el modelo y diseño de dichos retablos, ajustándose en todo a las medidas y reglas de la arquitectura y el majestuoso estilo de los trabajos modernos.

⁵⁵ Manuel RODRÍGUEZ, *El descubrimiento del Marañón*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 313-324.

⁵⁶ FERNÁNDEZ SALVADOR, 2018, p. 32.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 56, 71 y 113.

⁵⁸ Cfr. ORTIZ CRESPO, 2008, pp. 173-212.

⁵⁹ NAVARRO, 1930, p. 80; Damián BAYÓN y Murillo MARX, *Historia del Arte Colonial Sudamericano. Sudamérica hispana y el Brasil*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 211; ORTIZ CRESPO, 2002, p. 91; ORTIZ CRESPO, 2008, p. 192.

⁶⁰ Se conocen varios ejemplares del mismo en la ciudad. Uno es el que conserva la biblioteca del Ministerio de Cultura, que había pertenecido al Banco Central del Ecuador y anteriormente a Jacinto Jijón y Caamaño. Alfonso ORTIZ CRESPO, “Introducción”, en A. Ojeda y A. Ortiz (eds.), *De Augsburgo a Quito: Fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*, Quito, Fundación Iglesia de la Compañía, 2015, p. 11. Ya advertimos que no existió una traducción española del tratado pero, además, el hecho de que este ejemplar sea alemán puede quizás justificarse por la gran afluencia de jesuitas alemanes llegados a América. Esta circunstancia ha sido estudiada para el caso del cono sur en Carlos PAGE, “El maestro-arquitecto Jan Kraus S.J. en el Río de la Plata”, *Archivo Español de Arte*, 347 (2014), pp. 245-262.

⁶¹ Mario CICALA, *Descripción histórico topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, Quito, Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit-Instituto Geográfico Militar, 1994, p. 175.

No son muy exageradas las palabras de Cicala a juzgar por los numerosos retablos quiteños construidos según el “estilo moderno” en los años siguientes. Esta serie tiene su ejemplo más destacado en la basílica de la Merced, donde se reproducen no solo los retablos, sino también la decoración de los paramentos de la iglesia jesuita, así como la clásica ubicación de los mismos en el crucero (fig. 15). El edificio actual de la Merced quedó terminado en 1736 y empezó a dotarse de alhajas en las décadas siguientes⁶². El retablo mayor, por ejemplo, fue ejecutado por Bernardo de Legarda en 1754, y los que nos interesan deben de tener una cronología muy similar⁶³. A la hora de imitar el crucero de los jesuitas hubo que adaptar el diseño a un espacio más achatado, con menos altura, lo que dio lugar a retablos menos esbeltos⁶⁴. Además, se invirtió la relación entre lleno-vacío del registro superior, sustituyendo la ventana central por una hornacina y los dos lunetos laterales por sendos óculos. Por último, se cambiaron los relieves de tema jesuita por otros dedicados a san José y san Ramón Nonato⁶⁵.



Fig. 15. Obrador quiteño, *Retablos del Sagrado Corazón y de San Ramón Nonato*, entre 1750-1760, madera tallada y policromada. Quito, Basílica de la Merced. Fotos: de los autores.

⁶² Gracias a los libros de gasto del convento algunas partes de su dotación se han documentado de forma muy segura. Sin embargo, parece que se perdieron los de mediados de siglo XVIII dejándonos la incógnita de quién o en qué año concreto se hicieron los retablos del transepto. Cfr. José Gabriel NAVARRO, *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador*, Quito, Trama, 2007, vol. 2, p. 30.

⁶³ Por esta cercanía Navarro también atribuyó los retablos del crucero a Legarda. José Gabriel NAVARRO, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, Trama, 2006, p. 208.

⁶⁴ “La exageración con que ensancharon los retablos en la Merced, en mengua de la esbeltez que tienen los de la Compañía, en razón de sus proporciones. Y es que es el espacio del muro que se debía llenar en la iglesia mercedaria con esos retablos era mayor que el de la Compañía, y no se les ocurrió otra solución más adecuada”. NAVARRO, 2007, vol. 2, p. 90.

⁶⁵ En el altar de *San José*, hoy ocupado por una imagen del *Sagrado Corazón*, se encuentran *La casa de Nazaret* y *La muerte de San José*; en el de San Ramón Nonato, su nacimiento y su martirio. En los nichos superiores están *San Esteban* y *San Juan Bautista*.



Fig. 16. Obrador quiteño, *Retablo de San Pedro*, entre 1752-1755, madera tallada y dorada. Quito, Catedral Metropolitana. Foto: de los autores.

su sostenimiento. Este sistema funcionó durante algún tiempo, pero ya en 1704 el hospital se encontraba en una manifiesta decadencia, siendo entregada su gestión a los betlemitas en 1706 después de que el rey diera su autorización⁶⁸. El antiguo hospital, hoy convertido en el Museo de la Ciudad, incluía como parte de sus instalaciones una capilla que fue construida bajo el mandato de los betlemitas. El retablo mayor, más apegado al típico modelo andino, contrasta con los seis retablos laterales de la nave que se disponen de forma pareada y son de inspiración pozzesca. Los que presentan un mayor grado de afinidad con los retablos de la Compañía son los del falso crucero, si bien sus columnas son aquí corintias con apliques de estilo rococó (fig. 17). La cronología, por tanto, debe situarse en la década de los sesenta o de los setenta⁶⁹.

Por último, debemos señalar un par de aspectos importantes acerca de la difusión del nuestro modelo. El primero es que en la ciudad de Quito existen otros retablos hechos bajo la influencia de Pozzo, aunque de una forma más diluida, como son el mayor de la capilla Cantuña o uno de los laterales de la Casa de Ejercicios de El Tejar. El segundo aspecto es sobre el alcance del modelo. Más allá de las fronteras de Quito, los exitosos retablos de la Compañía también se reinterpretaron en otros lugares como Ibarra, en cuya catedral se conservan varios retablos que proceden a su vez del tempo jesuita arruinado en el terre-

De la misma cronología que los anteriores es el dedicado a San Pedro en la catedral (fig. 16). El 13 de agosto de 1749 Gregorio León fue nombrado superintendente de la cofradía del santo apóstol, contándose entre sus tareas la refacción del retablo que poseía la corporación⁶⁶. A juzgar por el aspecto que acabó teniendo el retablo, es probable que se desechara la idea de repararlo y se optara por construir uno nuevo según la moda vigente en la ciudad. Si así fue, este sería uno de los retablos a los que Cicala se refiere cuando afirma que “algunas iglesias destruyeron y echaron fuera inmediatamente los retablos (...) para construirlos de nuevo según el modelo y diseño” de los jesuitas. Si los de la Compañía estaban terminados en 1752, la catedral debió dar la réplica enseguida, antes de 1755, ya que en este año sobrevino un fuerte terremoto que paralizó la ejecución de nuevas empresas constructivas durante casi cuarenta años. En el inventario de 1785 se describe el altar en los siguientes términos: “En lo interior de esta Capilla el Retablo de un cuerpo y allí sentado el glorioso Apóstol”⁶⁷. La prolijidad de la talla afirma el gusto quiteño por el recargamiento formal.

Pongamos ahora nuestra atención en el Hospital de la Santa Caridad de Quito. Fue fundado el 9 de marzo de 1565 y en origen quedó a cargo de una cofradía que se encargaba de recoger limosnas para

⁶⁶ NAVARRO, 2007, vol. 4, p. 116.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 216.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 172-173.

⁶⁹ La capilla del hospital se vio gravemente afectada por el terremoto de 1755, por lo que debió reconstruirse en las décadas siguientes.



Fig. 17. Obrador quiteño, *Retablo de San Juan de Dios*, entre 1760-1780, madera tallada y policromada. Quito, Museo de la Ciudad. Foto: de los autores.



Fig. 18. Obrador quiteño, *Retablo de la Inmaculada* (anteriormente de San Ignacio), entre 1755-1780, madera tallada y policromada. Catedral de Ibarra. Foto: AYALA MORA 2019, p. 40.

moto de 1868. Los que siguen el modelo con mayor fidelidad son los de la Inmaculada –que anteriormente estaba dedicado a San Ignacio– (fig. 18), el del Sagrado Corazón de Jesús –antes de la Virgen de Loreto– y el de San Miguel⁷⁰.

Conclusiones

El retablo diseñado por Andrea Pozzo para la capilla de San Luis Gonzaga en Roma se convirtió en un modelo formal de gran éxito. Para empezar, medio siglo después de la construcción del original, el diseño fue replicado en la propia iglesia de San Ignacio, creando una suerte de reflejo especular al otro lado del crucero, y, sin salir de Italia, la misma solución pareada fue adoptada en el crucero del templo jesuita de Catania. En España el tratado de Pozzo fue conocido desde el momento mismo de su publicación, impactando con fuerza en la praxis artística de diferentes regiones. En lo que respecta a la difusión del tratado por América del Sur podemos concluir que se produjo de la mano de los propios jesuitas. Hemos constatado que la obra de Pozzo se encontraba en las bibliotecas de sus principales colegios y que sus láminas inspiraron diversos retablos en Bogotá, Salvador de Bahía y Lima.

⁷⁰ Véase Enrique AYALA MORA, *La catedral de Ibarra. Monumento histórico y patrimonial*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2019, pp. 38, 40, 42 y 83.

El contexto en el que se fabricaron estos nuevos retablos es muy importante para comprender su razón de ser. A mediados del siglo XVIII los jesuitas trataban de renovar sus templos para colocar en un lugar preferente a los dos santos más importantes de la orden, san Ignacio y san Francisco Javier, lo que coincidió con la nueva gramática estilística impuesta por el hermano Pozzo. Así, esta tendencia compartida por varias ciudades sudamericanas vuelve a constatar “el interés de la Compañía por usar el Tratado como un patrón de trabajo, una guía para dar uniformidad al arte jesuítico”⁷¹.

En Quito el diseño de Pozzo para el retablo de San Luis Gonzaga apareció por primera vez en el crucero de la iglesia de los jesuitas. A la circunstancia ya conocida por la bibliografía de que dichos retablos fueron copiados del tratado de Pozzo hemos añadido otro hecho de máxima relevancia. No solo se copiaron los retablos, sino también las decoraciones murales de las capillas que emulaban a su vez otra capilla romana, la de San Ignacio en el Gesù. Sin embargo, esta copia que incluía los paneles decorativos, las cornisas, las molduras y los lunetos con sus relieves, no pudo partir del tratado publicado por Andrea Pozzo, ya que sus láminas no ofrecían todos estos pormenores. La fuente empleada debió ser en realidad una estampa grabada por Mariotti que reproducía el aspecto completo de la capilla del Gesù, misma estampa que fue encargada por el general de los jesuitas Tirso González de Santalla para repartirla entre los asistentes a la XIV Congregación General de 1697. Cabe señalar que esta emulación de los modelos italianos no era solo una cuestión de renovación estilística, sino que también venía a subrayar la idea de Quito como una nueva Roma dentro de la región andina.

Tras la aparición estelar del modelo pozzesco en la iglesia de la Compañía de Quito, este fue copiado en otros templos de la ciudad durante la década de 1750, siendo los ejemplos más notables los conservados en el crucero de la Merced, la capilla de San Pedro de la catedral y la capilla del Hospital de la Santa Caridad. Este corpus de retablos quiteños no se inspiró directamente en las láminas del tratado romano, sino más bien en los ejemplares que habían construido los jesuitas, lo que los convierte en copias de copias e ilustra perfectamente la secuencia seguida en los procesos de difusión de modelos dentro del arte virreinal.

Finalmente, debemos advertir que, aunque los modelos de Pozzo tuvieron su mayor vigencia durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XVIII, estos seguirían siendo objeto de relecturas posteriores tanto en clave rococó como neoclásica.

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO, con doble formación creativo-teórica, es Licenciado en Bellas Artes (UGR), Graduado en Historia del Arte (UGR), Máster en Estudios Avanzados de Museos (UCM) y Doctor en Historia y Artes (UGR). Su expediente académico le ha merecido varios reconocimientos honoríficos como el Premio a los Mejores Expedientes Académicos (cursos 2013-2014 y 2014-2015) o el Premio Extraordinario de Grado 2015. Ha tomado parte en diversos proyectos expositivos comisariando exposiciones como *CENTESIMUS ANNUS* (Granada 2016-2017) o *Desde América del Sur. Arte virreinal en Andalucía* (Santa Fe, 2017).

Es autor de numerosas publicaciones en revistas y libros especializados entre las que destacan: “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli” (2016); “El Lagar Místico”. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval” (2017) o “El mercado escultórico en la Nueva Granada. Oferta, demanda y precios” (2019). Su tesis doctoral fue publicada por la Universidad de Granada bajo el título *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)* (2019).

Su vocación americanista le ha llevado asimismo a realizar diferentes estancias de investigación en universidades de México, Bogotá, Quito y Sao Paulo. Actualmente es Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Complutense de Madrid.

Email: contreras.guerrero.a@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9391-5469>

⁷¹ Fernando QUILES GARCÍA, “Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la *cuadratura sevillana*”, en J.M. Almansa, N. Martínez y F. Quiles (eds.), *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, vol. II, p. 115.

ALFONSO ORTIZ CRESPO es arquitecto por la Universidad Central del Ecuador, especializado en conservación y restauración en Cusco (Unesco-INCP) y Florencia (Universidad de Florencia). Fue director del Departamento de Restauración Arquitectónica del Museo del Banco Central, director del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y director de Patrimonio Cultural del Municipio de Quito. Entre 2002 y 2012 fue consultor de proyectos editoriales del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, editando más de un centenar de obras. Entre 2014 y 2016 fue Cronista de la Ciudad de Quito.

Profesor universitario desde 1975, ha impartido charlas y conferencias en diversos países sobre arquitectura y urbanismo ecuatoriano, arte colonial, conservación y restauración del patrimonio edificado en el Ecuador. Es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia. Actualmente es asesor de la Dirección de Gestión Cultural de la Presidencia de la República de Ecuador.

Ha escrito más de un centenar de artículos y varios libros, destacándose: *En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX*, en coautoría con Alberto Saldarriaga y José Alexander Pinzón (2016); *Historia y arte en el tejado de la Merced*, con María Antonieta Vázquez Hahn (2010); *Recoleta de San Diego de Quito. Historia y Restauración*, con Alexandra Kennedy (2010); *Damero* (Los planos de Quito) (2007); *Guía de Arquitectura de la ciudad de Quito* (2004).

Email: fraalfortizc@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7859-7933>

Desplazamientos del modernismo: Greenberg en el pensamiento artístico de José Luis Castillejo

Displacements of modernism: Greenberg in the artistic thinking of José Luis Castillejo

Luis Cáceres Cantero
Universidad Antonio de Nebrija

Fecha de recepción: 23 de abril de 2018
Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
Vol. 31, 2019, pp. 57-74
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.003>

RESUMEN

Este trabajo reflexiona sobre el debate formalista del modernismo greenberguiano al que se adhiere el escritor, diplomático y coleccionista José Luis Castillejo en su trabajo, tras su expulsión del grupo Zaj a finales de los 60, para analizarlo críticamente y examinar su validez en la práctica del escritor. El punto de partida del texto es un estudio más detallado de la correspondencia hallada en archivos públicos de España y Estados Unidos entre el escritor y el crítico Clement Greenberg desarrollada entre 1981 y 1983, un material al que no se le ha prestado la atención que se merece por su relevancia para la historiografía nacional e internacional.

PALABRAS CLAVE

Crítica de arte formalista. Escritura experimental. Castillejo. Greenberg.

ABSTRACT

This work reflects on the formalist debate of Greenbergian modernism acquired by the writer, diplomat and collector José Luis Castillejo in his work, after his stage in the Zaj group at the end of the 60s, to analyze it critically and examine its validity in the practice of the writer. The starting point of the text is the discovery of an unpublished correspondence found in public archives of Spain and the United States between the writer and the critic Clement Greenberg maintained between 1981 and 1983, a material that has not been given the attention it deserves due to its relevance to national and international historiography.

KEY WORDS

Formalist critique. Experimental writing. Castillejo. Greenberg.

Introducción

El 26 de julio de 1978 el escritor, diplomático y coleccionista José Luis Castillejo era designado Embajador en Nigeria¹. Castillejo, que mantuvo su residencia en la ciudad costera de Lagos hasta 1986, ocupó también el cargo de Embajador de la vecina República popular de Benín durante esos años. Era el último período de una carrera diplomática que había comenzado en 1955, y que le había llevado a ocupar diferentes cargos en las embajadas de Washington, Argel, Bonn, Stuttgart, Estrasburgo o Houston.

Todos esos viajes, experiencias y conocimientos adquiridos fueron determinantes para el desarrollo de uno de los conjuntos de escritura experimental más originales de nuestro país. La figura de Castillejo se distingue por desarrollar un proceso de análisis en torno a la escritura que le llevó a confeccionar más de 40 obras, entre las que se encuentran numerosos libros, cartones y ejercicios de escritura abierta², algunos de los cuales aún hoy continúan estando inéditos. El ejercicio de experimentación en torno al medio específico de la escritura es lo que distingue la obra de Castillejo. Esta se sitúa en paralelo a la operada en la pintura abstracta dentro de los parámetros del modernismo, según fueron desarrollados por Clement Greenberg, cuyo contacto con Castillejo ocupa parte de este texto.

Entre 1981 y 1983, Castillejo mantuvo una comunicación personal e intelectual con el crítico norteamericano Clement Greenberg, impulsor fundamental del *modernism*, cuyas ideas ya en aquella época eran ampliamente cuestionadas, dejando de ser hegemónicas³. En junio de 1981 comenzó una relación entre ambos bien documentada, a través de una correspondencia accesible a través de los archivos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y los Archives of American Art. Smithsonian Institution en Washington D.C.⁴, que aporta detalles reveladores acerca de la escritura *post-zaj* del diplomático y que nos habla de un contexto artístico basado en la relación entre Estados Unidos y Francia. Castillejo ya compartía con Greenberg, antes de conocerse personalmente, la manera de entender la práctica artística dentro de los cánones del *modernism*. Conceptos tan sustanciales para el *modernism* de Greenberg como el de “medium-specificity” (Greenberg usaba este término para referirse al área de competencia única y propia de cada forma artística, mientras que Castillejo usaba recurrentemente el concepto de especificidad diferencial), la ausencia de narratividad, pureza o la divergencia con respecto al nihilismo de la neo-vanguardia, son referencias básicas en la escritura de Castillejo desde finales de 1969, cuando se desvinculó por completo del colectivo comandado por Juan Hidalgo⁵. Es en ese momento y en solitario que Castillejo se enfrasca en un camino de experimentación en torno a la escritura, por otro lado, deudora de Zaj.

¹ Castillejo estuvo destinado en Nigeria desde julio de 1978 hasta mayo de 1986. Esta información ha sido obtenida a partir de la consulta en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid de la carrera diplomática de José Luis Castillejo. Sus lugares de residencia como diplomático, así como sus viajes constantes por Europa y Estados Unidos, van a estar conectados con su trayectoria como escritor y coleccionista. Castillejo se consideraba a sí mismo escritor; véase José Luis CASTILLEJO, *Ensayos sobre Arte y Escritura*, Madrid, Ediciones La Bahía, 2013, p. 115.

² El término de “ejercicio de escritura abierta” viene recogido en *José Luis Castillejo y la Escritura Moderna* (Comis. Henar Rivière y Manuel Oliveira), León, MUSAC y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (catálogo de exposición celebrada del 17 de febrero al 27 de mayo), 2018, pp. 289-459.

³ Para una revisión crítica del modernismo de Greenberg, véase Francis FASCINA (ed.), *Pollock and After: the critical debate*, Londres y Nueva York, Psychology Press, 2000.

⁴ La correspondencia de Greenberg a Castillejo se puede consultar en los fondos de la biblioteca del Museo Reina Sofía. Se trata de 13 documentos con Número de Registros del 144202 al 144214. En cuanto a la correspondencia de Castillejo a Greenberg, ésta se puede consultar en los fondos de los Archives of American Art. Smithsonian Institution de Washington D.C. con referencia: Series 3. Correspondence, 1937-1983. Folder 23, Castillejo, Jose Luis 1981-1983. Clement Greenberg papers, 1937-1983.

⁵ JAVIER MADERUELO, *Escritura Experimental en España*, Catálogo de exposición. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014-15, pp. 76-78.

Primeros contactos con los Estados Unidos

La trayectoria formativa de Castillejo, que provenía de una familia aristocrática cordobesa⁶, estuvo marcada por un interés sostenido por el arte y la cultura, con especial predilección por la filosofía⁷. Castillejo, tras estudiar la carrera de Derecho entre Sevilla y Madrid, donde se licenció en 1951, había sido alumno de Tierno Galván durante sus años de formación en la escuela diplomática entre 1953 y 1959⁸, asistiendo a numerosas clases, charlas o conferencias en estancias breves en universidades como Cambridge, Oxford, Heidelberg, Friburgo o Poitiers de filósofos como Bertrand Russell, Heidegger o Karl Popper; Castillejo también tenía a Wittgenstein y sus reflexiones sobre el lenguaje como referente para su genealogía conceptual. El año de su ingreso en la escuela diplomática coincidía con el de los llamados Pactos de Madrid entre Estados Unidos y la dictadura franquista, por los que se instalarían bases militares norteamericanas en España a cambio de ayuda económica y militar. Ese mismo año, tras la celebración en 1951, en Madrid, de la I Bienal Hispanoamericana se celebró el I Congreso Internacional de Arte Abstracto como cierre de un proceso de cierta reapertura a un arte moderno que había sido cercenado por la guerra civil. Una transformación que en realidad se había iniciado en los años cuarenta con la eclosión de colectivos como el Grupo Pórtico, Dau al Set o la Escuela de Altamira.

Coincidiendo con la etapa de aperturismo del régimen franquista y la llegada de Fernando Castiella como Ministro de Asuntos Exteriores⁹, en 1959, Castillejo fue enviado a la Embajada de Washington como Secretario de Tercera Clase. De esta manera el escritor entró en contacto con un mundo artístico marcado por el auge de los creadores del expresionismo abstracto o el informalismo francés o español. En Washington, sus visitas a la Phillips Gallery fueron constantes, y los viajes a Nueva York empezaron también a convertirse en una práctica habitual¹⁰. Fue a través del coleccionismo, que Castillejo tomó un contacto cada vez más profundo y directo con el arte.

Las obras adquiridas por el escritor a lo largo de su trayectoria como diplomático fueron numerosas. En una de las cartas a Greenberg, concretamente en la del 2 de enero de 1981, Castillejo enumera las obras de arte que poseía en aquellos momentos. Se trata de una gran colección de pintura de artistas que él separa por epígrafes entre modernistas americanos, pintores franceses u obras pintadas en Francia por autores extranjeros (fundamentalmente obras de los *Supports/Surfaces* franceses), pintores ingleses, pintores españoles (Antoni Tàpies, José Guerrero, Juan Genovés, Miguel Angel Campano o Carlos León), autores alemanes, y un epígrafe de “otros” en el que destacan dos dibujos de Giacometti. Se debe reseñar también que Castillejo por estas fechas poseía 26 pinturas y gran cantidad de dibujos del integrante de *Supports/Surfaces* Louis Cane, un artista predilecto para el escritor. Esta colección la empezó a atesorar desde su aterrizaje en Estados Unidos como diplomático de un régimen que, no podemos olvidar, era dictatorial y de corte fascista.

⁶ Acerca de los orígenes familiares de Castillejo, véase: *José Luis Castillejo y la Escritura Moderna* (Comis. Henar Riviere y Manuel Oliveira), León, MUSAC y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (catálogo de exposición celebrada del 17 de febrero al 27 de mayo), 2018, pp. 11-18.

⁷ En 1968 Castillejo publica *Actualidad y Participación*, que recoge escritos de crítica artística realizados desde 1966. Se trata de un “libro didáctico y expositivo” que destacaba la importancia de la participación en los debates en torno a las artes y las letras. José Luis FERNÁNDEZ DE CASTILLEJO, *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*, Madrid, Tecnos, 1968.

⁸ Enrique Tierno Galván, durante los años de formación de Castillejo en la Escuela Diplomática, era catedrático de Derecho Político en la Universidad de Salamanca. Esta actividad la combinaba con la formación de los alumnos de la Escuela Diplomática en Madrid.

⁹ María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989, p. 14.

¹⁰ En una entrevista mantenida el 5 de diciembre de 2017 con el pintor Carlos León, amigo íntimo de Castillejo desde finales de los 60, éste me comenta “cómo Castillejo construyó un gusto enormemente condicionado por su primer destino como diplomático que fue Washington. Allí vio la obra de los pintores del Expresionismo Abstracto de la Segunda Generación como Kenneth Noland, Morris Louis o Helen Frankenthaler, y estuvo en menor contacto con el espacio artístico de Nueva York”.

Durante aquella época, en uno de sus viajes a Nueva York, Castillejo entró en contacto con Manuel Barbadillo, José Guerrero y Esteban Vicente, todos ellos aún poco conocidos en España¹¹. A través de Barbadillo y su fe puesta en el éxito a nivel internacional de la pintura española, el escritor se decidió a adquirir obra de Antoni Tàpies¹². La galería Martha Jackson de Nueva York, inaugurada en 1952 y clausurada en 1969, fue una de las primeras salas que apostó por jóvenes promesas del nuevo arte europeo. Tàpies fue uno de esos artistas apoyados por Jackson al que la sala le dedicó su primera exposición individual en la ciudad de los rascacielos. Hasta esa sala se dirigió Castillejo para adquirir varias obras de Tàpies, entre las cuales estaban *Argile* y *Seis Manchas Negras*¹³.

El crítico norteamericano Clement Greenberg publicaba su ensayo *Modernist Painting* en 1960. La muerte de Jackson Pollock solo unos pocos años antes, suponía el fin de una amistad y una relación profesional artista-crítico traducida en el final de la pintura *all-over* (o de campo expandido), tal y como la definiría Greenberg¹⁴. Para el crítico norteamericano, “Pollock rebasó el cubismo tardío de donde procedía” controlando su gestualidad física a través de una pintura “diáfana, emocionante y homogénea”¹⁵. Las conexiones de Pollock con el cubismo analítico estuvieron siempre presentes en el pensamiento modernista de Greenberg. Éste hablaba de cómo el norteamericano había tomado de Picasso y Braque el recurso de los planos-faceta y salpicaduras puntillistas de color de las obras de 1909 a 1913 y los había hecho evolucionar hacia un plano mucho más físico, en torno al trabajo con la superficie material del lienzo. Pocos años más tarde del fallecimiento del artista del expresionismo abstracto, en los 60, el arte Pop empezaba a despuntar y Greenberg se manifestaba enormemente contrario a éste. Estas nuevas tendencias artísticas y culturales encajaban en su definición de lo “*kitsch*” como falsos sucedáneos producidos por las modernas sociedades de consumo¹⁶. Alineado con Greenberg, Castillejo definiría ésta como “*trash culture*” en sus textos sobre arte moderno que trataremos más adelante¹⁷.

El escritor, que era conocedor de todos estos debates acerca del arte y la cultura, continuaría con su carrera diplomática, su pasión por el coleccionismo y sus constantes viajes a Nueva York, Madrid, Zúrich o París. En 1964 sería destinado como Secretario de primera clase a la Embajada de Argel y dos años después comenzó su corta pero reveladora etapa dentro del colectivo de arte conceptual Zaj.

Conexión con el arte experimental y Zaj

No es nuestra intención en este texto desarrollar en profundidad qué supuso el fenómeno Zaj, y tratar de explicar grosso modo sus presupuestos conceptuales principales es también tarea arriesgada, pues sabemos que nos dejaremos muchos conceptos y hechos por narrar. Aun así, contextualizaremos brevemente su genealogía artística: el surgimiento de Zaj se caracteriza por unas prácticas transgresoras que rompen con toda etiqueta estilística, quebranta la delimitación de los medios artísticos y tiene como común denominador a la acción dirigida desde lo cotidiano. Surge en un contexto internacional de experimentación posterior a la Segunda Guerra Mundial y, en España, en un entorno marcado por un régimen dictatorial, aunque ya en su etapa aperturista, donde sus integrantes debían sortear la censura. Se trata de una etapa en el

¹¹ Información extraída a partir de la entrevista personal que mantuve con José Luis Castillejo el 3 de mayo de 2010. Ese año nos reunimos durante varias horas en Madrid y en dos ocasiones para hacer un repaso a su trayectoria artística y personal.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Clement GREENBERG, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 77.

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

¹⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁷ José Luis CASTILLEJO, *Ensayos sobre Arte y Escritura*, Madrid, Ediciones La Bahía, 2013, p. 29. El conjunto de ensayos de Castillejo publicados en Ediciones La Bahía en 2013 procede de un compendio de originales del escritor que fueron escritos en diversos momentos entre la década de los 90 y los 2000. Castillejo me facilitó en 2010 una copia de los originales.

arte caracterizada por las manifestaciones conceptualistas surgidas en las artes visuales que debido a su gran variedad de tipos de manifestaciones se antoja de difícil concreción, pero que tienen en la figura de Marcel Duchamp un “padre” inspirador común. Las creaciones del francés de principios del siglo XX reformularían conceptos tan esenciales como el de “artista”, “obra de arte” o incluso el rol del espectador, acercando la vida al mundo más institucional de la creación artística, algo de lo que partió también Zaj. Contrario al formalismo y de tendencia desmaterializadora, podemos afirmar también que el origen de las creaciones de Zaj estaba en buena medida en el mundo de la música (Juan Hidalgo había estudiado la carrera de piano) y en la obra de John Cage. El creador norteamericano, influido por la filosofía oriental revolucionó la creación sonora contemporánea por medio de su trabajo en torno a la música aleatoria o música controlada por azar (véase el uso del I Ching para delimitar sus creaciones), introdujo el concepto de vacío y silencio en la composición musical o creó su *Piano Preparado*, que transformaba el sonido de este instrumento por medio de la inserción de objetos de desecho en su interior. En España, fue crucial para el arte la toma de contacto de Juan Hidalgo y Walter Marchetti –que ya conocían la música dodecafónica, concreta y electrónica¹⁸– con el creador norteamericano en 1958 en la ciudad alemana de Darmstadt, donde estaba la prestigiosa escuela en el campo de la innovación musical del mismo nombre, y donde se celebraban los importantísimos *Internationale Feirenkurse für Neue Musik* (festivales internacionales de la nueva música). Unos años más tarde, tras una etapa de formación europea, en 1964, Zaj fue creado de manera oficial en Madrid por parte de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Su espíritu abierto y nómada, y su interés por escapar a que se les definiera o clasificara de algún modo, puede leerse en uno de sus más célebres cartones elaborado por Marchetti: “Zaj es como un bar, la gente entra, sale, se toma una copa y deja una propina”.

Castillejo fue uno de esos nómadas heterodoxos que entró y salió del colectivo. El escritor viajó constantemente a España y Francia entre 1964 y 1967. En España, a través de su amistad con la galerista Juana Mordó, compró obra de creadores españoles como Manolo Millares o Pablo Serrano. Fue en el estudio de este último donde Castillejo conoció por primera vez a Juan Hidalgo. Tras aquel encuentro, el diplomático invitó a Hidalgo a pasar el verano de 1966 a Argel. Aquel encuentro estival desembocó en el concierto *Noche Zaj* en Argel, que tuvo lugar en la residencia del diplomático y acabó de asentar en Castillejo su interés por la escritura experimental¹⁹. Ese verano Castillejo, guiado por las indicaciones de Hidalgo, realizó el libro *Zaj La caída del avión en el terreno baldío* e Hidalgo su *Viaje a Argel*²⁰. Un año más tarde, Hidalgo volvería a viajar a Argel a pasar el siguiente verano.

La inmersión de Castillejo en la práctica artística rupturista es indudable que se debe a la figura de Juan Hidalgo y de Zaj. Varios años antes de que el escritor realizara sus primeros libros *Zaj*, en 1961, Hidalgo había empezado a escribir en papeles sueltos pequeñas frases, recuerdos o instrucciones, que luego compilaba en forma de libro recopilatorio. A éstos los denominó etcéteras o también algos²¹, composiciones poéticas con una base de inspiración en John Cage, donde el azar se utilizaba como parte del proceso creativo, y también servían de base para la realización de acciones performativas. Este interés por la experimentación en el campo de la escritura y el arte de acción, más allá del informalismo pictórico, fue lo que atrajo a Castillejo hacia Zaj.

¹⁸ Juan Hidalgo citado por Llorenç Barber en *Zaj* (Comis. José Antonio Sarmiento), Madrid, MNCARS (Catálogo de exposición celebrada del 23 de enero al 21 de marzo de 1996), 1996, p. 37.

¹⁹ MADERUELO, 2014-15, p. 75.

²⁰ José Antonio Sarmiento hace un análisis sobre la composición de ambos libros de Castillejo e Hidalgo en José Antonio SARMIENTO GARCÍA, *La Otra Escritura: la poesía experimental española, 1960-1973*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1990, pp. 19-20.

²¹ Buena parte de estos etcéteras o algos (este último término podría estar relacionado con el nombre de la editorial de Dick Higgins, Something Else Press) de Juan Hidalgo están recopilados en: Juan HIDALGO, *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*, Madrid, Pre-Textos, 1990.

i n d i f e r e n c i a d a i g u a l p o r d e l a n t e p o r d e t r á s n o d a i g u a l p o r a r r i b a p o r a b a j o d a i g u a l p o r l a d e r e c h a p o r l a i z q u i e r d a n o d a i g u a l p o r e n c i m a p o r d e b a j o d a i g u a l b o c a a r r i b a b o c a a b a j o n o d a i g u a l p o r l a c a b e z a p o r l o s p i e s d a i g u a l p o r g r a n d e p o r p e q u e ñ o n o d a i g u a l p o r a l t o p o r b a j o d a i g u a l p o r a n c h o p o r l a r g o n o d a i g u a l p o r r o j o p o r b i a n c o d a i g u a l v i v o m u e r t o n o d a i g u a l m a t a r n o m a t a r d a i g u a l m a t a r c o n i n d i f e r e n c i a m a t a r p o r d e l a n t e m a t a r p o r d e t r á s m a t a r b o c a a r r i b a m a t a r b o c a a b a j o m a t a r p o r l a c a b e z a m a t a r p o r l o s p i e s m a t a r p o r n e g r o m a t a r p o r b i a n c o m a t a r p o r u n l a d o m a t a r p o r o t r o m a t a r p o r r o j o m a t a r p o r b i a n c o m a t a r p o r m a t a r

e l h o m b r e n u e v o " e l h o m b r e n u e v o v a m á s a l l á d e l o s s e n t i m i e n t o s d e n o s t a l g i a , a l e g r í a , é x t a s i s , p a s a r , h o r r o r , e t c ; e n l a e m o c i ó n ' c o n s t a n t e ' q u e p a s a p o r l a b e l l e z a , é s t o s h a n s i d o d e p u r a d o s y s e h a n c o n v e r t i d o e n m á s p r o f u n d o s " (m o n d r i a n) l o s h o m b r e s s i n n o m b r e s s o n l o s p r o l a g o n i s t a s p r e g u n t a s ¿ q u i é n p u e d e m a t a r a q u i é n ? ¿ q u i é n p u e d e m a t a r e n l a c á r c e l a q u i é n ? ¿ d ó n d e s e t o r t u r a ? ¿ q u i é n v i g i l a a q u i é n ? l a e n t r e g a n o t u v o l u g a r

Fig. 1. José Luis Castillejo, *La Política*, 1967. 270x215 mm, Madrid, colección particular.

Los dos años comprendidos entre 1966 y 1967 fueron para Zaj de intensísimo trabajo, con acciones alrededor de todo el mundo. Castillejo participó en la elaboración de muchas de estas acciones²² contribuyendo con textos escritos específicamente para piezas como *Egolatría* del año 1967²³ o *A dice B* de 1968²⁴. Durante ese período de tiempo, como afirma José Antonio Sarmiento, “fue José Luis Castillejo, quien intentó desarrollar el proyecto más ambicioso en torno a la escritura realizado en nuestro país”²⁵. El escritor realizó en 1967 el libro *Zaj La Política*, que fue publicado en 1968 (fig. 1).

Este período frenético terminó ese año, pues las relaciones entre Castillejo e Hidalgo acabaron por romperse. El motivo de este alejamiento aún sigue sin ser refrendado por medio de fuentes documentales, pero el escritor aseguraba en una entrevista mantenida con él en 2010 que Hidalgo le había expulsado de Zaj porque Castillejo seguía manteniendo un gran interés por la pintura, un medio que para Zaj formaba parte de un sistema mercantilista del arte con intereses espurios²⁶. Juan Antonio González Fuentes amplía esta información de la supuesta expulsión de Castillejo refiriéndose a un interés de nuestro autor por ampliar el

²² En este sentido el escritor Fernando Millán alude a las experiencias de Castillejo durante su etapa en Zaj en Fernando MILLÁN, *Escritores Radicales*, Madrid, Bubok, 2013, pp. 89-96. Millán habla de aspectos más bien personales relacionados con el escritor.

²³ *Zaj* (Comis. José Antonio Sarmiento), Madrid, MNCARS (Catálogo de exposición celebrada del 23 de enero al 21 de marzo de 1996), 1996, p. 15.

²⁴ *Zaj. Colección Archivo Conz* (Archivo Conz), Madrid, Círculo de Bellas Artes (catálogo de la exposición celebrada del 5 de febrero al 22 de marzo de 2009), 2009, p. 55.

²⁵ HIDALGO, 1990, p. 20.

²⁶ El 3 de Mayo de 2010 entrevisté a Castillejo en su residencia de Madrid. La entrevista puede leerse en “Entrevista con José Luis Castillejo”, *Luis Cáceres Cantero*, entrada de blog publicada el 15 de marzo de 2019 <https://luiscacerescanero.blogspot.com/2019/03/entrevista-con-jose-luis-castillejo.html> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

grupo a más miembros, algo con lo que no estaba de acuerdo el artista canario²⁷. Según Castillejo, Juan Hidalgo supuso para él su “liberador” en dos ocasiones²⁸. La primera de ellas en el momento en que entró en Zaj y la segunda en el momento de su abandono del mismo.

Greenberg o la defensa a ultranza del modernismo

En aquella década de los 60 Greenberg había basculado su pensamiento hacia lo que él denominaría “espacio óptico”, un término que abandonaba en cierta manera la gestualidad del *action painting* y el *drip-ping* de Pollock por la pura visualidad cromática de Morris Louis y Kenneth Noland. Arrancaba así una segunda generación del *Grand Style* norteamericano que se desarrollaría de manera exponencial con el arte de la pintora Helen Frankenthaler. La relación de Castillejo con este círculo de artistas y críticos fue constante durante los años 80, años en los que dejó de hacer escritura experimental.

Al otro lado del Atlántico, en París, a finales de los años 60, surgiría el colectivo *Supports/Surfaces*, un grupo de artistas cuya conceptualización vino determinada por el pintor Marc Devade y el filósofo y escritor Marcelin Pleynet. Este movimiento aglutinó a artistas como Louis Cane, el referido Marc Devade, Daniel Dezeuze o Claude Viallat entre los años 1969 y 1972. Les unía la reflexión sobre los procesos propios de la pintura. Los *Supports/Surfaces* llevaron a cabo una deconstrucción del medio pictórico en un momento en que éste estaba siendo denostado por muchos. Estos artistas cuestionaron los materiales, soportes, lugares de exposición e incluso al público que seguía apostando por la pintura, no con el fin de liquidarla, sino con el fin de revitalizarla. Conectaron así con el estudio que autores post-estructuralistas como Jacques Derrida o Julia Kristeva estaban llevando a cabo en el campo del lenguaje y la escritura. Castillejo, acompañado del joven pintor Carlos León²⁹, entabló contacto con todos ellos en torno a 1972 a través del galerista Daniel Templon³⁰, adquiriendo también obra de muchos³¹.

La introducción de Europa y París en la disputa por controlar el arte moderno a partir de después de la Segunda Guerra Mundial era un debate que para el propio Greenberg aún en los 70 y 80 estaba presente. Como recoge Serge Guilbaut en *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Greenberg en la década de los años 30 había sido uno de los integrantes de ideología izquierdista-trotskista de *Partisan Review* y en la década de los 50 y los 60, en un giro conservador e “idealista” en su pensamiento³², trabajó al servicio del Departamento de Estado de los EEUU³³ con el fin de impulsar la pintura del expresionismo abstracto norteamericano en el resto del mundo durante la etapa más dura de la Guerra Fría. Así, por ejemplo, en 1952 Jackson Pollock era mostrado por primera vez en el estudio de Paul Facchetti en París, o Willem de Kooning se exponía en la muestra *Un Art Autre* (un arte otro), ambas organizadas por Michel Tapié.

²⁷ RIVIÈRE, 2018, p. 31.

²⁸ Esta información ha sido sacada de una entrevista que mantuve con Castillejo el 3 de mayo de 2010 en su residencia de Madrid.

²⁹ La visión artística como pintor-escultor de Carlos León en aquella década animó a Castillejo a realizar varios libros aún inéditos donde el trazo y la gestualidad cercana al automatismo surrealista están aún por estudiar.

³⁰ La galería Templon fue inaugurada en 1966 en París. Por sus salas han pasado artistas como Jean-Michel Basquiat, Willem de Kooning, Richard Serra o Andy Warhol. En 1972 con la escritora, comisaria y crítica Catherine Millet, Templon cofundaría la revista *Art Press*.

³¹ Información obtenida a partir de una entrevista mantenida el 5 de diciembre de 2017 con el pintor Carlos León, amigo íntimo de Castillejo desde finales de los 60.

³² Pedro DE LLANO, “‘Vanguardia y kitsch’ en el universo del totalitarismo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 25 (2013), pp. 75-91.

³³ Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 231; véase también *Bajo la bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956*. (Comis. Serge Guilbaut), Madrid y Barcelona, MACBA y MNCARS (catálogo de exposición celebrada del 4 de octubre de 2007 al 7 de enero de 2008), 2007.

En una crítica de febrero de 1947, Greenberg hacía patente, con argumentos puramente subjetivos, su predilección por el arte de Jackson Pollock por encima de la obra de Jean Dubuffet en una muestra inaugurada en la galería Pierre Matisse de París. En la crítica publicada sobre la exposición, Greenberg afirmaba que Pollock era “americano, más duro y brutal, y al mismo tiempo un artista más completo”, calificándolo como un artista “menos conservador y menos tradicional que Dubuffet”. De este último simplemente afirmaba al final del texto que su logro histórico más importante residía en “haber preservado la pintura de caballete para la generación de autores posteriores a Picasso”³⁴.

Tal y como recoge Eva Cockcroft en su ensayo *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, el expresionismo abstracto se vendió como el contraste perfecto al regimentado, tradicional y corto de miras realismo socialista. Para la autora, el arte americano se presentó a las masas como nuevo, fresco y creativo, artísticamente vanguardista y original. Éste era mostrado como una potencia cultural que podía competir con París, algo que fue posible porque Pollock, así como muchos otros artistas vanguardistas norteamericanos, habían abandonado su interés en el activismo político³⁵. Si querían seguir participando en las muestras nacionales e internacionales que se organizaban por ejemplo desde el MOMA, no podían evidenciar de ninguna manera una ideología cercana al comunismo.

De las cartas mantenidas entre Castillejo y Greenberg se deduce que aquella batalla por hacerse con la hegemonía cultural y artística contra Francia seguía vigente en la década de los años 80 para el crítico norteamericano, cuando éste afirmaba tener cierta alergia a la teoría en el arte proveniente de París y de los círculos de Pleynet y la revista *Tel Quel*³⁶. Esta toma de posición contraria a la teoría en el arte de Greenberg resulta paradójica, en cuanto él mismo fue un importante teórico dentro de la historia del arte del siglo XX. El norteamericano trataba en aquellos años de poner en la escena internacional incluso a una tercera generación de creadores jóvenes del expresionismo abstracto como Yvonne Muller, Susan Roth, Walter Darby Bannard o Joseph Drapell³⁷, muchos de ellos también apoyados por Kenworth Moffett³⁸, crítico y amigo de Greenberg, cuando el formalismo había sido ya ampliamente superado y Greenberg había dejado de ser el todopoderoso e influyente teórico que había sido desde finales de los años 30.

El pensamiento modernista de Castillejo

La primera toma de contacto personal de Castillejo con Greenberg fue en junio de 1981. Castillejo conoció al crítico norteamericano a través del galerista André Emmerich. En abril de ese año, Emmerich recibió una carta del español comentándole su próximo viaje a Nueva York desde Lagos (Nigeria) donde estaba destinado con la intención de visitarle³⁹ (figs. 2 y 3). Castillejo también le pedía un favor a Emmerich: quería conocer a Clement Greenberg en persona, según decía él, porque algunas personas en España estaban interesadas en organizar unas conferencias donde participara⁴⁰. Hay que recordar que Castillejo estaba familiarizado con los textos e ideas del crítico norteamericano desde hacía muchos años, aunque nunca se hubieran conocido.

³⁴ Clement GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Volume 2, Arrogant Purpose. 1945-1949*, Chicago, Edited by John O'Brian, 1986, pp. 122-125.

³⁵ FASCINA, 2000, p. 151.

³⁶ Carta de Greenberg a Castillejo del 6 de diciembre de 1981.

³⁷ Todos estos artistas están referenciados en la correspondencia mantenida en los 80 entre Greenberg y Castillejo.

³⁸ La figura del crítico Kenworth Moffett es mencionada por el pintor Carlos León durante nuestra entrevista mantenida el 5 de diciembre de 2017. De él dice el artista que “era más greenberguiano que el propio Greenberg”. También Moffett aparece referenciado en la correspondencia entre Greenberg y Castillejo. Carta del 29 de julio de 1982.

³⁹ Carta de Castillejo a André Emmerich del 5 de abril de 1981.

⁴⁰ No existe constancia de que se llegaron a realizar las conferencias de las que habla Castillejo en su correspondencia con André Emmerich.

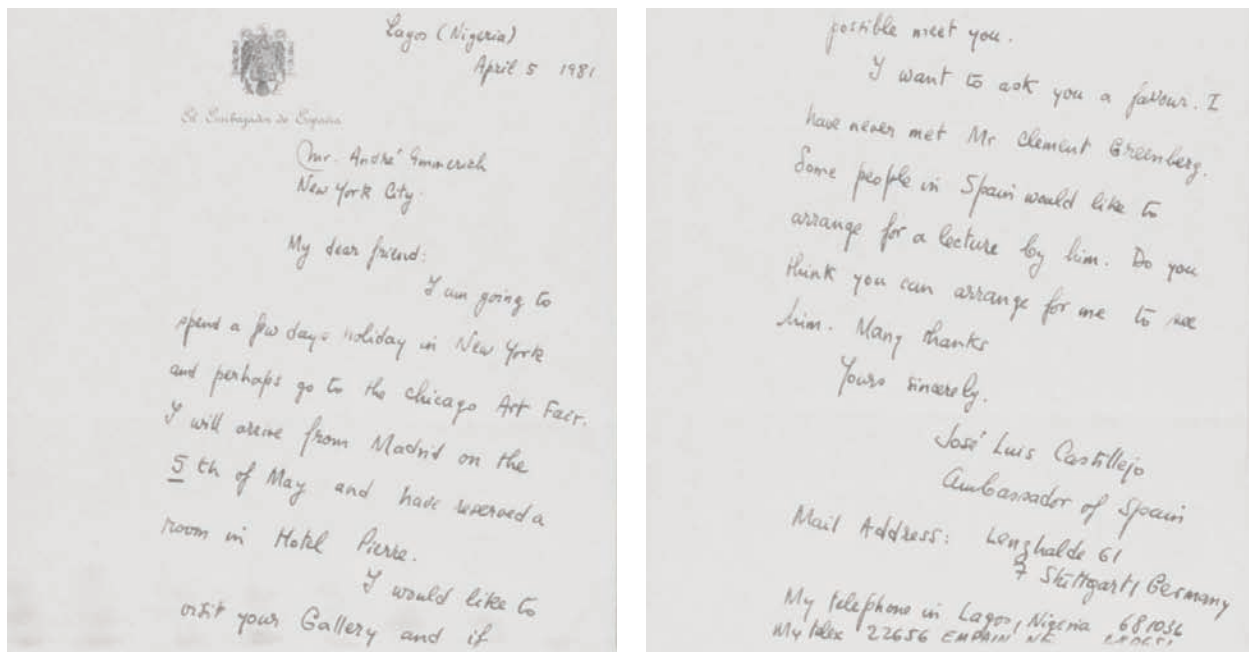


Fig. 2. José Luis Castillejo, Carta entre Castillejo y el galerista André Emmerich, 5 de abril de 1981. Washington, Archives of American Art del Smithsonian de Washington D.C. [Series 3. Correspondence, 1937-1983. Folder 23].

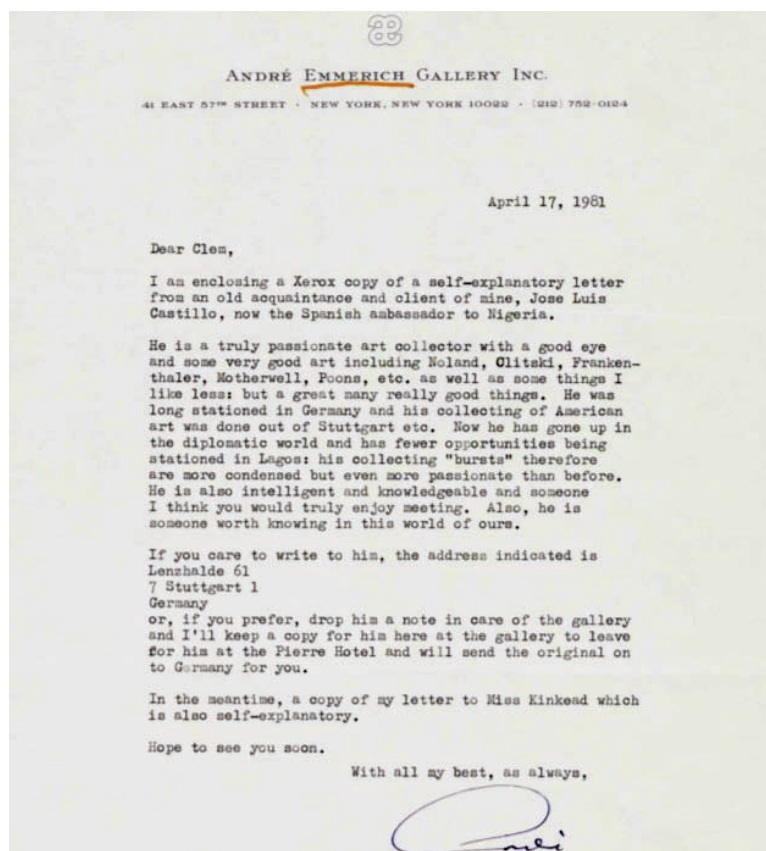


Fig. 3. André Emmerich, Carta de André Emmerich a Clement Greenberg, 17 de abril de 1981. Washington, Archives of American Art del Smithsonian de Washington D.C. [Series 3. Correspondence, 1937-1983. Folder 23].

Empezaba así un intercambio de cartas entre ambos que duraría hasta 1983. En ellas, como iremos analizando a continuación, debaten sobre muchos temas que atraviesan la pintura americana y europea de los 60, 70 y 80 y el estado de la cultura en esos años, con particular interés en el mundo de las galerías. Castillejo se presenta como admirador de Greenberg desde el primer momento, ensalzando al crítico y situándole como su mentor intelectual⁴¹. También desde un primer momento vincula su escritura post-Zaj a los cánones modernistas, llegando a definir por entonces *The Book of I's*⁴², editado en 1969 y reeditado en 1976 en la ciudad alemana de Constanza, como un libro modernista⁴³.

Términos como el de *medium-specificity*⁴⁴, pureza o materialismo, lo perceptual u óptico o la diferencia entre vanguardia y *kitsch*, referenciales dentro de las premisas modernistas y adoptadas por Castillejo en su trabajo, están presentes en el intercambio personal e intelectual de Castillejo y Greenberg de los años 80, inscribiéndose en los términos de lo que se ha venido a denominar “modernismo tardío” o “*late modernism*”.

Uno de los debates que sobrevuelan toda la correspondencia de Castillejo con Greenberg es el de la supervivencia de la llamada “alta cultura” en un contexto marcado por la cada vez más extendida sociedad de consumo. En una misiva de junio de 1981, tras haber intercambiado algunas visitas a galerías de Nueva York, Castillejo pregunta a Greenberg por los artistas que el español debería seguir, para a continuación afirmar: “The art world of the magazines and fairs is not where seriousness is to be found. I realize that even now modernism is underground”⁴⁵. Castillejo busca el juicio estético e intelectual de Greenberg con la intención de detectar a los artistas que están realizando arte en consonancia con los ideales del modernismo. Greenberg contesta a Castillejo diciéndole que seguramente ya conoce a esos creadores que están despuntando en la ciudad de los rascacielos, y le remite a las galerías de Emmerich, Knoedler u O'Reilly. Además, le enumera una lista de escultores que están trabajando en la línea de David Smith o Anthony Caro, como Willard Boepple, Peter Reginato o James Wolfe⁴⁶.

Este interés de Castillejo por el *high art*, o el *Grand Style* greenberguiano como lo denomina en numerosas ocasiones el escritor en sus cartas, demuestra su línea de pensamiento estético e intelectual, visible también en las obras que había coleccionado desde finales de los 60 y que todavía seguía adquiriendo en los 80: abstracción pictórica americana y europea de post-guerra. En cambio, el *trash art* o *trash culture*, como denominaba Castillejo en su ensayo de *La Pintura Moderna*⁴⁷ al arte producto de la industrialización y el auge de la sociedad de consumo masiva, le producía un gran rechazo (fig. 4). Según el autor, este tipo de creaciones “trae consigo la pérdida del gusto debida a la falta de gusto de las nuevas clases, así como la creación del Kitsch como arte industrial sustitutivo, característico de la sociedad industrial. El arte de un nuevo fetichismo o culto sintético del objeto”⁴⁸.

La naturaleza nociva del *kitsch* o *trash culture* para Castillejo ya había sido argumentada por Greenberg en su famoso texto “Vanguardia y Kitsch” publicado en *Partisan Review* en 1939, un escrito fundamental dentro de la crítica artística de lo que quedaría del siglo XX. En aquel momento el autor norteamericano no se centraba en confrontar el arte de academia con el de vanguardia, sino en contraponer la creación de vanguardia con la cultura de masas. Para Greenberg el arte de las primeras vanguardias, que para él no englo-

⁴¹ Carta de Castillejo a Greenberg del 18 de junio de 1981.

⁴² Javier MADERUELO, *The book of I's, de Jose Luis Castillejo*. [en línea], <http://arteyparte.com/arte-y-edicion-108-the-book-of-is-de-jose-luis-castillejo> [Consulta: 15 noviembre de 2017].

⁴³ Carta de Castillejo a Greenberg del 24 noviembre de 1981.

⁴⁴ En 1960 Greenberg publica su ensayo *La Pintura Moderna* donde analiza la idea de la especificidad de cada medio artístico, donde el artista debe ceñirse exclusivamente a su área de competencia. Grosso modo, el medio para Greenberg hace referencia a los elementos materiales que cada forma artística posee. Este texto se puede encontrar en Clement GREENBERG, *The Collected Essays*, Vol.4, Madrid, The University Chicago Press, 1993, pp. 85-94.

⁴⁵ Carta de Castillejo a Greenberg del 18 de junio de 1981.

⁴⁶ Carta de Greenberg a Castillejo del 4 de agosto de 1981.

⁴⁷ Este texto lo escribió Castillejo para una conferencia en la Casa Galicia de Madrid en 1999.

⁴⁸ CASTILLEJO, 2017, p. 27.

"High Art", "Midbrow Art", "Lowbrow Art", "Kitsch", ^{"Trash"} ~~la~~ industrialización trae consigo la pérdida del gusto debido a la falta de gusto de las nuevas clases, así como la creación del "Kitsch" como arte industrial sustitutivo, característico de la sociedad industrial. El arte de un nuevo fetichismo o culto sintético del objeto. Digamos ahora adelante.

Hay que privilegiar la experiencia inmediata. Mi recomendación a los que me escuchan es que procuren vivir con la experiencia del arte en su intimidad y no solo a través de los medios de comunicación que la mediatizan, o ^{o no sólo} mediante visitas a museos atiborrados de público, donde la experiencia está desvirtuada por la masificación y reducida a espectáculo. Así por ejemplo no vean a Velázquez en el frío de Velázquez sino a ^{Eurbarán un día de semana laborable en Guadalupe. Ya se que es difícil.} Eurbarán un día de semana laborable en Guadalupe. Ya se que es difícil.

Conviene también hacerse a la idea de que quien algo quiere algo le cuesta en esfuerzo y no solo en dinero. Los precios inflados y los egos inflados de los marchantes y artistas no facilitan el acceso a la experiencia del arte. Ahora más que nunca ~~los~~ ~~cerros~~ ~~están~~ ~~ahora~~ ~~tan~~ ~~ni~~ ~~los~~ museos atiborrados de público ~~son~~ torres de Babel de gentes y grupos que se amontonan. Pero conviene tener en cuenta que los mejores pintores de nuestra época no son los más conocidos ni los más cotizados sino que ahora como siempre son los que confrontan al conformismo del mundo del arte o antearte vanguardista. Y que para contar los grandes tiempos han ^{robado los dedos de las manos en cada generación.} robado los dedos de las manos en cada generación.

No debemos resignarnos a la mediatización del arte y no solo del arte en la vida actual. No aceptemos el mundo de segunda mano que se nos ofrece y busquemos la experiencia inmediata.

Fig. 4. José Luis Castillejo, Fragmento manuscrito de *La Pintura Moderna* (texto escrito para Conferencia en la Casa de Galicia), 1999. 210x297 mm, Madrid, colección particular de la familia del artista.

baba la línea surrealista, dadaísta o constructivista del arte, sino que partía desde Manet, Cézanne, el cubismo, las vanguardias formalistas y acababa en el expresionismo abstracto, entraba dentro de lo que se podía considerar como alta cultura. El problema era la "contaminación" de lo masivo⁴⁹ y lo popular como falsos sucedáneos de esa alta cultura a partir de finales de los años 30. Sobre este aspecto Castillejo comentó: "recomiendo a los que me leen que procuren vivir con la experiencia del arte en su intimidad y no sólo a través de los medios de comunicación que la mediatizan, o no sólo mediante visitas a museos atiborrados de público, donde la experiencia está desvirtuada por la masificación y reducida a espectáculo⁵⁰". En las cartas con Greenberg, Castillejo también calificaba de culto masivo la atención mediática y espectacular dada a la figura de Picasso. Para el escritor la masificación del público que acudía a las exposiciones de artistas 'estrella' como el malagueño, corrompía el verdadero fin del arte, que tenía que ver con la cultura y la reflexión profunda y no con la sociedad del espectáculo⁵¹.

⁴⁹ GUILBAUT, 1985, p. 81.

⁵⁰ CASTILLEJO, 2013, p. 31.

⁵¹ La crítica a la sociedad de consumo que produjo como resultado el kitsch para Greenberg tiene un importante paralelismo en el concepto de industria cultural ideado por Theodor Adorno y Max Horkheimer unos años más tarde entre 1944 y 1947, cuando ambos escribieron su célebre artículo *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Ambos alemanes y exiliados en Estados Unidos debido al avance del Nazismo en su país de origen, analizan esencialmente la industria del entretenimiento o *amusement* del país norteamericano de acogida. Este parecido conceptual entre Greenberg y los autores alemanes es analizado

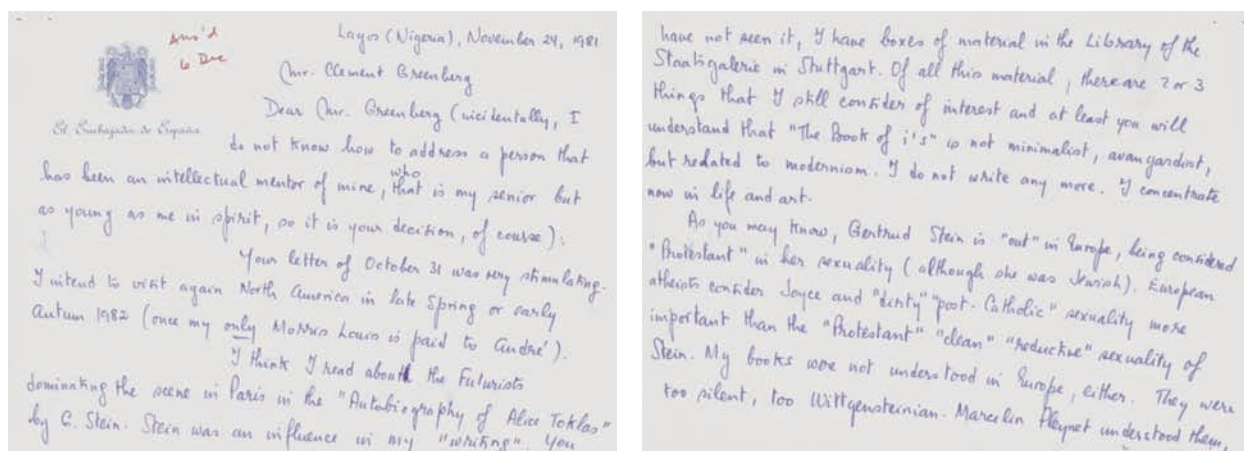


Fig. 5. José Luis Castillejo, Carta de Castillejo a Clement Greenberg, 24 de noviembre de 1981. Washington, Archives of American Art del Smithsonian de Washington D.C. [Series 3. Correspondence, 1937-1983. Folder 23].

Las alusiones de Castillejo a lo que entendía Greenberg como arte de vanguardia en la correspondencia son constantes. El escritor presta especial atención al Cubismo y a la figura de Gertrude Stein, que fue enormemente influyente en su trabajo⁵². Castillejo hace una conexión entre los pintores europeos contemporáneos como Louis Cane, Marc Devade o Daniel Dezeuze y los cubistas de principios de siglo. Afirma que los pintores franceses de los 70 eran desconocidos por “aparecer en un momento no propicio” para que la sociedad reconociera su importancia, al igual que Picasso y Braque a inicios de siglo fueron eclipsados por los futuristas, más reconocidos por el público: “to show art in the wrong context or moment will add to a misunderstanding. The same thing happened, at least Gertrude Stein said so, when the Futurists occupied the art scene and the public did not know about the cubist works of Braque and Picasso”⁵³ (fig. 5). Así, Castillejo en su correspondencia toma referencias históricas del arte del pasado para desarrollar argumentaciones afines a las del modernismo greenberguiano. La creación artística para Greenberg solo podía darse atendiendo a las referencias intelectuales y estéticas previas al momento del auge de los *mass media* en el arte⁵⁴. La escritura de Castillejo, según su autor, se situaba dentro de esa misma referencialidad histórica.

Castillejo vinculaba su forma de trabajar a la que habían seguido en la pintura artistas como Manet, Matisse o el par Braque-Picasso en su etapa del cubismo analítico. Acerca de este periodo del cubismo afirmaba que “fue la primera etapa del movimiento”. Para continuar diciendo: “Viendo sus obras maestras grises y marrones, y la importancia de las líneas del dibujo (la reja cubista producida por el análisis del objeto), se advierte pronto hasta qué punto el cubismo aparece como un arte mental, aunque no conceptual, porque en sus creaciones sigue siendo pintura, escultura, arquitectura..., y no solo una idea”⁵⁵. De Matisse decía:

...es el mejor pintor del siglo XX. Como pintor, no como mito, no como celebridad. Matisse solo creó arte. Picasso creó además su propio mito... Para Matisse la pintura no es literatura. Una pintura que solo pueda ser leída como literatura termina siendo efímera en cuanto consabida. Deja de ser experiencia y el arte es propiciatorio de la experiencia⁵⁶.

en profundidad en: Thierry DE DUVE, *Clement Greenberg entre líneas* (trad. Pilar Vázquez Álvarez), Santa Cruz de Tenerife, Asociación para el cuidado de las buenas formas, 2005, p. 43.

⁵² Castillejo tradujo al español el libro Gertrude STEIN, *Retratos*, Barcelona, Tusquets-Cuadernos Marginales, 1974.

⁵³ Carta de Castillejo a Greenberg del 29 de septiembre de 1981.

⁵⁴ GREENBERG, 2006, p. 120.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 34.

Estos autores, que eran también referentes del modernismo greenberguiano, ilustraban el discurso formalista basado en el medio diferencial defendido por el crítico norteamericano, algo con lo que Castillejo comulgaba conceptualmente desde su salida de Zaj⁵⁷.

El medio específico de Castillejo era la escritura, lo que le distanciaba de Greenberg quien se ceñía casi exclusivamente al medio pictórico y, en segundo término, a la escultura. Para Castillejo la escritura, como para Greenberg la pintura, no podía ser contaminada por las demás artes. El alejamiento paulatino de la escritura experimental de esos parámetros y su contaminación de la cultura popular, de consumo y masiva supuso según nuestro autor el fin de la evolución de la misma. El escritor entendía su trabajo como un proceso de autoanálisis crítico. La obra post-Zaj de Castillejo de finales de los 60, donde ya deja evidenciado en varios textos teóricos su inmersión conceptual en el modernismo de Greenberg, reflexiona acerca de qué es la escritura con el fin de reafirmarla dentro de su propio medio.

El debate en torno a la aparición de las denominadas críticamente por Greenberg en los años 60 (un Greenberg más cercano al katismo y más conservador en sus posturas culturales y políticas) como las *Novelty Arts*⁵⁸, donde se englobaban todas las nuevas creaciones cercanas al Pop, el Minimal, el Conceptual o el Land Art entre otros, acercaban el arte por su efecto falsificado y espurio, producido mediante fórmulas de modo calculado para producir una determinada respuesta del espectador y alejadas de lo que debía ser la experiencia artística para Greenberg, al estatuto del *kitsch* de finales de los años 30, al que aludía constantemente Castillejo en sus escritos post-Zaj. Los artistas de esta corriente eran meros imitadores superficiales de lo que debía ser el arte auténtico. En su emulación falsificada del arte de calidad modernista se habían abandonado las reglas esenciales del arte.

Muchos de los conceptos que elaboró Greenberg en los años 60 tenían como principal objetivo combatir esta falsa producción que abocaba el arte a la literalidad y el nominalismo artístico de corte anti-ilusionista muy presente, a su juicio, en el arte Minimal. El objetivo del crítico era que la pintura abstracta y de calidad modernista que defendía no fuera entendida como un objeto literal, donde la sola presentación de sus materiales específicos literales lo acercaran al Minimal y por tanto pudieran caer en un nominalismo artístico. Para conseguirlo, evocó la importancia del concepto de “ilusionismo”, un término de difícil concreción en la teoría greenbergiana, pero que se fundamenta, grosso modo, en ciertos aspectos del orden de lo representado como las figuras, el espacio o los volúmenes en el caso de la pintura y que se acerca al concepto de contenido, no narrativo, de la obra. Un arte de calidad modernista, para Greenberg, debía basarse en la relación de tensión y equilibrio entre un ilusionismo bueno (el que se pone de acuerdo con la naturaleza del medio artístico y sólo usa recursos propios de éste, sin imitar los de ningún otro) y su concepto de lo literal (lo físico material de los componentes de la obra)⁵⁹. El equilibrio de fuerzas entre ambas era lo que podía otorgar a la obra un juicio positivo de calidad en la visión del crítico norteamericano. Esto enlazaba también con los principios de pura visualidad de los primeros formalistas, sobre todo al referirse a la especificidad del medio de la pintura, alejado de todo lo que tuviera que ver con lo táctil, performativo o teatral que pudiera contaminar la pureza retiniana del

⁵⁷ *Ibidem*, p. 25. La primera página del Ensayo sobre *La Pintura Moderna* de Castillejo empieza con una referencia al *medium-specificity* de Clement Greenberg o especificidad diferencial para Castillejo. Toda una declaración de intenciones acerca de cómo entendía la práctica artística nuestro autor.

⁵⁸ En su texto “Recentness of sculpture” de 1967, Greenberg rechaza el arte minimalista al considerarlo alejado del arte auténtico de calidad. El *novelty art* es un objeto de novedad que provoca nada más que una sorpresa momentánea superficial en el espectador. Carece de la entidad estética de gusto basada en la conexión y comparación con las obras maestras de la vanguardia. Véase: GREENBERG, 1993, pp. 250-53. En referencia a este mismo debate véase: James MEYER, “Recentness of sculpture”, en *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pp. 211-221; Francisca PÉREZ CARREÑO, “Greenberg, Fried y el caso del arte minimal”, en *Arte Minimal: objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado libros, 2003, pp. 173-205.

⁵⁹ Esta tensión entre “lo literal y la ilusión” viene recogida en el referencial escrito de Greenberg *Modernist Painting* (1960). GREENBERG, 1993, p. 86-87.

⁶⁰ Greenberg defiende un análisis de la escultura desde una concepción óptica y no táctil en su texto *Sculpture in our times* (1958) traducido al español en: Clement GREENBERG, *Arte y Cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 135-137.

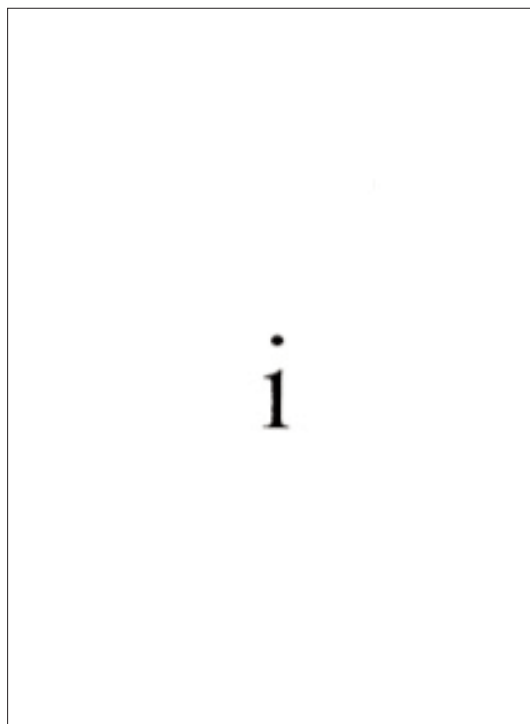


Fig. 6. José Luis Castillejo, *The Book of I's*, 1969. 240x160 mm, Constanza (Alemania), colección particular de la familia del artista.

años: *La desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*, junto a la obra de autores como Carl Andre, cercano al arte Minimal⁶². Esta colocación en la misma página del libro, quizás le llevó a Castillejo a concluir que la autora estaba relacionándole con etiquetas cercanas al Minimal, ya que en las conversaciones que mantuvimos en 2010, así como en una de las cartas que le envió a Greenberg en 1981⁶³, el escritor mostraba su desacuerdo con la etiqueta minimalista que, según él, Lippard había otorgado a su *The Book of I's*. Lo cierto es que la norteamericana nunca etiquetó la obra de Castillejo de minimalista (fig. 6).

Siguiendo con este mismo debate, apreciamos que *The Book of I's* encierra un estudio en torno a los materiales que le son específicos al escritor relacionados con todo lo que compone el cuerpo del libro, algo que podría encajar dentro de los cánones del modernismo. Sin embargo, la renuncia a todo lo que tenía que ver con el estudio del signo y el símbolo (la semiótica) en Greenberg, que eran componentes básicos de la genealogía de Castillejo, nos llevan a determinar que esta conclusión de que *The Book of I's* fuera un libro modernista sería ampliamente rechazada por el crítico norteamericano. Además, Castillejo concibió un sistema de colocación de la letra 'i' en cada una de las páginas de esta obra que sí puede estar muy cerca de algunas composiciones minimalistas de Sol Lewitt, y que en ningún momento podría encajar dentro de los cánones de especificidad del medio puramente visual de la pintura donde, por otro lado, el concepto de emoción para Greenberg, como hemos visto, jugaba un papel fundamental. Una emoción propia de la experiencia artística que era inefable, que debía distanciarse del literalismo y la serialidad minimalistas y que no se cumple en la obra de Castillejo. El escritor

medio específico pictórico⁶⁰, y que sí presentaba otros movimientos como el Minimal, un tipo de arte que Michael Fried interpretaría críticamente como literalista y teatral en su célebre ensayo *Arte y objetualidad* publicado en 1967.

Todos estos componentes puramente visuales en un medio como la pintura –que era al que se refería fundamentalmente Greenberg en sus teorías formalistas– le llevaron, para diferenciarse del Minimal, al desarrollo de un concepto que se centraba en la experiencia artística propia del espectador. Un concepto cercano al componente de emoción puro-visualista que para Greenberg era imprescindible en un arte modernista de calidad: el efecto. Una experiencia emotiva experimentada por el espectador que se basaba en una vivencia de los elementos plásticos de valor artístico intrínsecos a la obra, contrarios a cualquier elemento externo narrativo o de tipo histórico. El efecto era un elemento de exposición inefable⁶¹, reservado únicamente al campo de la experiencia artística, y por tanto alejado de cualquier orden semántico cercano al lenguaje. Además, un arte de calidad para Greenberg destacaba los valores de unidad instantánea, ajenos a lo temporal, en la experiencia puro-visualista del espectador.

En medio de este debate se puede encuadrar *The Book of I's*, obra que había sido incluida por Lucy Lippard en su famosa crónica del arte experimental de la época, *Seis*

⁶¹ El concepto de *effect* (efecto), será argumentado por Greenberg en *Complaints of an art critic* (1967) donde también diferencia entre el *subject* (tema o argumento literario de una obra realista) y el contenido de la misma, del que dice es inexpresable mediante el lenguaje. GREENBERG, 1993, pp. 269-272.

⁶² Lucy LIPPARD, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1996 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, pp. 116.

⁶³ Carta de José Luis Castillejo a Clement Greenberg del 24 de noviembre de 1981.

ideó un sistema conectado con el lenguaje escrito, en este caso en inglés (de ahí el título que le dio al libro) en el que la letra “i” aparecía escrita en los números de páginas *five, six, eight...* quedando en blanco por ejemplo la primera página del libro cuyo número en inglés *one* no contiene la letra “i”. Esta serie se continuaba hasta completar 400 páginas.

El libro, además, se distancia también del medio defendido por el modernismo de Greenberg, como es la pintura, por sus cualidades táctilo-temporales. A diferencia de la pintura, que se aprehende de una manera unitaria inmediata, una obra escrita en numerosas páginas como son las creaciones de Castillejo requiere de un tiempo y una manipulación física por parte del lector-espectador. Una experiencia que bien podría entrar en el terreno de lo performativo. La escritura es también un sistema cuyas formas están cerradas, dadas de antemano y por tanto alejadas de las formas únicas, arbitrarias, creadas por los artistas modernistas defendidos por Greenberg en el campo de la pintura. La escritura se aleja de los efectos de valores plásticos en los que estaba pensando el crítico norteamericano y entran en el campo de la semiótica. Elementos que pueden ser enunciados o pensados como fonemas, y que por tanto entrarían en el campo de lo sonoro distanciándose de una experiencia puro-visualista.

The Book of I's no fue un descubrimiento azaroso, sino que su autor meditó cada uno de sus detalles durante varios meses tal y como dejó registrado en su manuscrito *Diario de un Escritor y Notas* de 1969 que el pintor y amigo de Castillejo, Carlos León, tuvo a bien mostrarme. Castillejo, así, reflexiona sobre la escritura constantemente sirviéndose de su unidad básica con el fin de potenciarla⁶⁴. Con los medios que le son específicos a su campo de acción, experimenta y evoluciona, haciendo que el diseño o el dibujo no dominen a la obra. En este punto la teoría de Greenberg de la especificidad del medio tiene una correspondencia en el pensamiento de Castillejo. Sin embargo, la meditación conceptual en torno a los elementos semióticos del escritor se alejaría de nuevo del puro-visualismo pictórico defendido por el norteamericano.

En el *Diario de un Escritor y Notas*, Castillejo también describe un ejercicio de experimentación con la letra “O” mayúscula. Esta, que fue enormemente trabajada por Castillejo en un boceto de libro inédito titulado *El Libro de la O*, sin fechar, y que se encuentra en posesión de Carlos León, era parecido en su elaboración al sistema compositivo de *The Book of I's* (fig. 7). Castillejo pensaba ir situando distintas “O” juntas concéntricamente o por separado en cada página del libro en función de que la palabra que numeraba la página del libro empezara con la letra “O” o no. También si la palabra que numeraba la página contuviera una “O” pero ésta no fuera la primera letra de la palabra, por ejemplo, haría una “O” más pequeña. Este volumen fue realizado en Bonn durante su etapa como diplomático entre 1967 y 1974 y pertenece a su serie de obras de *Los Libros Perversos*⁶⁵. Para su confección, Castillejo se ayudó de las plantillas tipográficas *Letraset*, que iba materializando en las hojas en blanco.

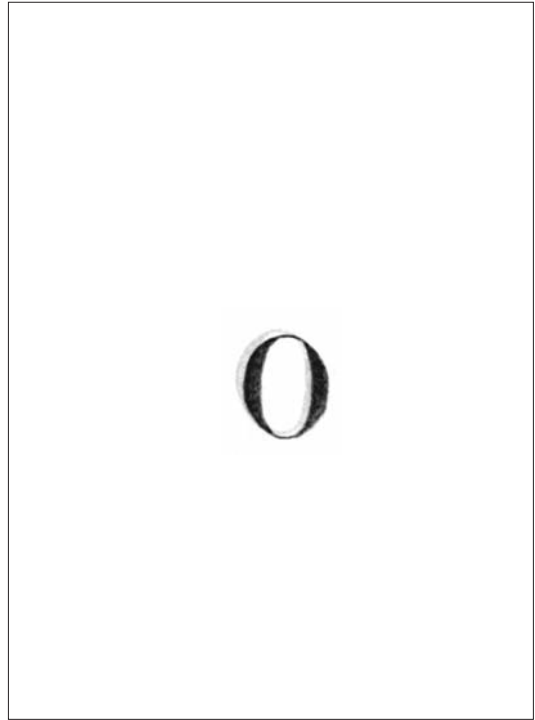


Fig. 7. José Luis Castillejo, *El Libro de la O*, circa 1968-1974. 270x215 mm, Bonn (Alemania), Colección particular.

⁶⁴ *Idem*, p. 109.

⁶⁵ Acerca de la serie de *Los Libros Perversos*, realizo una aproximación de estudio en: Luis CÁCERES, “Los Libros Perversos. Una experiencia de transición en la escritura de José Luis Castillejo”, *Voz y Letra*, vol. XXVIII (2019), pp. 107-133. *Los Libros Perversos*, como el propio autor dejó de manifiesto, constaban de unos diez libros aproximadamente. Para la confección de mi artículo, gracias al pintor Carlos León, pude tener acceso a los que él conservaba. Estos son: *El Libro de las Partículas*, *El Libro*

Como vemos, el parecido entre *El Libro de la O* y *The Book of I's* es muy relevante. Según las propias palabras de Castillejo, realizó su serie de *Los libros perversos* (al que pertenece *El Libro de la O*) antes de realizar *The Book of I's*:

entre *La Política* y *El Libro de las 18 Letras* están mis *Libros Perversos*. Tuve una primera etapa de búsqueda, donde investigué creando una serie de libros, los llamados *Libros Perversos*, una serie de diez más o menos, los encuaderné y los fui regalando a amigos porque no me acabaron de convencer, no sé en qué manos estarán, recuerdo que a Carlos León le regalé alguno. Recuerdo que alguno de estos libros tenía unas enormes O en las páginas. Todos con la perversidad del surrealismo. En la siguiente etapa pasé un año preparando el futuro *Libro de la I*⁶⁶.

Aquí Castillejo nos da algunas pistas de la confección de la serie de *Los Libros Perversos*. Y por supuesto nos surge la siguiente duda: ¿a qué se refiere Castillejo cuando habla de perversidad? Por un lado, Castillejo escribió en su Diario de 1969: “Hidalgo me liberó a medias porque me metió en la insensibilidad de la religión del vacío y la estética de la perversidad. Pero, en aquel momento, conocer a Hidalgo fue una liberación y mi gratitud continúa”. Por otro lado, en varias citas del libro de Alfonso López Gradolí *La Escritura Mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, donde el autor le dedica una gran parte de su texto a Castillejo, aparecen también referencias al concepto de lo perverso. Las afirmaciones que revela Gradolí acerca de la obra de nuestro autor en su libro proceden de varias conversaciones que mantuvieron ambos en 1972:

El conjunto de la escritura –característica muy cuidada por JLC– ha de ser congruente, coherente, lógico. La unidad de ese conjunto no ha de romperse por una incongruencia perceptiva, es decir, por un elemento que se presente como arbitrariamente incorporado. Y la colocación del signo en el centro de una página ha de ser neutral. No ha de ser una colocación fetichista. El centro tiene la ventaja de centrar las cosas, mientras que el descentrarlas puede resultar perceptivamente injustificable, perverso o estético⁶⁷.

La perversidad para el escritor, según esta cita, tiene que ver con un alejar la palabra o la letra del centro de la página, corriendo el peligro de caer en un culto esteticista y fetichista a la imagen gráfica, alejándose del mero ejercicio de escribir, el cual es, en principio, su práctica específica. En otra cita del libro de López Gradolí vuelve a aparecer el concepto de lo perverso:

Hoy en día la escritura se enfrenta con una servidumbre peor que la de la palabra hablada: el sometimiento a la imagen, a la dominación de nuestras vidas por las imágenes perversas, fetichistas, fascinantes de la publicidad y los llamados medios de comunicación. Con estas imágenes se mediatiza al público, incluso la política se está reduciendo a imagen. También al consumo, consumimos imágenes más que productos⁶⁸.

Parece claro en estas citas que lo perverso para Castillejo se conecta con la llamada recepción del arte por las masas a través de los medios tecnológicos y con movimientos artísticos que caían en la idolatría de la imagen que el escritor rechazaba. Esto supone una metáfora también de la intromisión del esteticismo en la escritura.

A pesar de que *El Libro de la O* sea considerado por Castillejo como perverso, es decir, que está cerca de un arte condenado por esteticista, lo cierto es que trabaja con la letra como elemento específico fundamental y elabora un sistema de colocación de la letra casi idéntico a *The Book of I's*. Ambas obras son muy similares, y sin embargo ¿por qué *El Libro de la O* es un *Libro Perverso* mientras que *The Book of I's* es

de la O, *El Libro de las Grandes Os* y *El Libro de la Cagada de la Mosca*. Como vemos, si lo que recordaba Castillejo era correcto, aún quedan varios volúmenes de *Los Libros Perversos* por ser hallados y estudiados.

⁶⁶ CASTILLEJO, 2013, p. 128.

⁶⁷ Alfonso LÓPEZ GRADOLÍ, *La Escritura Mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, Madrid, Calambur, 2008, p. 209.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 210.

una obra verdaderamente moderna o modernista? ¿Depende de que la letra escogida sea de un tipo u otro? ¿O depende de que esté reproducido en una imprenta o no? La respuesta está, en nuestra opinión, en que *Los Libros Perversos* (y *El Libro de la O* es uno de ellos), son perversos porque para el autor están más cerca en su inspiración de otros medios y autores cercanos al Minimal o a la Poesía Concreta que al modernismo greenberguiano. Entonces, ¿por qué *The Book of I's* no es un libro perverso, si guarda tantas similitudes con *El Libro de la O*? ¿Es que quizás todos los libros post-Zaj de Castillejo como *The Book of I's* siguen guardando una conexión indudable con el arte neovanguardista, muy cercana a corrientes como el arte Minimal? Si nos ceñimos a algunas de las características de este movimiento como el anti-ilusionismo, el trabajo con materiales y elementos específicos, la aceptación de un medio como la escritura y el lenguaje (que no encajaría en el modernismo greenberguiano) encontramos grandes analogías con la obra post-Zaj de Castillejo como *The Book of I's*.

Las letras que usa Castillejo en sus libros, aunque puedan ser abstractas, como él mismo las denominó muchas veces al colocarlas en solitario en muchas de sus obras, siguen perteneciendo al código lingüístico, no pueden independizarse de su nivel semiótico y fonético. El modernismo greenberguiano no podría encajar este acoplamiento de su genealogía creada desde el análisis de la pintura en la práctica escrita. Esto no lo habría entendido Greenberg como una operación natural al formalismo puro-visualista del que provenía, sino que vería en la escritura de Castillejo un ejemplo de arte más bien conectado con los conceptualismos interesados por la semiótica y el lenguaje de los años 60 o una práctica concretista como deja aquí referenciado el propio escritor al hablar de su etapa post-Zaj:

Puede decirse que me quedé casi solo, sin ser comprendido, porque era muy difícil hacerlo por mis amigos los pintores, escultores y críticos modernos. Ellos, además, ya estaban amenazados primero por el vanguardismo radical y después por la reacción posmoderna. Es inútil decir que no pude lograr que se reconociera la posibilidad de una escritura moderna en medio de tanta escritura trivial que nada tenía de verdaderamente nueva, ya se llamase experimental, concreta, visual... Greenberg nunca entendió, ni menos aún comprendió, *El libro de las ies* (1969). Es decir, una escritura abstracta que no era mera poesía concreta⁶⁹.

Castillejo, que como afirma Sandra Santana “no parece recurrir a ninguna teoría lingüística específica”⁷⁰, criticaba en sus escritos reiteradamente que la “cultura occidental” acabara con la riqueza de sentido del signo y del símbolo indistintamente:

El positivismo, laicismo y materialismo que han dominado la aún llamada cultura occidental -que en cuanto tal cultura no fue sino cristiana, mantenedora y renacentista de la civilización grecorromana de la que surge- han llevado en escritura al literalismo. Es decir, a la reducción del signo y el símbolo. No solo el signo quiere ser una descripción literal, sino también lo quiere ser el símbolo, como puede verse en tal actitud del racionalismo hacia lo simbólico⁷¹.

La escritura debía liberarse del sentido único y cerrado que la sociedad moderna había impuesto a las palabras según Castillejo. Esta era una intención compartida con la poesía concreta además de, desde nuestra opinión, el interés por la colocación de la letra o palabra en la página en blanco derivada de Mallarmé (Castillejo afirmaba su interés por Mallarmé) y la letra impresa. Sin embargo, Castillejo renunciaba a cualquier vinculación de su escritura con la música o lo sonoro o lo tecnológico que para los poetas concretos era esencial.

El escritor rechaza el componente fetichista de su escritura en cuanto a un fetichismo visual cercano al diseño y se basa en la máxima de acabar con el sentido literal del lenguaje, algo que desarrollará en su con-

⁶⁹ CASTILLEJO, 2006, p. 120.

⁷⁰ Sandra SANTANA, “¿Cómo se lee una ‘I’? Las imágenes de la escritura en la obra de José Luis Castillejo”, *HIOL: Hispanic Issues Online*, 21 (2018), p. 173.

⁷¹ CASTILLEJO, 2006, p. 123; FASCINA, 2000, p. 151.

cepto de la “escritura no escrita”. Una escritura que no evoca en el lector un sentido literal unívoco y cerrado, sino que siempre está abierto a diferentes concepciones. *Un libro de un libro* será la puesta en práctica de esta teoría que finalmente nunca llegó a materializarse en su forma final y que estaba basada en un libro de 400 páginas en blanco que deberían ser a su vez fotografiadas e impresas de distintas maneras. El fin último de esta acción era materializar una escritura simbólica de la luz, una escritura sin letras. Esta obra, a nuestro juicio, se acercaba más al campo de lo conceptual, y poco podía tener de modernista greenberguiano, en tanto en cuanto adolecía de cualquier ilusionismo puro-visualista.

Conclusión

La obra realizada por José Luis Castillejo tras su etapa en el colectivo Zaj no puede desvincularse precisamente de la genealogía fundacional que fue la razón de ser de su corpus práctico y teórico adquirido en los años en los que formó parte del grupo artístico español. Un análisis más hermenéutico de la correspondencia que mantuvieron el escritor y Greenberg a principios de los años 80 da muestras de un Castillejo afanado por recibir del crítico norteamericano la validez necesaria a sus planteamientos modernistas o de corte formalista de su trabajo. Sin embargo, como apuntamos en el texto, hay conceptos fundamentales defendidos por Greenberg que son inadaptables a la práctica escrita de Castillejo.

El interés por elementos que tienen que ver con el lenguaje y la semiótica vinculan la obra del escritor al surgimiento de las nuevas corrientes conceptualistas de los 60, interesadas en defender un arte al margen del puro-visualismo pictórico de corte formalista defendido por Greenberg tras la II Guerra Mundial. La práctica y el pensamiento de Castillejo, a pesar de que encuentra firmes analogías con el concepto de especificidad del medio o *medium-specificity* recogido por Greenberg (Castillejo en su obra post-Zaj no elabora performance u obras sonoras, sino que se ciñe fundamentalmente a la escritura), mantiene una gran divergencia con el estudio de los signos y los símbolos adscritos al lenguaje y claves en Castillejo, pero carentes de interés para la práctica modernista defendida por el crítico norteamericano.

La obra *El Libro de la O* de la serie inédita de *Los Libros Perversos* en torno a la cual realizamos una aproximación en el artículo “Los Libros Perversos. Una experiencia de transición en la escritura de José Luis Castillejo” nos sirve para determinar ciertas evidencias que subrayan un debate crítico en torno al supuesto modernismo greenberguiano defendido por Castillejo en su obra posterior a Zaj. La puesta en relación de ese volumen con *The Book of I's* nos lleva a determinar que los libros realizados por el escritor tras su giro copernicano desde posiciones relacionadas con el arte de John Cage, el Minimal o la Poesía Concreta en Zaj, hacia posiciones más formalistas en solitario carecen de una base práctica objetiva y meramente analítica que la defina como tal.

LUIS CÁCERES CANTERO estudió Periodismo en la Universidad Antonio de Nebrija e Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Máster por la Universidad Nacional de Educación a Distancia con especialidad en investigación acerca del arte de los años 60 en España y el grupo de arte conceptual ZAJ. Ha trabajado en diversos medios de comunicación como Wanadoo, Terra o ARNDigital escribiendo sobre arte, y ha creado proyectos editoriales como la revista TRAZOS especializada en la creación contemporánea. Actualmente trabaja como Educador-Mediador en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, actividad que combina con la docencia en la Universidad Antonio de Nebrija como profesor asociado donde imparte la asignatura Modern Art and Architecture in Spanish Cities. En la actualidad también cursa estudios de Doctorado por la Universidad Autónoma de Madrid donde investiga acerca de la obra del artista José Luis Castillejo.

Email: lcc271082@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2080-9379>

Películas-voz: estéticas de no ficción decolonial en Barcelona

Voice-films: Decolonial non fiction aesthetics in Barcelona

Joan Miquel Gual

Universitat Oberta de Catalunya

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 31, 2019, pp. 75-92

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.004>

RESUMEN

La investigación decolonial estudia la configuración del mundo después del final de las colonias. Las diásporas globales, las relaciones norte-sur, la pervivencia de rasgos coloniales en las antiguas metrópolis y colonias, la situación de dominio neocolonial impuesta por algunas multinacionales o las luchas de liberación contra este marco político son algunos de los temas recurrentes. De manera más importante para el texto que se presenta a continuación, esta rama de estudios también abarca la representación de los conflictos urbanos vinculados al sistema de fronteras. En el caso de Barcelona han aparecido un número significativo de títulos de no ficción caracterizados por algún tipo de alianza entre personas y colectivos locales y migrantes. Tales alianzas erigen una perspectiva crítica encarnada y situada que contribuye, desde el campo de la producción audiovisual, a la protesta en contra del racismo y el régimen de fronteras dentro de la propia ciudad. La función decolonial perseguida por los títulos de no ficción que se analizarán es la circulación de materiales, algunas veces de urgencia, que sirven para contraatacar los discursos hegemónicos criminalizadores y las múltiples invisibilizaciones de colectivos humanos racializados, fruto de fronteras que son herencia de un pasado colonial que en gran parte se mantiene vigente.

PALABRAS CLAVE

Decolonialidad. Luchas urbanas. Cine de no ficción. Iconografía. Movimientos sociales. Migración. Sin papeles. Ciudadanía.

ABSTRACT

The decolonial investigation studies the configuration of the world after the end of the colonies. The global diasporas, the north-south relations, the survival of colonial traces in the old metropolis and colonies, the situation of neocolonial domination imposed by some multinationals or the liberation struggles against this political framework are some of the recurring themes. More importantly for the text presented below, this branch of studies also covers the representation of urban conflicts linked to the border system. In the case of Barcelona, a significant number of non-fiction titles have appeared, characterized by some kind of alliance between local and migrant groups. Such alliances offer a critical perspective that contributes, from the field of audiovisual iconography, to increase the protest against racism and borders within the city itself. The decolonial function pursued by the non-fiction titles that will be analyzed here is the circulation of ideas, sometimes useful to different emergences, which serve to counteract the hegemonic discourses of criminalization and the multiple invisibilisations of racialized human collectives, resulting from frontiers that are the heritage of a colonial past which to a large extent it remains alive.

KEY WORDS

Decoloniality. Urban struggles. Nonfiction cinema. Iconography. Social movement. Migration. Sans papier. Citizenship.

Estéticas decoloniales de no ficción

A finales de 2010, tuvo lugar en tres espacios diferentes de la ciudad de Bogotá la muestra *Estéticas decoloniales*. Con la misma, los curadores Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez llevaron a cabo una indagación sobre el carácter decolonial de unas propuestas artísticas movilizadas por una pregunta “que indaga por la posibilidad de construir, no tanto modernidades alternativas, sino alternativas a la modernidad [...] recogiendo los legados históricos de resistencia y lucha de individuos y comunidades”¹. Alternativas a la modernidad que “puedan convertirse en otra opción civilizadora que decolonice cada una de las dimensiones de la modernidad en las que la acción de la colonialidad se instala y se naturaliza”².

El punto de partida del proyecto resulta manifiestamente claro: la ocultación implícita de la *herida colonial* en el arte y la estética occidentales, una herida que “influencia los sentidos, las emociones y el intelecto”³. De hecho, la muestra perseguía el objetivo doble de avanzar en la conceptualización de la decolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* o el sentir de los colonizados. Para ello ofreció diferentes operaciones de lo sensible o creaciones estéticas llevadas a cabo por artistas procedentes de diferentes países que hoy sufren formas de dominación debidas a la situación de colonialidad.

La herida colonial fue conceptualizada de manera muy influyente en los años sesenta por el psiquiatra y luchador anticolonial Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra* es una obra de referencia que rechazó la idoneidad de las ideas marxistas para explicar de manera efectiva la herida psíquica que implica todo proceso de emancipación colonial. Este pensador fue, sin lugar a dudas, un punto de anclaje para el movimiento del Tercer Cine, cuya meta estético-política primordial fue “la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura”⁴. Este objetivo resuena de manera clara en el ideario y las propuestas estéticas decoloniales actuales, si bien de manera distinta, tal como veremos a continuación.

A diferencia de los filmes predecesores del Tercer Cine, las películas de no ficción que aquí tomaremos en consideración no se inscriben en un imaginario cultural de tipo nacional-popular, ni pueden ser consideradas como una escuela o un movimiento con rasgos definitorios. Su apuesta política-estética puede ser pensada más bien como acciones de sensibilización radical en el marco de la diáspora y los retos actuales del movimiento antirracista, el cual señala cada vez con mayor intensidad el vínculo entre la condición migrante y el exilio y la dominación que continúa vigente hoy, después del fin oficial de las colonias.

Dicho esto, ¿en qué consiste el corpus de no ficción elegido? ¿Por qué puede ser enmarcado dentro de las estéticas decoloniales? ¿Cómo puede contribuir a la liberación del sentir fuertemente condicionado por la herida? Para tratar de responder a estas cuestiones, cuyo alcance va mucho más allá de la finalidad de este breve escrito académico, se señalarán de manera preliminar dos aspectos primordiales, que más tarde se desarrollarán. En primer lugar, aquí serán tenidas en consideración una serie de piezas directamente vinculadas a organizaciones, movimientos y personas que trabajan activamente para desprenderse de la colonialidad existente en Barcelona, independientemente de si se reconocen o no explícitamente dentro del giro decolonial. En segundo lugar, otra aportación importante del texto será intentar establecer un diálogo entre el corpus decolonial elegido con imágenes provenientes del siglo XX, las cuales muestran y reflexionan sobre la condición migrante cuando estaba encarnada por personas pertenecientes al mismo Estado español, quienes, no por ello estaban a salvo de ser expulsadas de la urbe, vilipendiadas por su origen y criminalizadas en su intento de buscar una vida mejor a través del gesto migratorio. De esta manera se per-

¹ Pablo GÓMEZ, Walter MIGNOLO, *Estéticas decoloniales*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012, p. 16.

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ Fernando SOLANAS, Octavio GETTINO, “Hacia un tercer cine”, en Octavio Gettino, *A diez años de “Hacia un Tercer Cine”*, México, Filmoteca de la UNAM, 1982, pp. 37-54.

sigue la finalidad de pensar, a partir del rico archivo local de no ficción, puntos de confluencia entre presente y pasado, así como visibilizar un objetivo político que reside en todas las películas seleccionadas, orientado a la curación de la herida: la construcción y difusión de formas de empatía radical, base sine qua non de cualquier transformación política.

Para llevar a cabo todo lo descrito hasta aquí, en primer lugar, es necesario hacer una aclaración teórica: la colonialidad no es sinónimo de colonialismo. Para apuntalar esta afirmación, utilizaremos las palabras de uno de los principales filósofos decoloniales del presente:

Colonialismo denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto de esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo⁵.

El pensamiento decolonial, cuyo punto de partida originario tuvo lugar en el Tercer Mundo, más específicamente la Conferencia de Bandung (1955), se reivindica como un giro epistémico conectado con la experiencia de frontera y la conciencia inmigrante actual:

Dado que el punto de origen de la decolonialidad fue el Tercer Mundo con su diversidad de historias y tiempos locales, y siendo diferentes países imperiales de Occidente los que interfirieron por vez primera en esas historias locales [...] el pensamiento fronterizo es la singularidad epistémica de cualquier proyecto decolonial. ¿Por qué? Porque la epistemología fronteriza es la epistemología del *anthropos* que no quiere someterse a la *humanitas*, aunque al mismo tiempo no puede evitarla. La decolonialidad y el pensamiento/sensibilidad/hacer fronterizos están por consiguiente estrictamente interconectados, dado que la decolonialidad no puede ser ni cartesiana ni marxiana. En otras palabras, el origen tercermundista de la decolonialidad se conecta con la “conciencia inmigrante” de hoy en Europa occidental y Estados Unidos. La conciencia inmigrante se localiza en las rutas de dispersión del pensamiento decolonial y fronterizo⁶.

Dicho esto, el repertorio audiovisual sobre migraciones que se abordará muestra diferentes dimensiones de la experiencia de frontera, específicamente de frontera interna. Critica el funcionamiento de dispositivos racistas orientados a identificar, detener y expulsar personas a causa de sus rasgos físicos y/o culturales⁷, desde una óptica múltiple que señala la pervivencia de la colonialidad del poder, el ser y el saber en el presente⁸.

CC13 (Daniela Ortiz, Xosé Quiroga, 2013) enseña rastros del pasado colonial homenajeados a través de monumentos en la trama urbana de Barcelona. Su posicionamiento político tiene que ver principalmente

⁵ Nelson MALDONADO-TORRES, “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en S. Castro Gómez, R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del hombre editores, 2007, p. 131.

⁶ Walter MIGNOLO, *Geopolítica de la sensibilidad y el conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica* [en línea], <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es> [Consulta: 20 de mayo 2018].

⁷ Las obras analizadas son mayoritariamente cortometrajes que reflexionan sobre la condición de los llamados sin papeles (todas aquellas personas y colectivos sociales excluidos de las obligaciones y derechos de ciudadanía) por un lado, o bien en un matiz distinto, sobre las y los ciudadanos irregulares a quienes se les ha negado el pleno estatus de ciudadanía (es decir, aquellas personas que, pese a no tener el riesgo de ser expulsadas, son consideradas de segunda y excluidas de derechos fundamentales como el derecho a voto).

⁸ “Y si la colonialidad del *poder* se refiere a la interrelación entre las formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del *saber* tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del *ser* se refiere entonces a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje”. MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130.

con la llamada colonialidad del saber existente hoy en el marco urbanístico. La pieza señala también el desconocimiento local de toda una serie de figuras históricas que pueden resultar hirientes para quienes conocen o han experimentado la hostilidad colonial en su propia piel. Por otra parte, *Nosotros, los negros* (María Fernanda Borregales, Adrià Rodríguez, Ana Román, Juan Manuel Ruales, Marina Siero, Sebastián Tapia, 2016) razona sobre la colonialidad del poder, sobre la interrelación de dominación y explotación en el contexto local, a partir de una de las polémicas más duras suscitadas durante el mandato de Ada Colau: los enfrentamientos entre manteros negros y policías de la Guardia Urbana que acabaron con detenciones, un encarcelamiento y heridos leves en el otoño de 2015, después de varios episodios de represión de la venta ambulante. Este episodio defraudó las expectativas que muchos votantes y colectivos desfavorecidos tenían en el nuevo gobierno local, de claro signo progresista. Por otra parte, el tratamiento en prensa del caso fue muy crítico con la gestión llevada a cabo por los responsables municipales. Dicho tratamiento resulta cercano, como se tratará de evidenciar, al concepto de pánico moral definido en *Folk Devils and Moral Panics*⁹. De manera resumida, pánico moral es la etiqueta que recibe la reacción de un grupo de personas basada en la percepción falsa o exagerada de algún comportamiento cultural o de grupo, frecuentemente un grupo minoritario o una subcultura, definidos como peligrosamente desviados. Tal reacción se produce después de que medios de comunicación amplifiquen un episodio, condición, persona o grupo de personas que han sido catalogados como una amenaza para los valores e intereses de la sociedad. En definitiva, más que de un miedo colectivo infundado, el pánico moral se plantea como un atentado al orden social en gran parte impulsado mediáticamente.

En conexión con la idea de pánico moral, cabe decir que uno de los elementos más definitorios de la experiencia de frontera es la catalogación de las y los inmigrantes como “grupos de riesgo”¹⁰, etiqueta que los convierte en proclives a una mayor exposición al control social, a la sospecha y a tratamientos mediáticos desfavorables. Sin ir más lejos, la islamofobia puede ser pensada como resultado de esta situación en el contexto posterior al 11 de septiembre de 2001. La película *Rastros de Dixán* (José González Morandi, Sergi Dies, 2009) deconstruyó la falsa acusación que yacía en la denuncia contra 11 vecinos del Raval, acusados de terrorismo y encarcelados durante siete años sin más pruebas que la declaración de un testimonio protegido que, años después, se reveló falsa. Más allá, cabe poner en relación el mediometrage de Dies y González Morandi con una cuestión perenne: la existencia de los otros (inmigrantes) como un potencial peligro social, algo que se ha dado a lo largo de la historia local bajo justificaciones diferentes. En este sentido, existen otras piezas audiovisuales que comparan la condición migrante extracomunitaria actual con la migración de mediados del siglo XX, proveniente principalmente de las regiones empobrecidas del sur de España. La repetición de determinados patrones de exclusión y la pervivencia de mecanismos de control y expulsión de los otros por parte de las fuerzas del orden, así como también la imposibilidad de acceder a un trabajo digno y legal, resultan los temas principales de *Mapas migrantes* (David Batlle, 2009).

Por otra parte, si el título del artículo reivindica la existencia de películas-voz es debido a un hilo que las unifica: la toma de palabra orientada a decolonizar el espacio público y la política occidental va de la mano de la toma de palabra en el espacio audiovisual. Para justificar teóricamente dicho concepto nos atenderemos a los conceptos de voz, lealtad y salida planteados por Hirschman en *Salida, voz y lealtad: respuestas al deterioro de empresas, organizaciones y estados*, donde expone una teoría general sobre el comportamiento humano basado en las formas de relación en el seno de la sociedad. Para Hirschman existen tres posibles tipos de relaciones: sentirse a gusto en la relación (Lealtad), sentirse disgustado y querer cambiarla mediante la protesta (Voz), o rechazarla y eludir la relación (Salida). Esta forma de ver las relaciones en la sociedad se ha aplicado a problemas económicos, sociológicos y políticos, y puede aplicarse a todo tipo de interrelaciones sociales, como el racismo y las fronteras.

⁹ Stanley COHEN, *Folk Devils and Moral Panics*, Londres, Routledge, 2002.

¹⁰ Alessandro DE GIORGI, *Tolerancia cero. Estrategias y prácticas de la sociedad del control*, Barcelona, Virus, 2005.

La puesta en escena de las películas-voz fue *El encierro en la Iglesia del Pi* (Rabia Williams, 2004), sobre uno de los primeros encierros masivos del emergente sujeto político *sin papeles* en Barcelona¹¹. La última que aquí se analizará es *Idrisa, crónica de una muerte cualquiera* (Metromuster, 2018), sobre la complicada repatriación del cadáver de un migrante muerto en extrañas circunstancias dentro del Centro de internamiento para inmigrantes (CIE) de Zona Franca. Una repatriación excepcional que evidencia la existencia de muchas formas de morir en el anonimato, o ser asesinado, cuando se cruza una frontera; así como también la imposibilidad que tienen las familias, en muchas ocasiones, de hacer duelo por sus muertos.

Los encierros y el nacimiento audiovisual del movimiento sin papeles

Ante la pervivencia del estigma de los fugados de sus países de origen, Sandro Mezzadra articuló años atrás una honda reflexión acerca de la necesidad de erigir un nuevo derecho legitimador del gesto migratorio: el derecho de fuga. En otras palabras, podríamos definir el mismo concepto como derecho a un estatus de ciudadanía global.

LA FUGA, COMO CATEGORÍA POLÍTICA, ha sido vista siempre con desconfianza. Cercada entre el oportunismo, el miedo y la cobardía aparece peligrosamente cercana a la traición, renegada tanto por la narrativa patriótica como por la socialista. Al fugitivo “despreocupado por el mañana”, como los piratas de la Isla del Tesoro de Stevenson, le repugna el sacrificio y la abnegación, la voluntad de medirse con la aspereza del presente para construir un futuro colectivo, del mismo modo le es extraño el consecuente sentido del deber y la responsabilidad. ¿Por qué entonces titular con la fuga, y más enfáticamente con el derecho de fuga, este libro?¹²

Mezzadra propone pensar las migraciones como un movimiento social en favor del establecimiento de una condición de ciudadanía no vinculada a la pertenencia o no a un estado-nación, en favor de la posibilidad de establecerse en un país extranjero en igualdad de libertades, obligaciones y derechos que el resto de la población. Esta reivindicación choca y contrasta con la Carta de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas, cuyos dos puntos del artículo 13 contemplan que:

1. Toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado.
2. Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país.

La Carta no reconoce el derecho a la inmigración individual o colectiva y deja en manos de la soberanía nacional de los estados el régimen de circulación, residencia y expulsión. Mezzadra se enfrenta directamente con esta concepción articulando un concepto de fuga que resignifica semánticamente, sin escatimar, en una primera dimensión, múltiples referencias culturales y de imaginario social sobre la importancia política de la deserción:

Se podría recordar por cierto, y no es poca cosa en estos tiempos de guerra permanente (enduring war), que al campo semántico de la fuga pertenece un concepto como el de deserción, que el cine (empezando por *Senderos de Gloria* de Stanley Kubrick) y la misma historiografía (“Apología del miedo” se titulaba la introducción redactada por Enzo Forcella, en el mítico año 1968, a una famosa compilación de los fallos de tribunales militares italianos contra desertores y “derrotistas” durante la primera guerra mundial) nos han enseñado a reconocerle nobleza. No por casualidad, en los Estados Unidos de los años sesenta, un extraordinario movimiento de masas orga-

¹¹ En este marco fue demandada una regularización masiva de habitantes en situación irregular. Esta pieza, realizada desde dentro de la protesta y adoptando el punto de vista de los sin papeles, aborda una de las acciones más radicales que tuvieron lugar poco tiempo antes de la quinta y última regularización masiva que ha tenido lugar hasta el momento en la España democrática, en el año 2005 a manos del gobierno Zapatero.

¹² Sandro MEZZADRA, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2005, p. 43.

nizaba la deserción a la guerra de Vietnam vinculándose con otro concepto político con el cual aquel campo semántico mantiene también relaciones conspicuas: el de desobediencia civil. También, un par de décadas después, desde la República Democrática Alemana, un masivo movimiento de fuga, de exit para decirlo con Albert O. Hirschman (1970 y 1993), inauguró los sucesos que condujeron al fin del socialismo real¹³.

El tema de la deserción de la guerra está hoy plenamente vigente, debido a la oleada de personas sirias, muchas de ellas soldados que no quieren participar en el conflicto y anhelan encontrar refugio en Europa. Más allá de la deserción bélica en cualquiera de sus formas, una segunda dimensión del concepto mezzadriano de derecho de fuga recuerda una amplia tradición occidental que sitúa la migración a otro país no motivada únicamente por causas materiales como el sufrimiento, el hambre o la ausencia de opciones laborales, sino con la sed de crecimiento personal y de aventura que reside en el ánimo de muchas personas en todo el mundo:

Pero la fuga en la cultura de Occidente, es también viaje, descubrimiento, sed de conocer y rechazo de aquello que Majakovskij llamaba “la banalidad de lo cotidiano”: desde la experiencia arquetípica de Odiseo a los jóvenes jesuitas italianos que entre el siglo XVI y XVII fueron atraídos por el “deseo de las Indias” (Rosconi 2001), desde las muchas generaciones que persiguieron on the road un sueño de libertad, hasta las aventureras vicisitudes cinematográficas de Thelma y Louise, la figura del fugitivo se ha cargado de significados totalmente distintos a los que se concentran alrededor de la figura del cobarde. Y finalmente: ¿cómo no recordar que en el origen mismo de Occidente hay un potente mito de fuga, aquel éxodo bíblico que ha representado por siglos una metáfora de los procesos de liberación y revolución (Walzer 1985), además de haber alimentado el *sacro experimento* (Bonazzi 1970) de la construcción de un nuevo mundo en América que debía dejar atrás la corrupción de la vieja Europa?¹⁴.

La prolífica y caudalosa reflexión sobre el derecho de fuga nació después de la emergencia en Europa de un nuevo sujeto político, a mediados de los años noventa: los y las sin papeles. *La Ballade des Sans Papiers* (Samir Abdallah, Rafaele Ventura, 1997) es probablemente el primer documental sobre el tema y un documento fundamental si se quiere rastrear la genealogía de las luchas por la libertad de movimiento y permanencia que han tenido lugar en los últimos veinte años en el viejo continente. En España, no fue hasta el año 2001 cuando se puso en escena este mismo movimiento sociopolítico. Aparte de los masivos disturbios que tuvieron lugar en Ca’n Anglada (un barrio de Terrassa, Barcelona) y El Ejido (en la provincia de Almería), también se produjeron los encierros conocidos como “los encierros de la iglesia del Pi”, debido a que en esta ubicación tuvo lugar el encierro más numeroso, si bien, al mismo tiempo un elevado número de migrantes se encerró en ocho iglesias distintas del área metropolitana de Barcelona. Tras una protesta de 47 días, con huelga de hambre incluida, se consiguió la regularización de más de 14.000 inmigrantes¹⁵.

Según la socióloga mexicana Amarela Varela, la elección de la iglesia como lugar de encierro respondió a tres motivos diferentes, muy importantes todos ellos a nivel iconográfico. En primer lugar, ya se había utilizado esta táctica, con buenos resultados, por parte “de los *sans papiers* franceses que desde 1996 usaban los encierros, lo mismo en centros religiosos que en instituciones gestoras de la migración, para visibilizar socialmente sus demandas”¹⁶. En segundo término, los encierros también habían sido utilizados previamente por el movimiento vecinal local y obrero en los años 60 y 70, en plena dictadura de Franco y con el derecho de reunión totalmente prohibido, por lo tanto “estaba presente como mecanismo de lucha entre los españoles”¹⁷; de hecho, se hace difícil no recordar por ejemplo las imágenes de la masacre de Vitoria en 1976, la mayor matan-

¹³ *Ibidem*, p. 44.

¹⁴ *Ibidem*, p. 44.

¹⁵ Blanca CIA, “1.700 inmigrantes se encierran en Barcelona en demanda de ‘papeles’”, *El País*, 6 de junio de 2004 [en línea], https://elpais.com/diario/2004/06/06/espana/1086472814_850215.html [Consulta: 20 de mayo 2018].

¹⁶ Amarela VARELA, *Por el derecho a permanecer y pertenecer. Una sociología de las luchas migrantes*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2013, pp. 101.

¹⁷ *Ibidem*, p. 101.

za de la Transición que tuvo lugar, precisamente, en una iglesia donde se celebraba una asamblea. En tercer lugar, en las iglesias se demostraba el apoyo de los curas a la causa, una fuente inestimable de legitimidad social, y se apelaba también a la condición sagrada de los templos: “hay que señalar que para una buena parte de los participantes un centro religioso representaba en su imaginario un lugar seguro y sagrado”¹⁸.

El encierro en la Iglesia del Pi relata no ese primer encierro de 2001, sino su reedición en junio de 2004 cuando 1.500 emigrantes se recluyeron en la Catedral de Barcelona y otros 200 más en la misma iglesia del Pi, después de una manifestación. Esta acción solamente duró una noche y posteriormente ambos recintos fueron desalojados por la policía. En todo caso, el documental atesora el mérito de ser el primero sobre las asambleas y movilizaciones de sin papeles. Es el primero que ataca, desde Barcelona, la contradicción existente en una Europa que, como recuerda Mezzadra, siempre ha reivindicado el viaje y la migración como forma de conocer mundos nuevos, pero que sin embargo castiga y expulsa a muchas de las personas que llegan de fuera para vivir en su seno.

Por otra parte, podemos definir el cortometraje como un documental observacional-participante, debido a que quien filma está implicada en primera persona en la acción de protesta, adoptando un punto de vista activo y nada neutro, en favor de las personas encerradas. Más allá, este trabajo sirvió también para documentar visualmente la mutación del rostro de las migraciones, un tema que ha sido tratado en otros audiovisuales posteriores, como el que se revisará el siguiente epígrafe.

Invisibles de ayer e invisibles de hoy

Las fronteras, en el siglo XX, no separaban solamente dos territorios soberanos, sino que vetaban la libre circulación de las personas de menor poder adquisitivo en el marco del Estado español mismo. *Mapas migrantes* está compuesto de 3 postales en movimiento que dialogan entre ellas, desplegando a su vez tres voces en off que explican historias representativas de diferentes etapas en la historia de las migraciones en Barcelona. La tercera y última postal es de 2001 y enlaza con el epígrafe anterior: la voz del marroquí Yidir Ikabouren lee su diario personal para contar al espectador su experiencia en la movilización de la iglesia del Pi. Yidir describe buena parte del encierro y cómo logró su regularización después del mismo, lo cual le permitió “un año y tres meses más tarde de haber cruzado el Estrecho en patera” (14’29”), acceder a su primer trabajo de peón de albañil en condiciones de ciudadano regular. Se trata de la secuencia que cierra el cortometraje, proponiendo un fuerte contraste entre la condición de turista (plano visual) y la condición de migrante (plano sonoro), siguiendo un montaje de planos de turistas fotografiándose frente a la misma iglesia y mostrando de esta manera cómo un escaparate turístico por excelencia es también un lugar de memoria de las luchas por derechos.

La primera postal de las tres se ubica temporalmente alrededor de 1956, cuando Ramón Molina fue destinado como trabajador de RENFE a Barcelona. El protagonista estuvo alojado en las llamadas *patronas*: habitaciones vacías en casas particulares que servían para alojar a recién llegados, a veces en régimen de pensión completa. Ramón también viajaba mucho de Madrid a Barcelona y, conocedor del mecanismo de deportaciones vigente en aquel momento, protegía a las familias viajeras con la siguiente recomendación: “no bajaros ni en la estación de Francia ni en Paseo de Gracia que os trincan” (5’01”). El peligro de ser retornadas a sus lugares de origen *ipso facto* era mayor en esas estaciones que en otros destinos con un control más laxo, como Sitges. De hecho, Ramón vio la misma escena repetida en varias ocasiones: las familias sin papeles de la época, bien cargadas de equipaje, eran detenidas en un rincón, prolegómeno previo a su expulsión de la ciudad. La narración de la voz en off coincide, a nivel visual, con un plano secuencia que abarca un tramo del recorrido de un ferrocarril que finaliza precisamente en la estación de Francia, un

¹⁸ *Ibidem*, p. 102.

lugar de llegada de las migraciones pretéritas inmortalizado icónicamente en el documental sobre emigrantes españoles y periferias *Largo viaje hacia la ira* (Llorenç Soler, 1969).

La segunda postal relata la situación de una inmigrante latinoamericana alrededor de 1988: Griselda Martínez Vico. Los espacios de la ciudad que rememora son el Barrio Chino (actual Raval) de la heroína, donde ella residía, y la Rambla, esquina con calle Ferran, donde existe todavía hoy el buzón en el que se encaramaba para avistar la llegada de policías y avisar gritando “¡agua!” a sus compañeros. El trabajo que llevaba a cabo era la venta ambulante ilegal, ya que, en aquel entonces, igual que hoy, resultaba muy complicado encontrar un trabajo debido a la condición de sin papeles: “no sé si era menos difícil que ahora encontrar un trabajo, pero era muy difícil” (8’29”).

Resulta imposible no encontrar ecos y afinidades iconográficas de tal relato con la situación actual de los manteros que veremos en el epígrafe posterior. Sin embargo, antes de abordar tal cuestión, resulta importante reflexionar acerca de la forma de representación estética elegida por el director de *Mapas migrantes*: no enseñar el rostro de las y los protagonistas, o de quienes colaboraron en anónimos actos de resistencia, y evocar así sus vivencias a partir de voces y espacios. Con ello configura una poética de la memoria que trata de evidenciar la permanencia de las y los migrantes invisibles en la ciudad, a pesar de que muten los rostros y las procedencias, así como también las múltiples formas de *solidaridad antifronteras* que tienen lugar en lo social.

En cierta manera, el relato que propone David Batlle se parece a las experiencias psicogeográficas de los situacionistas: en espacios cualquiera, si bien hoy altamente turistizados (como una iglesia, la Rambla o la *Estació de França*), las emociones y pensamientos de las personas que los atraviesan dependen de la experiencia concreta, muy distinta si el viaje está hecho con intenciones ociosas o si se plantea como una fuga política. La estética elegida apuesta por la suma de voz e imagen que articula los relatos. Dicho de otra manera, crea imágenes que se forman en la mente del espectador, derivadas de unos recuerdos personales que son inseparables del escenario urbano. Significativamente, las escenas que describen –encierros, redadas y venta ambulante– todavía hoy se continúan repitiendo.

El gesto de levantar la manta

Siguiendo con la reflexión sobre la relación entre turismo y migraciones que se viene apuntando, resulta importante mencionar que el rodaje de *Vicky, Cristina, Barcelona* (Woody Allen, 2008) trajo consigo un debate importante a nivel de ciudad. El consistorio socialista invirtió un millón de euros en la producción de la película, justificando que era la mejor y más rentable inversión posible en publicidad turística que se podía hacer en aquel momento. La promoción de los encantos urbanos (principalmente el patrimonio modernista que miran con fascinación las dos norteamericanas protagonistas), fue concebida desde la óptica del gobierno local como un perfecto *spot* que llegaría a millones de espectadores, convirtiéndolos así en potenciales turistas. Premios como el Óscar de Penélope Cruz a la mejor actriz de reparto (2008) o el Globo de Oro a la mejor comedia (2009) supusieron la confirmación de las mejores expectativas de los políticos impulsores: el filme de Allen recaudó 96 millones de dólares en taquilla, lo que significó una enorme visibilidad del escenario barcelonés.

En mi trabajo de tesina definí la película como la culminación del llamado *Cinamarca Barcelona*, un concepto que sirve para expresar cómo el cine ha sido utilizado para promocionar la Ciudad Condal en circuitos internacionales¹⁹. Previamente se habían rodado cinco películas en las que el espectador se podía identificar con un turista extranjero o un recién llegado, deslumbrado ante la arquitectura y los principales

¹⁹ Joan Miquel GUAL, “La representació de Barcelona en el cinema contemporani. Cinamarca Barcelona, espectadors turistes, paisatges de no ficció”, Tesina, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.

ítems que aparecen en cualquier guía turística²⁰. Si bien quizá no era la intención de los directores, sus obras resultaron funcionales a la hora de vender la ciudad como marca y producto cultural en el exterior, mediante un relato que embellece y resalta, cual si fuera una operación planificada de mercadotecnia urbana, determinados aspectos de la ciudad en detrimento de otros más problemáticos. De ahí el concepto de cine-marca.

Por otra parte, *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) mostró una cara mucho más amarga del mismo lugar. Entre las muchas escenas turbias que expone, una muy habitual y real muestra a manteros de piel negra corriendo Rambla arriba, perseguidos por la policía. Sin lugar a dudas, la dureza de la vida de los pobres racializados (la película también aborda problemáticas relativas a los almacenes chinos ubicados en Badalona y Sant Adrià de Besós) no debió resultar nada seductora para unos gobernantes poco interesados en enseñar en el exterior una cara distinta de una ciudad sobrecargada de conflictos raciales, que no tienen cabida en la marca que se quería difundir. Si bien el tono de la película no es realista, plantea una serie de cuestiones que afean la imagen dominante existente, supuestamente tolerante con todos y multicultural, generando serias dudas acerca del escaparate aproblemático a nivel social y sin desigualdad económica que promueve el imaginario turístico vigente.

En el plano de la no ficción, *Nosotros, los negros* afronta el tema de los manteros algunos años después de *Biutiful*, cuando este colectivo encarnó una de las principales crisis con las que ha tenido que lidiar el llamado “municipalismo del cambio” liderado por la alcaldesa Ada Colau. Una serie de enfrentamientos con la policía provocaron la circulación, en medios de comunicación masivos, de la imagen de agresiones físicas a las fuerzas policiales por parte de algunos vendedores de calle. Sin ir más lejos, el periódico *La Vanguardia*, referente mediático catalán de signo ideológico claramente antagonista con el nuevo municipalismo, publicó varias portadas con el objetivo de transmitir una imagen de fuerte desorden público y señalar, al mismo tiempo, la contradicción de un gobierno progresista que ejerce represión sobre un colectivo vulnerable, contrariamente a su ideología y programa político.

En el mismo contexto, el semanario de izquierdas *La Directa* publicó un reportaje histórico titulado “Barcelona ja criminalitzava la venda ambulants als anys trenta”²¹. En el mismo, una fotografía muestra a varios agentes de la guardia urbana obligando a vendedores a deshacerse en una alcantarilla del pescado que trataban de vender a pie de calle. Esta imagen sirve para criticar la dificultad que tienen los pobres para sobrevivir a las crisis ocurridas en diferentes momentos históricos, a pesar de la existencia de gobiernos progresistas. Sin lugar a dudas, permite establecer una continuidad iconográfica entre pasado y presente (fig. 1).

A nivel cinematográfico, la referencia del título del filme es clara: *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1959), *docu-fiction* primigenia del cine etnográfico que retrataba la vida de tres negros (Tarzan, Eddie Constantine y Robinson) en Treichville (un barrio situado en Abidjan, la capital económica de Costa de Marfil), a la búsqueda desafortunada de trabajo escaso y siempre mal pagado. La presencia abusiva del hombre blanco, el colonizador en posesión del dinero, se erige como un claro símbolo de la vida urbana africana del momento. *Nosotros, los negros* plantea una transposición contemporánea de ese relato en la Barcelona actual. De manera similar al film de Rouch, la plena afinidad de los directores con el sujeto representado salta a la vista debido a la calidad de las entrevistas y a la confianza lograda para enseñar ante la cámara sus vidas y sus rostros, a pesar del peligro evidente que representa para sí mismos la visibilidad en una pantalla debido a su condición de sin papeles. Por otra parte, el desplazamiento que se produce entre las películas no solamente es de coordenadas espacio-temporales, sino de calado político: el *nosotros* que articu-

²⁰ *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994); *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999); *Tardes de Gaudí* (Susan Seidelman, 2001); *Una casa de locos* (Cédric Klapisch, 2002); *Manuale d'amore 2* (Giovanni Veronesi, 2008).

²¹ “Barcelona ya criminalizaba la venta ambulante en los años treinta”. Roger COSTA PUYAL, “Barcelona ja criminalitzava la venda ambulants als anys trenta”, *Setmanari La Directa*, 395 (2015), pp. 22-23.



Fig. 1. Autor desconocido, *Vendedores ambulantes obligados a tirar su mercancía por la policía local*, alrededor de 1932, fotografía, 700x500 mm, Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

la el título plantea la existencia de un sujeto colectivo en ciernes, frente a la fragmentación de relatos individuales de “un negro” cualquiera de los muchos existentes en las periferias africanas; el *nosotros* denota persistencia de la herida colonial en el cuerpo de los negros, así como también un proceso de auto-organización para sobrevivir colectivamente en el centro de una ciudad global cuyo espacio público está dominado por hordas turistas. Estos últimos son clientes potenciales tanto de los manteros como de buena parte de los negocios nuevos y viejos de la ciudad, algunos de ellos regentados por vendedores organizados en plataformas que persiguen erradicar de la calle una actividad que consideran competencia ilegal y desleal. De esta manera, se fija ideológicamente un *nosotros* político que, para determinada población local, significa un *ellos* peligroso. De hecho, una secuencia muestra dos personas de la calle que increpan a los vendedores ambulantes, acusándoles no solamente de no pagar impuestos y robar clientes a las tiendas “honradas”, sino también de haber emigrado para venir a sembrar el desorden.

En la película ocupa una importancia central la deconstrucción de un hecho cuya imagen sirvió para acusar y encarcelar a uno de los vendedores, llamado Sidil. Dicha imagen supuestamente demostraba la agresión del mantero a un policía local. El *frame* que se publicó en los media, como prueba del crimen, descongelado en el documental, permite visionar el antes y el después de lo ocurrido, dejando a juicio del espectador si la agresión era tal y, en cualquier caso, si resultaba merecedora o no del castigo infligido. Desde la perspectiva de los directores, la secuencia en cuestión se incluye en el relato con la intención de criticar un sensacionalismo criminalizador con fines de pánico moral, muy alejado de lo que sería una información imparcial.

La película finaliza en las puertas de la prisión Modelo, donde Sidil fue encerrado después de los hechos, en una manifestación que exige tanto la libertad del detenido como el derecho a permanecer y

ganarse la vida trabajando en cualquier ciudad del mundo. El cortometraje invita a pensar, a través del diálogo implícito con Jean Rouch, en la condición de muchas personas de piel negra tanto en sus países de origen, para nada desprovistos a día de hoy de rasgos de dominación neocolonial, como en los lugares de llegada. *Nosotros, los negros* supone, contando con el consentimiento y la aceptación de los representados, una aportación al giro decolonial a partir de una alianza ética que trata de borrar la frontera entre quien habla –los sujetos directores– y quien es mostrado –el objeto de la película, los manteros–, mediante un relato en que los primeros se ponen al servicio de los segundos.

Rastros coloniales en la Barcelona del “Proceso independentista”

En agosto de 1936 fue derribada la estatua de Antonio López, primer marqués de Comillas (fig. 2). Al final de la Guerra Civil, el monumento fue restituido y permaneció hasta el 4 de marzo de 2018, cuando el ayuntamiento decidió retirarlo después de movilizaciones ciudadanas y estudios académicos que señalaban claros indicios de ejercer el esclavismo por parte del homenajeado. Así, una misma imagen decolonial tuvo lugar en dos momentos completamente distintos de la historia de la ciudad.

CCI3 rastrea los signos de colonialidad que persisten en la arquitectura urbana. Desde la icónica estatua a Colón, pasando por la misma plaza dedicada a Antonio López o el monumento a Joan Güell i Ferrer, destacado líder intelectual contrario al abolicionismo de esclavos. También describe la historia de varios edificios construidos fruto de la riqueza generada durante siglos pasados en ultramar: por ejemplo, el Palau de la Virreina o el Hotel Colonial²². La obra de Ortiz y Quiroga no se puede considerar ni mucho menos un documental informativo o histórico. La crítica ideológica de los tres dispositivos que forman la película, basados en la performatividad y la entrevista, se construye en relación a la Diada del 11 de septiembre de 2013²³, cuando se celebró la *Via Catalana*, una cadena humana en que participaron más de 1.600.000 personas dándose la mano, atravesando 87 municipios catalanes ubicados en la



Fig. 2. Autor desconocido, *Derrocamiento de la estatua de Antonio López*, 1936, fotografía, 671x960 mm, Amsterdam, Instituto Internacional de Historia Social.

²² Este hotel fue antiguamente la sede del Banco Colonial, creado para financiar operaciones militares en Cuba durante el siglo XIX, y es hoy un hotel que forma parte del circuito turístico de mayor poder adquisitivo.

²³ La Diada es la fiesta nacional de Catalunya. Cada 11 de septiembre se conmemora la defensa de Barcelona en 1714. Ese día las tropas de Felipe V de Borbón ganaron la Guerra de Sucesión, derrotando las tropas de la Corona de Aragón y suspendiendo las instituciones de autogobierno y libertades civiles catalanas. Desde el año 2012, cuando se inició el llamado “Proceso”, los actos de la Diada tienen un marcado cariz político en favor de la independencia de Catalunya.

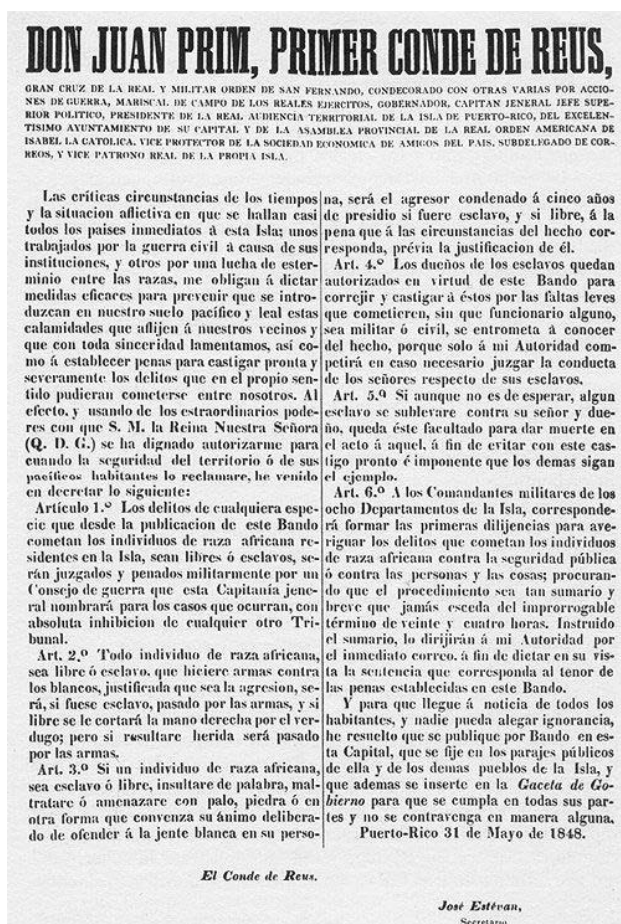


Fig. 3. Código Negro (Bando del general Prim), 1848.

antigua Vía Augusta, abarcando desde Vinarós (Castellón) hasta El Voló (sur de Francia). En este contexto, un primer dispositivo performativo del cortometraje consiste en repartir un bando del General Prim con el Código Negro; este documento de mediados del siglo XIX ordenaba de manera explícita la masacre indiscriminada de esclavos para frenar cualquier atisbo de levantamiento en la colonia española de Puerto Rico. Por ejemplo, su artículo 5 afirma: “Si, aunque no es de esperar, algún esclavo se sublevare contra su señor y dueño, queda este facultado para dar muerte en el acto a aquel, a fin de evitar con este castigo pronto e imponente que los demás sigan ejemplo” (fig. 3).

La repartición del escrito evidencia una contradicción política clara: tiene lugar a manos de Daniela Ortiz frente a una estatua que puede ser leída como un signo de barbarie, que forma parte de un legado colonial que no ha sido puesto en cuestión en una ciudad de la antigua metrópolis. La imagen de una multitud frente al monumento, participando en una acción de protesta precisamente contra la opresión del Estado español, señala el desconocimiento de la figura histórica de Prim, así como también la elección casual del lugar sin ni tan siquiera problematizar su contenido simbólico.

El segundo dispositivo es de tipo *verité* o interactivo. El activista entrevistado Mamadou Kerabá Dramé (Federació Panafricanista de Catalunya) reconoce el derecho a la autodeterminación de todos los pueblos y naciones, si bien deja claro que le resulta difícil compartir una lucha de liberación nacional como la catalana, cuando la ciudad donde vive sigue llena de tantos signos que homenajean el esclavismo.

mo y el pasado colonial. En su discurso señala también la existencia ignominiosa, no mucho tiempo atrás, del “negro de Banyoles”²⁴. Kerabá dialoga con unas declaraciones del presidente catalán de entonces, Artur Mas, en las que compara la Via Catalana con la Marcha de los Derechos Civiles de 1963 (conocida también como la Marcha en Washington por el trabajo y la libertad), cuando alrededor de 300.000 personas protestaron contra la situación de racismo y segregación existente en Estados Unidos cien años después de la Proclamación de Emancipación firmada en 1863. Kerabá recomienda salvar algunas distancias imprescindibles entre un acontecimiento y otro debido a niveles de opresión que no resultan comparables en cuanto a magnitud. Su discurso no deja lugar para las dudas: la situación de la población catalana actual se encuentra bien lejana de la de la población negra estadounidense de mediados del siglo XX.

Por último, el tercer dispositivo ocupa un lugar intermedio entre el modo interactivo y el performativo. Daniela Ortiz pregunta a varias personas asistentes a la Diada acerca de la figura histórica de Cristóbal Colón, que nadie cuestiona de manera profunda o radical. La existencia del monumento, el pasado colonial y el presente movilizado en favor de la autodeterminación no parecen presentar ninguna contradicción a los entrevistados. De hecho, aprecian el interés turístico del monumento, valorándolo como una parte querida y aceptada de la propia identidad local²⁵. A modo de contraposición dialéctica, los rótulos finales de la película conectan el cierre de las fronteras en Europa y las muertes que provoca, principalmente de personas que provienen de países que en el pasado fueron colonizados y esclavizados por naciones europeas.

Contrainformación, islamofobia y redadas

El periódico *Diagonal* comenzó en 2010 una campaña para señalar la existencia de redadas racistas en Madrid, denunciando así el funcionamiento casi invisible de *check-points* urbanos orientados a detener personas migrantes indocumentadas para expulsarlas del país²⁶. Olmo Calvo, Edu León y otros fotoperiodistas tuvieron problemas en varias ocasiones con agentes de la Policía Nacional, al documentar y *hacer visibles* algunos controles que estaban teniendo lugar en estaciones de metro y en la misma calle. En Barcelona, la campaña “Enredadas” también persiguió la finalidad de denunciar que se estaban llevando a cabo identificaciones y detenciones policiales en la calle, muchas veces en lugares tan céntricos como La Rambla del Raval²⁷. Mostrar un pañuelo rojo en el momento de la redada fue método utilizado para visibilizar una situación que se producía de manera discreta, pudiendo pasar desapercibida para la población local, los turistas o cualquier persona no racializada. La redada que tuvo mayor impacto televisivo y mediático se produjo en 2008, en una mezquita y una pastelería islámicas del Raval. Fue mostrada muy insistentemente por varios medios de comunicación durante muchos días consecutivos.

Otra de las películas-voz que aquí se analizará denuncia cómo una acusación falsa de terrorismo llevó a 11 vecinos del Raval a la cárcel. *Rastros de Dixán* fue difundida en 2009 junto con un libro con textos de análisis de título homónimo y un blog. La intención de los colectivos impulsores era contrainformativa: desmontar una versión oficial, considerada como un signo de islamofobia, que sirvió para privar de libertad durante siete años a los acusados de intentar perpetrar un atentado terrorista. La comunidad pakis-

²⁴ Si bien hablaremos más adelante sobre esta cuestión, aquí cabe decir que el “negro de Banyoles” fue una persona disecada que se mantuvo expuesta en el Museu Darder de Banyoles (Girona), entre 1916 y el año 2000, cuando fue repatriado a Botswana después de protestas internacionales.

²⁵ Si bien no se puede afirmar que la parte entrevistada represente el todo o el conjunto de opiniones de todas las personas asistentes, sí que queda clara una cuestión: la oposición a la existencia del monumento es, a día de hoy, prácticamente inexistente.

²⁶ “Dos años de cárcel por documentar una redada racista en Lavapiés”, *Diagonal*, 29 de enero de 2016 [en línea] <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/29184-dos-anos-carcel-por-documentar-redada-racista-lavapiés.html> [Consulta: 15 de mayo de 2019].

²⁷ *Estamos enredad@s* blog <http://estamosenredadas.blogspot.com/> [Consulta: 15 de mayo de 2019].



Fig. 4. Portada de *El Periódico*, jueves 24 de enero de 2008.

taní y un grupo de periodistas y activistas –vinculados al Raval, a la editorial Virus y a las luchas antirracistas–, pretendieron también frenar el racismo social, el miedo y el sentimiento de amenaza que emergieron entonces, señalando la magnificación mediática causada por el bombardeo de noticias que señalaba la supuesta existencia de un enemigo interno muy peligroso.

El primer punto de ataque del proyecto *Rastros de Dixán* fue, sin lugar a dudas, la portada de *El Periódico*, publicada el jueves 24 de enero de 2008 (fig. 4). En la misma, se podían leer las siglas 11-S, 11-M, 7-J –que hacían referencia a los atentados de Al Qaeda en Nueva York, Madrid y Londres respectivamente–, y en una tipografía mucho mayor y destacada en el centro de la plana, 19-G (la “G” es la sigla de “Gener”, que significa enero en catalán). De esta manera, se equipararon atentados consumados que causaron la muerte y el dolor de muchas personas a un ataque terrorista que no había tenido lugar. El escándalo y la generación de pánico moral fueron mayúsculos entre la población local. Por ello, resulta útil recordar las palabras que aparecen en *Rastros de Dixán*:

[...] uno de los objetivos de este libro no es exactamente defender la honorabilidad de los musulmanes, sino su complejidad como colectivo: que un musulmán pueda ser un delincuente común, tanto como un católico, un protestante, un judío o un adepto al budismo. Que pueda atracar un banco, estafar a Hacienda, ser un político corrupto o un ministro irresponsable sin que eso lo convierta automáticamente en un sospechoso de terrorismo islámico [...] El segundo objetivo de este libro es, precisamente, mostrar cómo todo el aparato intelectual desplegado por

think tanks, medios de comunicación, “opiniones autorizadas”, fuentes policiales... es pensamiento mágico que no se atiene a razones o a hechos comparables, sino que sirve para mantener el imaginario adecuado para un clima de terror y alarma social²⁸.

Por otra parte, resulta necesario también remarcar un texto que aparece en la última página del libro, acerca de la falsedad de algunas noticias aparecidas en su día, sin que haya habido ningún tipo de reacción reparadora al respecto:

Este libro fue impreso a finales de mayo de 2009; aproximadamente 1 año y 4 meses después de las detenciones de 9 ciudadanos pakistaníes y 2 indios, acusados de preparación de un supuesto atentado contra el transporte público en Barcelona. En el momento en que se publica *Rastros de Dixán*, la mayoría de noticias difundidas en su día han sido demostradas como falsas por la propia instrucción judicial. Ninguna de ellas ha sido desmentida ni rectificada por los medios responsables²⁹.

El documental está construido sobre la idea de un régimen de verdad formado por una red que abarca desde las declaraciones del entonces Ministro de Interior Alfredo Pérez Rubalcaba, o miembros de la Audiencia Nacional como el juez Garzón, hasta informes del Centro Nacional de Inteligencia o una cobertura informativa en que participan prácticamente todos los medios de comunicación y agencias de noticias, ofreciendo lecturas sesgadas de la situación e imágenes repetitivas de la redada que se produjo en la mezzquita. El mecanismo de deconstrucción de la verdad construida está en el énfasis puesto, mediante el montaje, en la repetición cíclica de diferentes mensajes que circularon repetidamente sobre hechos manifiestamente falsos: 1. Que se encontraron explosivos; 2. Que se desarticuló una célula terrorista instalada en el Raval; 3. Que se había evitado un atentado.

Siete años después, en julio de 2015, el periódico catalán *ARA* pidió reparación periodística de los hechos en un artículo de opinión, propuesta que cayó en saco roto³⁰. Más allá, en una rueda de prensa que tuvo lugar después de conocerse la falsedad del testimonio protegido, miembros de la editorial Virus, la comunidad pakistaní y el semanario *La Directa* reclamaron el retorno de los deportados (todos los detenidos excepto dos) y la liberación inmediata del vecino del Raval que todavía seguía encarcelado entonces. Como en el caso de las armas de destrucción masiva argumentado por Bush para invadir Irak, en el Raval barcelonés se coló el nuevo orden penal mundial a través de la invención de un posible atentado, ante el cual no existió presunción de inocencia.

Dicho esto, resulta importante señalar que en el verano de 2017 tuvo lugar un atentado en el centro de la ciudad, sin que los cuerpos de seguridad tuviesen la previsión ni el control que trataron de escenificar públicamente algún tiempo atrás. En este caso, la captación de quienes perpetraron los atentados, todos ellos ciudadanos con nacionalidad española, la llevó a cabo una persona perfectamente integrada. A este respecto resulta importante destacar que las redadas racistas no han funcionado como mecanismo útil para revelar la existencia de redes proto-terroristas arraigadas en el territorio. Por ello, el debate abierto por *Rastros de Dixán* sobre islamofobia y la construcción mediática de la verdad y la sospecha sigue vigente. Las redadas —a veces vestidas de espectacular acción antiterrorista, a veces de invisible control rutinario— dan forma a una iconografía que prueba otra dimensión de la experiencia de frontera cotidiana y la colonialidad del poder en la actualidad.

²⁸ VV. AA, *Rastros de Dixán. Islamofobia y construcción del enemigo en la era post 11-S*, Barcelona, Virus, 2009, p. 9.

²⁹ *Ibidem*, p. 144.

³⁰ Àlex GUTIÉRREZ, “Els 11 del Raval també mereixen reparació periodística” (Los 11 del Raval también merecen reparación periodística), *ARA*, 4 de julio de 2015 [en línea] https://www.ara.cat/premium/Raval-tambe-mereixen-reparacio-periodistica_0_1388261183.html [Consulta: 20 de mayo 2018].

Cadáveres repatriados: entre el negro de Banyoles e Idrissa Diallo

La última iconografía que se presentará en este artículo tiene relación con cadáveres repatriados, a partir de los dos casos citados en el título de este epígrafe, que consideraremos, para empezar, significativos de la mutación del racismo biológico en racismo institucional dentro de los contextos español y catalán. Hasta el año 1999 se pudo ver en el Museu Darder de Banyoles (Girona), en concreto en la sala dedicada al hombre, la figura de un bosquimano disecado. Es decir, la ciudad famosa por su lago –que acogió las carreras de remo en los Juegos Olímpicos de 1992–, también fue conocida por albergar, a finales del siglo XX, una pieza de taxidermia propia de un museo del siglo XIX. En 1997 el espacio televisivo *30 Minuts* dedicó un reportaje titulado “L’home dissecat” (El hombre disecado) a la polémica que suscitó un médico haitiano, con la piel negra y residente en Banyoles, que había emprendido algunos años antes una cruzada para eliminar el objeto de contemplación museística, considerando su existencia una forma de racismo completamente denigrante³¹. Alphonse Arcelin envió cartas a diestro y siniestro a todas las organizaciones y países africanos susceptibles de protestar y actuar contra la situación. El reportaje, además de reconstruir la historia del negro disecado con todo lujo de detalle histórico, describe detalladamente el marco del conflicto diplomático que ocasionó la polémica: la Organización de Países Africanos estaba en ese momento a punto de emitir un posicionamiento político contrario a la exposición del cuerpo.

Descontando a Arcelin, sorprende hoy que los testimonios incluidos no vean problemática la exposición de la figura. El reportaje refleja la existencia de cierto consenso favorable a su presencia en el pueblo de Banyoles, un consenso que alcanzaría también supuestamente a la población negra residente allí en aquel momento³². Por si fuese poco, se podría decir que la denuncia del médico generó lo que hoy en día se conoce como efecto Streisand, es decir, aumentó el interés por asistir al museo debido al morbo de contemplar con los propios ojos la pieza en cuestión³³.

Un tal Mulibahan (Harmonia Carmona, 2001) es una no ficción posterior que explica todas las peripecias de la repatriación del “negro de Banyoles” a su país de origen, después de haber sido conservado durante más de 170 años en el extranjero. Mencionar dicho conflicto resulta útil como introducción para hablar de *Idrissa, crónica de una muerte cualquiera*, que consideramos una obra importante debido a dos motivos fundamentales. En primer lugar, se trata de un trabajo sobre una cuestión apenas tratada en la no ficción audiovisual: la existencia del Centro de Internamiento de Extranjeros (CIE) de Barcelona, ubicado en el barrio Zona Franca. Podemos definir el CIE como una prisión étnica, un mecanismo de frontera interna dedicado a la detención de personas migrantes indocumentadas. Ha sido denunciado reiteradamente por organizaciones en favor de derechos humanos debido a una gestión opaca del centro que ha supuesto que sea comparado en muchas ocasiones con Guantánamo. En segundo lugar, la obra investiga un caso de muerte no aclarada en el CIE, cuyo espacio está custodiado por la Policía Nacional. Se trata de una muerte (o asesinato) que, a día de hoy, no tiene ningún responsable directo conocido.

³¹ El reportaje cuenta con entrevistas a especialistas en Historia Natural que dejan claro que los bosquimanos son la estirpe humana existente más antigua sobre el planeta tierra. Explican también que cuando Alemania “descubrió” Botswana en la primera mitad del siglo XIX no se consideró científicamente humanos a los bosquimanos, sino una raza animal aparte. De hecho, la exposición de figuras similares resultaba habitual a finales del siglo XIX y principios del XX en la sección de animales de los museos naturales, si bien tal tendencia fue en declive a lo largo del siglo XX y a medida que el racismo biológico fue dejando de tener vigencia en el campo de la ciencia. Sin embargo, el negro de Banyoles llegó allí en 1916 para permanecer hasta 1999, cuando fue repatriado.

³² El relato de la voz en off y de algunos entrevistados así lo afirma, pero, sin embargo, no aparece ninguna persona de piel negra comentando nada al respecto.

³³ “El efecto Streisand es un fenómeno de internet en el que un intento de censura o encubrimiento de cierta información fracasa o es contraproducente, ya que esta acaba siendo ampliamente divulgada o reconocida de modo que recibe mayor visibilidad de la que habría tenido si no se la hubiese pretendido acallar”. Ver “Efecto Streisand”, *Wikipedia* [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Efecto_Streisand [Consulta: 20 de mayo 2018].

Metromuster impulsó, junto con otras organizaciones por el derecho a la libertad de movimiento y el cierre de los CIEs, la repatriación del cadáver de Idrissa Diallo. De hecho, llevó a cabo una exitosa campaña de micromecenazgo que recaudó más de 12.000€, destinados íntegramente a costear el traslado de los restos mortales a su pueblo natal. Diallo previamente había sido enterrado en el cementerio de Montjuïc en una tumba anónima, sin ni tan siquiera informar al país de origen acerca de su muerte. Por ello, varias organizaciones sociales y cooperativas llevaron a cabo una ardua tarea diplomática que correspondería a los cuerpos del Estado, hecho que resulta un considerable cambio de paradigma en términos de sensibilidad antirracista en un lugar, Catalunya, que, como se ha dicho más arriba, no hace tanto tiempo exponía sin problemas un negro disecado, siendo famosa y objeto de cierta guasa la cuestión de su repatriación³⁴.

Por otra parte, el documental señala la irresponsabilidad existente en la gestión de una muerte que nada tiene que ver con el pasado remoto, sino con el presente más actual: el elevado número de fallecimientos causados directamente por el régimen de fronteras. En la mayor parte de los casos, las familias no tienen derecho ni tan siquiera al duelo. En este sentido, el trabajo de Metromuster se puede alinear con la postura política y filosófica expresada por Judith Butler, que busca reconocer la precariedad de toda vida humana, precondition necesaria para eliminar la distinción existente a día de hoy entre unas vidas que merecen ser lloradas y otras que no; dicho de otra manera: tanto la cooperativa como la pensadora norteamericana reivindican la necesidad de establecer normativas que acaben con una situación política que produce muertes de primera y de segunda, hecho que se traduce en el silencio y el olvido para unos, y en rituales de Estado y atención mediática para otros:

Para que las poblaciones se vuelvan susceptibles de ser lloradas no es necesario conocer la singularidad de cada persona que está en peligro o que, seguramente, ya lo ha estado. Lo que queremos decir es que la política necesita comprender la precariedad como la condición políticamente inducida que negaría una igual exposición mediante una distribución radicalmente desigual de la riqueza y unas maneras diferenciales de exponer a ciertas poblaciones, conceptualizadas desde el punto de vista racial y nacional, a una mayor violencia. El reconocimiento de la precariedad compartida introduce unos fuertes compromisos normativos de igualdad e invita a una universalización más enérgica de los derechos, que intente abordar las necesidades humanas básicas de alimentación, cobijo y demás condiciones para poder persistir y prosperar³⁵.

Por ello, el documental *Idrissa...* sobre la repatriación de un cadáver que ha dejado de ser anónimo es una acción de tipo decolonial. La mutación semántica entre la repatriación del negro de Banyoles y la repatriación de Idrissa resulta inequívoca en términos de posicionamiento político: es importante visibilizar a las y los muertos invisibles, politizar el malestar que generan sus muertes y permitir el derecho al duelo de sus familias, todo ello como parte de la reivindicación más general de un mundo sin fronteras. Dicho giro decolonial queda totalmente evidenciado mediante la propuesta de consulta ciudadana que Metromuster impulsó junto a otros colectivos, como parte del mismo proyecto. Fue un actor activo en la recogida de más de 15.000 firmas en favor de la celebración de un referéndum municipal para cambiar el nombre de la plaza Antonio López, de donde fue retirada la estatua del negrero esclavista, por el de plaza Idrissa Diallo, en homenaje no solamente a este muerto (o asesinado) en el CIE de Zona Franca, sino de manera más amplia a quienes perecieron en las fronteras o cruzando el Mediterráneo. La iniciativa no fue llevada a cabo debido al rechazo de la mayor parte de los partidos políticos que formaban entonces el pleno municipal.

³⁴ Ver en este sentido el post de Harmonia CARMONA, “El negro”, *Harmonia Carmona*, entrada en el blog publicada el 20 de agosto de 2012 [en línea], <http://harmoniacarmona.blogspot.com.es/2012/08/el-negro.html> [Consulta: 20 de mayo de 2018]. Recoge algunas visiones maliciosas formuladas desde la prensa y el gobierno español al respecto del conflicto diplomático.

³⁵ Judith BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 50-51.

Conclusiones

Los encierros, las redadas, las persecuciones a los vendedores ambulantes, la repatriación de los cadáveres, las luchas por el cierre del CIE, los rastros coloniales en la ciudad. Todas estas imágenes configuran una base para lo que aquí se han considerado como aportaciones de no ficción a las estéticas decoloniales. Esta idea, bien lejos de haber sido cerrada, esboza un programa de investigación todavía por desarrollar. Sin ir más lejos, cabría pensar, en el marco de dicha estética, la perspectiva de género, puesto que existen fronteras que afectan de manera particular a las mujeres migrantes, algo que aquí no se ha abordado debido al contenido de los títulos seleccionados.

Por otro lado, también resulta importante señalar un aspecto no previsto al inicio de la investigación, con el que la mayor parte de películas analizadas dialogan: la cuestión del turismo y de la imagen turística de la ciudad está presente de alguna manera en los relatos. En cierta manera, migrantes y turistas son dos figuras sociales, una en tránsito deseado y consumista, la otra en tránsito forzado debido a la situación de desigualdad en el país de origen y la calidad de la acogida, que indican maneras legales e ilegales de transitar por el mundo, así como la permeabilidad de la frontera cuando lo que se busca es ocio y disfrute temporal, que cabe contraponer a su violento hermetismo cuando de lo que se trata es de sobrevivir. En cualquier caso, la relación entre turismo y migraciones queda como un elemento más a explorar desde el punto de vista de la estética decolonial.

Quiero proponer, ya para acabar, dos ideas algo provocadoras. La primera es que el pensamiento decolonial funciona como marco teórico que puede combinarse, sin caer en el racismo epistémico ni restar su importancia, con otras perspectivas críticas afines políticamente, las cuales también buscan contribuir a la reparación de la herida colonial y a acabar con el sistema de fronteras y el racismo

Por último, en segundo lugar, una de las preguntas más extendidas y fecundas sobre la condición migrante contemporánea es aquella formulada por Spivak: *¿Pueden hablar los subalternos?* Resulta importante afirmar con claridad y de manera provocativa, contrariamente a lo que piensa la filósofa india, que no solamente pueden hacerlo a través del suicidio y las autolesiones, sino que, a pesar de las dificultades y hostilidades manifiestas, existen en el campo del arte y las políticas de representación de no ficción algunos ejemplos de películas-voz que contribuyen a una finalidad ética y política evidente: la necesidad de des-colonizar la subjetividad, entendida como experiencia de frontera y como manera de mirar. Este escrito tiene lugar en un contexto local, Barcelona, donde cada vez se producen más formas de colaboración política en este sentido. Por ello, es una contribución humilde y apasionada, desde la reflexión estética, a la alianza de sensibilidades transformadoras que se está gestando.

JOAN MIQUEL GUAL es profesor de Historia del cine y artes en pantalla (asignatura sobre cine político de los años 60/70) en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad de Málaga), Máster en Teoría y práctica del documental creativo (Universitat Autònoma de Barcelona) y Doctor en Teoría, análisis y documentación cinematográficas (Universitat Pompeu Fabra). Entre sus principales intereses se encuentran la historia de las representaciones audiovisuales de Barcelona, por un lado, y el cine político de ficción y no ficción, por otro. Actualmente está investigando sobre diferentes iconografías relativas a la cuestión de la decolonialidad en la ciudad de Barcelona, prestando especial interés al cortometraje de no ficción.

Email: joan.m.gual@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6692-3287>

La complejidad de representar la vida en los límites a través de la obra documental de Yto Barrada

The complexity of representing life at the limits through Yto Barrada's work

Zuriñe Santamaría Mesanza
Investigadora independiente

Fecha de recepción: 5 de junio de 2018
Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 93-112
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.005>

RESUMEN

La obra documental de Yto Barrada muestra la complejidad de la vida en los límites, de los migrantes que esperan el momento de cruzar y de los efectos de la frontera en la población local y en la propia ciudad. Y lo representa alejándose de cualquier cliché orientalista o exótico. Algunos teóricos han leído su obra como la representación de sujetos desubjetivizados. Sin embargo, basándonos en teorías de Ariella Azoulay, Judith Butler y Hannah Arendt, presentamos una lectura según la cual los sujetos y la propia ciudad de Tánger, en la obra de Yto Barrada, son visibilizados y representados como sujetos activos plenos de autonomía; y la memoria visual de la ciudad de Tánger y de la sociedad que la habita, es también recuperada y visibilizada.

PALABRAS CLAVE

Yto Barrada. *Homo sacer*. Ariella Azoulay. Judith Butler. Hannah Arendt. Migrantes. Tánger.

ABSTRACT

Yto Barrada's documentary photos and films show the complexity of life in the borderlands, migrants waiting for the right moment to cross the border and the effects of the border in the local population. And the artist represents it far away from any orientalist or exotic cliché. Some theorists have understood her work as the representation of individuals without agency, individuals devoid of representable identity. However, we propose in this article a new interpretation based on the theories of Ariella Azoulay, Judith Butler and Hannah Arendt. According to these interpretations, we understand that in Barrada's work these individuals, and the city of Tangier itself, are made visible and represented as full of agency; and the visual memory of the city of Tangier and the society who inhabits it, is recovered and made visible.

KEY WORDS

Yto Barrada. *Homo sacer*. Ariella Azoulay. Judith Butler. Hannah Arendt. Migrants. Tangier.

Una forma de habitar Tánger*

Antes del Tratado de Schengen los marroquíes podían cruzar a España –y por tanto a Europa– con cierta facilidad, pero a partir de la firma del tratado en 1991 y, en consecuencia, del cierre de la frontera con Marruecos, el estrecho de Gibraltar se convierte en un obstáculo insalvable para cientos de ciudadanos marroquíes y migrantes de otros países de África. A partir de ese momento Europa invierte importantes recursos humanos, económicos y tecnológicos en las políticas de sus fronteras externas. Marruecos se convierte para la Unión Europea en un límite problemático para la (trans)migración africana a Europa, un lugar en el que contener los flujos migratorios que para la Unión Europea parecen llevar con ellos la promesa de olas de terrorismo, fundamentalismo religioso, tráfico de personas, de drogas y crimen transnacional¹².

La ubicación fronteriza de Tánger fue uno de los motivos que la hizo ser durante largo tiempo protectorado internacional hasta su derogación en 1956, aunque Marruecos no recuperó completamente su soberanía hasta 1960. Este flujo internacional producía ya una fuerte asimetría entre extranjeros y marroquíes. En la actualidad las estructuras globales dominantes generan una idea de bienestar social, de igualdad económica y, por supuesto, de seguridad en las comunidades globales, fundamentada en políticas de exclusión. De esta forma la libertad de Occidente se asienta en la ausencia de libertades –ya sean económicas, políticas, de movilidad o de otra índole– de los países que no forman parte de ese mundo occidental, especialmente de países del sur global. Occidente además no deja de generar un flujo constante hacia Marruecos: un volumen importante de comercio internacional pasa por sus puertos, también en Marruecos se reubican muchas fábricas, un considerable número de empresas occidentales crecen en Marruecos, y el turismo occidental no deja de aumentar como respuesta a la llamada de políticas turísticas planteadas desde el propio país. Todo ello sucede mientras los marroquíes tienen coartada su movilidad. Este flujo constante desde Occidente hacia Marruecos contiene además la imagen de una sociedad de bienestar, de riqueza y de oportunidades que cala y se propaga en el lado africano del Estrecho.

A raíz del cierre de fronteras ha tenido lugar una nueva forma de fortificación de Europa. A diferencia del imaginario que llega desde Europa a Marruecos, el imaginario del Estrecho que llega a Occidente lo conforman las vallas, los campos de detención, las pateras y balsas, los cuerpos de los migrantes, etc. Se trata, en definitiva, del discurso visual que los medios de comunicación occidentales emplean y que perpetúa políticas del miedo. Un discurso visual en el que, como apunta Amanda Crawley Jackson, la identidad del migrante es reducida al momento de cruzar y que, de este modo, habilita a los medios y al imaginario político popular a eludir las condiciones en las que la migración se produce y en las que los migrantes viven².

Desde una motivación más política que artística, Yto Barrada critica a través de su obra la representación reduccionista que hace Occidente de la vida en la frontera. Investiga el Estrecho, sus flujos y a sus habitantes, y la relación de aquel con la propia ciudad; porque el Estrecho es mucho más que la simplificación que de él se suele hacer, y contiene una cultura y una forma de vida propias: Tánger se ha convertido en destino y punto de partida de miles de esperanzas³. Ante esta confluencia de migrantes, ante esas

* Este artículo parte de la investigación realizada como Trabajo Fin del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Reina Sofía. El trabajo, tutorizado por Noemí de Haro García, fue defendido en septiembre de 2016 ante el tribunal formado por Juan Albarrán, Pilar Cabañas, Olga Fernández López. Agradezco tanto las aportaciones realizadas por la tutora, como los comentarios realizados por los miembros del tribunal durante la defensa, algunos de los cuales han sido aportaciones tenidas en cuenta para la realización de este artículo.

¹ Amanda CRAWLEY JACKSON, “‘Cette poétique du politique’: Political and Representational Ecologies in the Work of Yto Barrada”, *L'Esprit Créateur*, vol. 51, nº 1 (2011), p. 54, DOI: 10.1353/esp.2011.0007.

² *Ibidem*, p. 58.

³ Yto BARRADA, *A Life Full of Holes: The Strait Project*, Londres, Autograph ABP, 2005, p. 57.

miles de esperanzas que habitan Tánger, la artista se pregunta sobre el estado de ánimo que prevalece en un país del que una gran parte de sus habitantes tratan de salir. Y esta pregunta es la que la impulsa a iniciar el proyecto fotográfico *A Life Full of Holes: The Strait Project* que durará desde 1998 a 2004.

La representación de estos migrantes llegados a Tánger, de estos habitantes de la ciudad a la espera de cruzar al otro lado del Estrecho, y la forma en la que la artista enuncia la realidad de Tánger ha sido entendida por teóricos como T. J. Demos, Anthony Downey u Okwui Enwezor como la presentación de individuos sin entidad política, privados de subjetividad. Ante estas lecturas de la obra de Barrada, presentamos una interpretación a partir del análisis de la obra de Ariella Azoulay, Judith Butler y Hannah Arendt que concluye que la vida precaria no es solo una vida privada de entidad, sino que puede ser una vida activa y que así la representa Yto Barrada. La recepción crítica de la serie *A Life Full of Holes: The Strait Project* es el punto de partida que nos lleva a observar esta y otras obras fotográficas y cinematográficas de la artista desde esta perspectiva.

Yto Barrada es marroquí y francesa, nació en 1971 en París y pasó su infancia en Tánger, de donde es su familia. Más tarde regresó a París para estudiar historia y ciencias políticas en la Sorbona, y después se trasladó a Nueva York para estudiar fotografía en el International Center of Photography. En su trabajo combina estrategias del documental con un acercamiento personal y meditativo a las imágenes, a la vez que le preocupa la subjetividad sociopolítica de su obra. Posee una mirada crítica y también sensible, interesada particularmente en las asimetrías de las estructuras globales dominantes, la configuración sociopolítica que producen y cómo esta afecta especialmente a los que no han sido preguntados. Su interés por preservar la memoria visual la llevó a formar parte de la *Arab Image Foundation* (AIF) y a fundar en 2006 junto con Bouchra Khalili, también artista y directora de cine, la *Cinémathèque de Tanger* en la sede del *Cinéma Rif*⁴, la primera cinemateca del norte de África.

Yto Barrada completa su formación en ciencias políticas con una formación específica en fotografía para, finalmente, convertir el formato documental de su obra en método crítico. Barrada entiende el documental como una actitud, como una manera de acercarse y participar de las múltiples realidades. De esta idea participa su “urgencia por hacer un trabajo documental”⁵ sobre el tema de la migración en Marruecos, de la idea de mostrar una realidad de la migración que no es visible fuera de Marruecos a través de la complicidad entre la estética y la política, no desde una posición neutral sino a través de series de imágenes y montajes que le permiten la creación de polisemias y múltiples realidades.

Con la serie *A Life Full of Holes: The Strait Project* Barrada hace un retrato de la vida en el Estrecho alejado de los momentos dramáticos o de la imagen de gente desesperada (figs. 1 y 2). Va más allá de simplificar como masa global a aquellos que quieren acceder a Europa y va más allá, en definitiva, de lo que muestran los medios de comunicación. La elección de Barrada es una forma de resistencia a ese discurso visual occidental. Con sus fotografías trata de poner el acento en el cuidado de la singularidad. Se acerca a la ciudad y a sus habitantes, especialmente a quienes se encuentran en un permanente estado de espera antes de dar el salto al otro continente. Retrata momentos de quietud, de ensueño o hastío, que caracterizan a aquellos cuyo sueño es vivir en otro lugar. Son personas inmersas en un proceso de ausencia de uno mismo, de su propia realidad, y para quienes el Estrecho ya no es una geografía real sino una zona de imaginación y deseo⁶.

Barrada también retrata la ciudad de Tánger, ciudad que no solo acoge migrantes. Tánger es también una ciudad cambiante que corre el riesgo de sufrir la desaparición de su paisaje histórico debido al impac-

⁴ Para más información sobre la *Cinémathèque de Tanger* y su actividad véase: www.cinemathequedetanger.com [Consulta: 10 de marzo de 2018].

⁵ BARRADA, 2005, p. 58.

⁶ T.J. DEMOS, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham, Londres, Duke University Press, 2013, p. 96.



Fig. 1. Yto Barrada, *Belvedere 1*, 2001, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.



Fig. 2. Yto Barrada, *Advertisement Lightbox – Ferry Port Transit Area, Tangier*, 2003, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

to que la globalización está teniendo en la ciudad. El patrimonio histórico del país se ve comprometido y se rehace el paisaje a través de proyectos que son abandonados a mitad de camino cuando el capital de inversión se agota, generando esqueletos y ruinas contemporáneas. Se llevan a cabo políticas turísticas en las que se presenta Marruecos como un lugar exótico para explorar, un destino de descanso y tranquilidad en resorts de lujo preparados para el flujo constante de turistas. Mientras tanto gran parte de la población está sujeta a restricciones de viaje y sufre las consecuencias del boom turístico y la industria constructora ligada a él. En la práctica de su trabajo Barrada critica fuertemente la violenta asimetría entre la contención de los marroquíes y la privilegiada y desenfadada movilidad de los turistas occidentales.

En las fotografías de Yto Barrada no hay representación del exotismo árabe, ni caben estereotipos orientalistas, no se idealiza a los sujetos con el fin precisamente de desafiar un fetichismo estético que durante mucho tiempo ha caracterizado las representaciones del mundo árabe⁷. Barrada se desprende de herramientas estéticas que pudieran disuadir del motivo central. Representa un Tánger que habita entre dos mundos: es una ciudad compleja formada por muchas capas que actúa como espejo de Europa, y es a la vez representación de cómo Tánger mira. Tánger aparece como “espejo diminuto de las desigualdades de la economía globalizada”⁸.

La complejidad de representar la vida en los límites

La obra de Barrada, a través de las series *A Life Full of Holes: The Strait Project* o *The Sleepers*, interroga sobre las formas de representación de la precariedad de la vida humana; y se interesa por la pre-

⁷ Charlotte COLLINS, “The Photography of Yto Barrada. A Pervasive Sense of a People in Limbo”, *Qantara.de* [en línea], <https://en.qantara.de/content/the-photography-of-yto-barrada-a-pervasive-sense-of-a-people-in-limbo> [Consulta: 5 de marzo de 2018].

⁸ Rasha SALTI, “Sleepers, Magicians, Smugglers: Yto Barrada and the Other Archive of the Strait”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 16 (2007), p. 99.

cariedad de la vida no humana en series como *Iris Tingitana*. Críticos e investigadores como Anthony Downey, T.J. Demos u Okwui Enwezor han desarrollado algunas investigaciones en torno a ello, especialmente tomando como objeto de estudio *A Life Full of Holes: The Strait Project*. Así, Anthony Downey se plantea si una sensibilidad estética despolitiza a los sujetos fotográficos –a los habitantes de Tánger en este caso– en nombre de conseguir una “buena” imagen; o si la fotografía de Barrada pasa por alto a los habitantes de Tánger –paradójicamente–, al mirarlos con un ojo entrenado de artista y por lo tanto sobre-estetiza su situación⁹. Demos se pregunta cómo se puede representar artísticamente una vida separada de la representación política; y cómo puede uno rechazar el fatalismo que se ve al mirar imágenes que muestran esa situación¹⁰. Okwui Enwezor por su parte lanza otros interrogantes específicos sobre cómo la fotografía se relaciona con la vida, en particular “una vida llena de agujeros” (*a life full of holes*), o con qué herramientas la artista hace visibles a sus “cicatrizados” sujetos, en cuanto a sujetos desubjetivizados¹¹.

A través del análisis de las obras de Barrada que los tres autores hacen desde estas premisas, todos llegan a conclusiones similares pero con matices diferentes ya que Demos y Downey lo hacen a través del concepto de *nuda vida* –la vida privada de identidad política– de Giorgio Agamben, mientras que Enwezor se acerca a los conceptos de labor y trabajo de la *vita activa* de Hannah Arendt. Al relacionar las obras de Barrada con el concepto de *nuda vida* de Agamben, Demos considera que su obra muestra lo que es estar en el exilio y actúa como una aproximación visual que revela la complejidad afectiva que esa situación conlleva, como una forma de representación documental¹². Anthony Downey también desarrolla los conceptos de *nuda vida* y *homo sacer* de Agamben¹³ en relación con la obra de Barrada y explica además cómo, aunque en la documentación de la injusticia el impulso estético puede imponerse sobre el imperativo documental, Barrada logra manejar adecuadamente esta dualidad y la mantiene en un balance apropiado gracias al refinamiento de la imagen documental¹⁴. Okwui Enwezor da respuesta a sus preguntas argumentando que la obra de Barrada logra retratar la precariedad de las vidas que representa y hace visibles a estos sujetos desubjetivizados de diferentes maneras. Una es huyendo de lo que Enwezor denomina el “clásico documental”¹⁵ que transforma la imagen en una atractiva herramienta de voyerismo, considera que Barrada documenta estas escenas evitando reproducir los estereotipos de Tánger. Enwezor relaciona el trabajo de Barrada, especialmente el proyecto del Estrecho, con la teoría de la *vita activa* desarrollada por Hannah Arendt, concretamente en la oposición entre la *labor*, que connota para Enwezor una forma de desubjetivización, y el *trabajo* que contiene el estatus de subjetividad¹⁶.

Sin embargo, nuestra interpretación se basa en la consideración de que, como apunta la filósofa marroquí Nadia Tazi, las fotografías de Yto Barrada devuelven a la gente del Estrecho una presencia que habían perdido, constituyen un reconocimiento que les había sido negado¹⁷. Esta presencia se concede discretamente, lejos de estereotipos y clichés, tratando de abrir ante el espectador un espacio de preguntas sobre el estado en el que se habita en el Estrecho, sobre la propia ciudad de Tánger, y sobre la relación entre política y estética en la representación.

⁹ Anthony DOWNEY, “A Life Full of Holes”, *Third Text*, vol. 20, n° 5 (2006), p. 618, DOI: 10.1080/09528820601010452.

¹⁰ DEMOS, 2013, p. 96.

¹¹ Okwui ENWEZOR, “A Radiant Conflagration: (*H’reg*) on Burning and the Subjectivity of Photography in Yto Barrada’s Work”, en *Riffs. Yto Barrada, artist of the year 2011*, Ostfildern, Hantje Cantz, 2011, p. 24.

¹² DEMOS, 2013, pp. 95-102.

¹³ Anthony DOWNEY, “Zones of Indistinction: Giorgio Agamben’s ‘Bare Life’ and the Politics of Aesthetics”, *Third Text* 23, n° 2 (2009), DOI: 10.1080/09528820902840581.

¹⁴ DOWNEY, 2006.

¹⁵ Entendemos que con “clásico documental” se refiere al documental supuestamente objetivo, como un acto forense, que graba lo hechos “en crudo” en la búsqueda de la verdad, y que denomina *the documentary mode*. DEMOS, 2013, p. 98.

¹⁶ ENWEZOR, 2011, p. 32.

¹⁷ Nadia TAZI, “The State of the Straits”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 16 (2007), p. 96.

Los tres autores hacen referencia a la forma de acercamiento documental de la artista a la hora de representar la situación de aquellos que habitan la frontera y aquellos que se sitúan en un ámbito precario de la vida. Como comentábamos anteriormente, la motivación de la artista es más política que artística, nace de un impulso de documentar y visibilizar la situación de los migrantes y la fragilidad de Tánger respecto a los cambios e intervenciones a las que está siendo sometida la ciudad, a través del minucioso inventario de vegetación, arquitectura e incluso actuaciones concretas. Pero aún con esta preeminencia de lo político, hay un cuidado por la estética, especialmente por no caer en una estética estereotipada, y hay también un consciente alejamiento de cualquier cliché orientalista o exótico. Barrada se aleja del tipo de imagen documental más cercano a la práctica de técnicas periodísticas, y evita así la asociación de sus imágenes con clichés visuales.



Fig. 3. Yto Barrada, *Le Détroit-Avenue d'Espagne*, 2000, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Un ejemplo de imagen alejada del cliché es *Le Détroit-Avenue d'Espagne* realizada en 2000 (fig. 3). Se trata de una de las fotografías más representativas de la serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. Tanto su contenido como su composición actúan como perfecta metonimia de las fisuras geopolíticas que produce este espacio fronterizo. La fotografía conjuga los elementos políticos y estéticos en el equilibrio al que hace referencia Downey. *Le Détroit-Avenue d'Espagne* muestra desde el Marruecos contemporáneo las relaciones neo-coloniales que este país ha establecido de forma asimétrica con la Unión Europea. Se trata de relaciones tanto políticas como simbólicas que hacen del Estrecho el lugar en el que confluyen las profundas desigualdades de todo un continente. En esta imagen se confronta la vida en Marruecos, en la parte superior de la fotografía, con el imaginario que fluye desde Europa y el deseo de abandonar el país, representado por el navío que sostiene el joven de la parte inferior de la fotografía y que rememora épocas pasadas de gloria europea. La composición de la fotografía se

articula mediante el ángulo oblicuo del asfalto, que actúa como metáfora del Estrecho, y que desplaza al sujeto al borde de la imagen. En la fotografía se genera un diálogo de elementos y símbolos presentes en la vida cotidiana que remiten a significantes que van más allá del referente inmediato.

Además de la referencia al documental, los tres autores aluden a la representación de la precariedad del ser humano atendiendo al concepto de *nuda vida* y *homo sacer* de Giorgio Agamben, o teniendo en cuenta la contraposición entre sujeto desubjetivizado o con estatus de subjetividad según las teorías relacionadas desarrolladas en la *vita activa* de Hannah Arendt. Siguiendo una u otra teoría, los sujetos de las obras de Barrada son considerados por estos tres autores como vidas privadas de determinación, como individuos carentes de aquello que hace al hombre como hombre.

En el mundo romano el concepto de *homo sacer* designaba a aquel que fue ciudadano y es reducido a la *nuda vida* por decreto soberano. Esto implica la privación de derechos básicos como la representación ante la ley. *Homo sacer* es aquel condenado que podía ser asesinado sin que el asesino fuese acusado de homicidio y que, además, no podía ser sacrificado porque el acto de sacrificio solo es representable dentro del contexto legal de la ciudad. Agamben encuentra que el número de personas que se corresponderían con la situación de esta figura aumenta en nuestros días, que el hombre moderno no difiere del *homo sacer*

—todos somos potencialmente *homo sacer*— en la medida en que nuestra suerte depende de la voluntad del poder soberano. La paradoja del *homo sacer* reside en que fue ciudadano y ahora se encuentra fuera de la ley pero sujeto a pena de muerte y, por tanto, incluido aún en la ley por el propio acto de exclusión. Implica estar en la excepción¹⁸, en el intersticio en el que se difuminan las líneas entre el estar fuera de la ley y la ciudadanía. Esta zona en la que quedan borradas las líneas entre estar fuera de la ley y la ciudadanía, el “estado de excepción”¹⁹ en el que la ley queda suspendida por mandato del poder soberano —y por tanto se anulan las diferencias entre legal e ilegal, ley y violencia, vida y muerte— es lo que Agamben define como “zona de indistinción”, el lugar donde sucede la *nuda vida*²⁰.

Anthony Downey especifica que el Estado Soberano no necesita ser nacional, por tanto, la zona de indistinción se sitúa también fuera del Estado-nación, donde encontramos ejemplos de la *nuda vida* en los refugiados, exiliados, migrantes económicos..., como vidas privadas de inscripción política²¹. Los refugiados, explica Agamben, representan en el orden jurídico del Estado-nación un elemento inquietante ya que con ellos se rompe la continuidad entre hombre y ciudadano, entre “nacimiento” y “nacionalidad”, ya que ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía²². Esta crisis se basa en la toma de conciencia de que los seres humanos no tienen derechos inalienables y en que éstos además se dan arbitrariamente y, por tanto, injustamente. Los derechos que uno disfruta se deben al lugar en el que uno ha nacido. La filosofía política moderna y la legislación han fallado al definir e institucionalizar los derechos que trascienden la nacionalidad, quedando los derechos humanos en un discurso ético y no llegando a realización política. La crisis de los derechos del ser humano sale a la luz precisamente a través de los refugiados, quienes constatan el emerger de la *nuda vida*.

La obra de Yto Barrada muestra la realidad de la vida en esos intersticios que son los espacios fronterizos. Pone el foco en quienes esperan para viajar ilegalmente a través del Estrecho y en quienes deambulan por la ciudad, muchos de los cuales queman sus papeles antes de partir para evitar ser devueltos a su lugar de origen, renunciando a sus derechos como ciudadanos en el acto de quemarlos. Estos individuos quedan suspendidos en un intersticio, en esa zona de indistinción, reducidos —según Downey y Demos— a la *nuda vida* del *homo sacer* en un movimiento que Downey apunta como paradójico ya que, a través de la quema de los papeles por querer alcanzar la ciudadanía en Europa, tienen que destruir lo que les dio la ciudadanía en el primer lugar²³.

Por otro lado, Okwui Enwezor si bien entiende que la obra de Yto Barrada pueda ser leída a través de la teoría de la *nuda vida*, propone un argumento diferente que considera que la artista elabora con claridad en su proyecto del Estrecho y que se centra en la teoría de la *vita activa* desarrollada por Hannah Arendt²⁴. En *La condición humana*, Arendt designa como *vita activa* a tres actividades fundamentales que corresponden a las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la Tierra. Estas actividades son: la labor, el trabajo y la acción. De entre estas tres actividades, Enwezor señala que el trabajo de Barrada se sitúa entre la discusión de los conceptos de labor y de trabajo, considerando la labor como una forma de desubjetivización, mientras que el trabajo sí que entra en la esfera de la subjetividad. Enwezor no hace alusión a la tercera de las actividades fundamentales, la acción.

Hannah Arendt describe la labor como “la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades

¹⁸ Excepción entendida por Agamben etimológicamente como “sacada fuera” (*ex-capere*), y no como excluida. Ver Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos, 2013, p. 30, DOI: 10.1080/09697250802156067.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ DOWNEY, 2009, p. 119.

²² Giorgio AGAMBEN, “Más allá de los derechos del hombre”, en *Medios sin Fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 26.

²³ DOWNEY, 2009, p. 119.

²⁴ ENWEZOR, 2011, p. 32.

vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida. La condición humana de la labor es la vida misma²⁵. La labor es la actividad que realiza el *animal laborans*, éste no usa su cuerpo libremente sino que se encuentra sujeto a sus necesidades. Se encuentra así encerrado en lo privado de su propio cuerpo y sujeto a una actividad que funciona al margen de decisiones o propósitos²⁶. La actividad de la labor, por tanto, como actividad ligada a la necesidad humana no da cabida a la libertad ni a la determinación como individuos humanos.

En cuanto a la actividad del trabajo, la que realiza el *homo faber*, Arendt la define como “lo que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie, ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo²⁷ La condición humana del trabajo es la mundanidad en cuanto a que construye mundo y produce cosas. A diferencia del *animal laborans* que no habita la esfera pública y cuya vida social es gregaria y dependiente de la necesidad, el *homo faber* sí que participa de la esfera pública –aunque no de la esfera política, reservada a la actividad de la acción–, y encuentra su relación con otras personas únicamente mediante el intercambio de productos, ya que el proceso de fabricación en sí lo realiza en aislamiento.

La tercera actividad, la acción, es la condición de toda vida política. Se trata de la “única acción que se da entre los hombres sin la condición de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo²⁸. De este modo la condición humana de la acción –siempre ligada al discurso– es la pluralidad. Arendt sostiene que la pluralidad contiene el doble carácter de igualdad y distinción: igualdad, porque si no lo fuéramos sería imposible entenderse y prever las futuras necesidades; distinción porque si cada hombre no fuera distinto de cualquier otro, no serían necesarios ni el discurso ni la acción para hacerse entender. El discurso y la acción revelan por tanto la cualidad de ser distinto y nos definen *qua* hombres²⁹.

De esta manera los retratados por Barrada en *A Life Full of Holes: The Strait Project* serían –propone Enwezor– aquellos excluidos del mundo global, aquellos que sueñan con vivir en otro lugar y no participan del ámbito de la esfera pública ni de la esfera política. Son vidas que se presentan en espera, en quietud, y que se limitan a satisfacer la necesidad de consumo de su propio ciclo vital, carecen en su representación de cualquier tipo de trabajo, producción o de acción. En su desubjetivación se muestran como *animal laborans*. Arendt explica que una vida sin acción y discurso está literalmente muerta para el mundo, que ha dejado de ser una vida humana porque ya no la viven los hombres³⁰. La identidad física se presenta para Arendt bajo la forma de cuerpo y el sonido de la voz, y no necesita de actividad propia; sin embargo, mediante la acción y el discurso los hombres muestran quiénes son, se revela su identidad única y personal. La desubjetivación se evidencia también en la contraposición del *homo faber*, quien es dueño de sí mismo y de sus actos, con el *animal laborans* que está sujeto a las necesidades de su propia vida. El hecho de encontrarse sujeto a su propio proceso biológico despoja a este último de libertad; el *homo faber*, sin embargo, es libre de producir y de destruir aquello hecho con sus propias manos. La vida privada del *animal laborans* se presenta como incapaz de mundo y por tanto incapaz de habitar la esfera pública, inmerso en lo privado de su propio cuerpo y su relación con otros, el *animal laborans* se limita a la mera agregación de laborantes sin integración común. Teniendo en cuenta que la identidad brota en relación con otros –a través de la acción y el discurso–, en la soledad del *animal laborans* reside su ausencia de identidad, y en la profundización de la experiencia de la soledad se encuentra el desarraigo del hombre respecto al mundo³¹.

²⁵ Hannah ARENDT, *La condición humana*, Barcelona, Espasa libros, 2015, p. 35.

²⁶ *Ibidem*, p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰ *Idem*.

³¹ Manuel CRUZ, “Introducción: Hannah Arendt, pensadora del siglo”, en ARENDT, 2015, p. 12.

Si bien coincidimos con estos tres autores –Demos, Downey y Enwezor– en la consideración de las estrategias desarrolladas por Barrada respecto al documental, consideramos que el hecho de que la artista represente la privación de derechos políticos expresada en estos individuos atrapados en un estado de ausencia³², no implica necesariamente que estén privados de determinación propia o sean sujetos desubjetivados. Muy al contrario, pensamos que estas imágenes actúan como documentos de sujetos despojados de derechos políticos a los que a través de la fotografía se les restituye, en cierta forma, su subjetividad. Contrariamente a las propuestas planteadas por Demos, Downey o Enwezor, y atendiendo también al propio hecho fotográfico y a la implicación del espectador, consideramos que Barrada reconoce y dignifica a sus retratados a través de la representación en sus fotografías. Para ello participa del concepto de contrato civil de la fotografía que la teórica Ariella Azoulay desarrolla en *The Civil Contract of Photography*, de la representación de las vidas dignas de duelo de Judith Butler y del concepto de acción de Hannah Arendt que considera la acción y el discurso como aquello que hace al hombre *qua* hombre. A través de la fotografía se les representa en el mundo, los sujetos son visibilizados y representados como sujetos activos que se resisten a vivir en un lugar que no es el soñado.

La restitución de la ciudadanía

Ariella Azoulay propone en *The Civil Contract of Photography* una forma específica desde la que pensar la restitución de la ciudadanía a aquellos que carecen de ella o les ha sido denegada, o a los *flawed citizens*, aquellos ciudadanos más expuestos a peligros que sufren una vulnerabilidad sistémica debida a la discriminación que sufren por diferencias de religión, género, raza, clase, etnia o idioma. Azoulay plantea una nueva ciudadanía que no se basa en los principios de soberanía y territorialización como el Estado-nación, sino que se basa en la ética del deber y en la desterritorialización. Esta es la ciudadanía de la fotografía cuya constitución fundacional es el contrato civil de la fotografía. En cuanto a las bases para esta nueva ciudadanía, el proceso de desterritorialización es posible debido a que la fotografía es un instrumento accesible –en mayor o menor medida– a todos, de forma que se trascienden los límites físicos y geográficos redefiniéndolos, ya que la fotografía se extiende más allá de las fronteras. Por ello la ciudadanía de la fotografía tiene una característica intrínseca: al trascender los límites y las fronteras no tiene soberanía y, por tanto, carece de aparato de exclusión como el que tienen los Estados-nación. En la ciudadanía de la fotografía todos y cada uno son miembros del colectivo, la pertenencia al mismo se basa en la renuncia de cada uno a la exclusividad de la propia imagen, y en “el derecho y disposición a ser fotografiado y llegar a ser fotografía”³³.

De esta manera, cuando se habla de fotografía se habla en referencia a muchos y con un interés común, de forma que la fotografía se inscribe en el ámbito público, en la *res publica*. El hecho de que la fotografía permanezca como parte de la *res publica* de la ciudadanía puede ser visto como algo por lo que luchar ya que une a aquellos que tienen nacionalidad, a aquellos cuya nacionalidad se ve amenazada, a aquellos a los que les ha sido robada o denegada, etc. La fotografía y la ciudadanía de la fotografía entonces son a menudo, como apunta Azoulay, su primera oportunidad para llegar a ser ciudadanos a pesar de ser apátridas. La fotografía puede actuar como testimonio de situaciones en las que la ciudadanía ha sido borrada³⁴.

La otra base en la que se apoya Azoulay para la nueva ciudadanía está relacionada con la ética de ver o del espectador. Con este movimiento Azoulay constata la responsabilidad del espectador hacia lo visible, hacia lo que la fotografía ha hecho visible. La fotografía convoca –como explica la autora– un “ojo suple-

³² BARRADA, 2005, p. 60.

³³ Ariella AZOULAY, “Citizenship Beyond Sovereignty: Towards a Redefinition of Spectatorship”, en Julian STALLABRASS (ed.), *Documentary. Documents of Contemporary Art*, Londres, Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2013, p. 131.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

mentario”, convoca la implicación de quién observa la fotografía. Este “ojo suplementario” hace que los participantes no se sientan solos frente al otro y producen una acción –más allá de la acción técnica– que trasciende el aquí y el ahora y que actúa como instrumento de poder social, cultural y político. Otorga permanencia a los participantes una vez que han aparecido en el mundo. La fotografía no pone fin a su situación en el ámbito no fotográfico pero les posibilita, a ellos y a otros, tomar parte en la reconstrucción de sus reclamaciones civiles. Azoulay apela a la participación del espectador en la construcción del enunciado fotográfico para que el daño a la ciudadanía sea percibido. Azoulay apela a un espectador que “observe” las fotografías y no solo las mire, un espectador que se aproxime a un análisis más profundo.

En la serie *The Sleepers* realizada en 2006, la artista retrata individuos de Marruecos o llegados de otras partes de África que duermen en jardines y parques públicos de Tánger a la espera de cruzar a Europa (fig. 4). Sus cabezas están cubiertas por alguna prenda de ropa, de forma que les proteja de la luz y el ruido, pero también los protege de su posible identificación. Estos sujetos duermen en espacios públicos porque no tienen lugar en el que resguardarse. La comisaria y escritora Rasha Salti considera que estos “durmientes” se han convertido en el paradigma de la nueva economía mundial, en un nuevo lumpen proletario objeto de explotación y sin representación política debido a que la mayoría de ellos ha quemado sus papeles. También apunta a ellos como importante recurso para el crecimiento de las empresas privadas de seguridad, ya que serían el motivo de la fortificación de las fronteras³⁵. Yto Barrada participa del impulso de documentar esta situación, de dar visibilidad a los sujetos atrapados en la complejidad de la vida en los límites. La serie *The Sleepers* no es mera documentación de su existencia, sino que la fotografía es su representación con todas las implicaciones de la palabra: aporta visibilidad a los viajeros, los que están por partir y los que ya lo han hecho, y les permite acceder al universo de lo representable.



Fig. 4. Yto Barrada, *Dormeurs (The Sleepers)*, 2006, fotografía.
© Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Por otro lado, Judith Butler reafirma la capacidad narrativa de estas imágenes aludiendo a dos conceptos: marco y normas. El marco establece una perspectiva de la fotografía de forma que dirige la interpretación, esta selección subjetiva determina lo que se va a contar, que es lo que queda dentro del marco, de la misma forma que establece lo que queda excluido. El contenido de la fotografía lo constituyen tanto lo

³⁵ SALTÍ, 2007, p. 100.

que está dentro del marco como lo que queda fuera de ese marco en el que ocurre la representación; y se requiere de alguien, un espectador activo, que al mirar “asume encontrarse en una inmediata (e incontable) relación visual con la realidad”³⁶. Por otro lado, las normas tienen la capacidad de operar de muchas maneras siendo una de ellas la de función delimitadora. Mediante el marco, y mediante la delimitación, se enfoca una imagen excluyendo parte del campo visual, y así se establece lo que queda admitido en el ámbito de la representabilidad. Se considera portadora de realidad aunque esta sea sesgada. Las normas también pueden establecer qué vidas son consideradas humanas mediante marcos discursivos y marcos que desarrollan la representación visual, con los que tratar de dirigir o regular nuestra respuesta ética al sufrimiento. Mientras el marco posiciona al sujeto en cuanto a humano y le asigna la cualidad de ser reconocido; las normas son las que determinan cual será una vida digna de duelo. Para Butler, de forma similar a lo que plantea Azoulay, a través de la fotografía queda una “huella” visual de lo humano que restituye, a través de la representación, la integridad y la humanidad en la fotografía, aunque esto ocurre en el ámbito de la representación y no siempre ocurre en la realidad³⁷.



Fig. 5. Yto Barrada, *Hole in the fence*, 2003, fotografía. Serie *A Life Full of Holes: The Strait Project*. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Y es aquí donde se inscribe la fotografía de Yto Barrada, en lo que Nadia Tazi define de forma ilustrativa como lo que escapa a nuestra vista y traza los bordes del drama, antes o después de su entrada en los márgenes³⁸. La artista presenta a través de sus fotografías otro marco bajo otras normas en el que amplía el campo de visión. La fotografía *A Hole in the Fence*, de 2003, muestra una escena compositivamente compleja en la que se capta un momento cotidiano de un grupo de jóvenes jugando un partido de fútbol (fig. 5). En primer

³⁶ Judith BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, México D.F., Paidós Mexicana, 2010, p. 108.

³⁷ Véase *Idem*.

³⁸ TAZI, 2007, p. 95.

plano vemos cómo un joven mira abstraído el partido mientras otro cruza la valla que los separa del juego. No vemos la acción, que se desarrolla fuera del marco y hacia donde todos miran. Se trata de una configuración de la vida cotidiana que remite de nuevo al estado de ausencia y de deseo. Las fotografías de Barrada amplían el marco lo suficiente para incluir más entorno, a la vez que mantiene una distancia apropiada para que la imagen no pierda objetividad. La tensión inherente al Estrecho, como frontera, como separación entre Europa y el Norte de África, como espacio de desigualdades, es representada en muchas de sus imágenes a través de diagonales que actúan como metonimia. Barrada representa una escena que connota tanto presencia como ausencia y que, como ocurría en *Le Détroit–Avenue d’Espagne*, participa en la construcción de metáforas. La artista desplaza el ámbito representacional occidental del Estrecho hacia imágenes que actúan como metáfora de un estado social que huye de la dramatización de una retórica visual simplista que habitualmente llega a Occidente. Genera dudas sobre lo que representa la fotografía ante nuestra creencia de estar informados sobre lo que representa la fotografía.

De la misma forma que hace con las personas en series como *A Live Full of Holes: The Strait Project* o *The Sleepers*, la artista muestra sensibilidad al fotografiar la fragilidad de lo no-humano en paisajes o arquitecturas. Barrada también se preocupa por revelar la destrucción ambiental y la homogenización ecológica y social de la ciudad, y el entorno natural en series como *Iris Tingitana*, 2007, o *Red Walls*, realizada en 2006. La primera de estas series toma el nombre de una especie indígena de flor desaparecida rápidamente a causa del impacto de la globalización en la ecología. Barrada confronta las fotografías de iris púrpuras y oxalis amarillos con la imagen de flores no indígenas como los geranios o palmeras genéricas no autóctonas. Yto Barrada fotografía minuciosamente cada iris indígena, cada planta foránea y cada pared, inventariando cada elemento y documentando la transformación de la ciudad. En la composición de las fotografías pone el foco en los detalles para documentar lo efímero y periférico que habita en Tánger.

Ligada a los orígenes de la fotografía está su utilización como método de vigilancia y control de la población ejercido por los estados modernos. Una de las primeras utilizaciones de la fotografía en este sentido fue realizada por parte de la policía de París en la redada de los *communards* en junio de 1871. Este uso de la fotografía por parte de los gobiernos para controlar e inventariar a sus ciudadanos ayudó al rápido desarrollo de su tecnología. De forma similar, el desarrollo del vídeo proviene de las industrias de seguridad privada en la búsqueda de cámaras más pequeñas y ligeras para la vigilancia y protección en espacios públicos y privados. Como señala Rasha Salti, Tánger es un lugar donde las cámaras se colocan en cada rincón para proteger a Europa de intrusos y donde diariamente se producen cientos de fotografías de estos intrusos, catalogados como “criminales”, “sin papeles” o “ilegítimos”. También se acumulan en los archivos policiales las imágenes de los cientos de hombres y mujeres que tratan de cruzar la frontera sin permiso, de forma que son catalogados también como criminales, “despojados de su humanidad”. Este registro en vídeo o fotografía de su “presencia” es a menudo su única representación. Para Salti la obra de Barrada hace exactamente lo contrario ya que restaura la humanidad del retratado. Mediante la fotografía documenta y construye un archivo completamente diferente³⁹. Si ponemos en relación la obra de Barrada con las teorías de Azoulay o Butler, a través de sus series fotográficas Barrada da visibilidad al individuo, lo enmarca y presenta en el mundo. Mediante la fotografía es restituida la ciudadanía –a menudo ausente– del viajero y del habitante de Tánger. Barrada no reproduce el estado de Tánger o del límite del Estrecho, sino que descubre realidades heterogéneas a través de sus series.

La acción como presentación en el mundo

Las estrategias documentales de Barrada no se limitan al trabajo fotográfico, sino que se extienden a la imagen en movimiento del documental cinematográfico. De hecho, en su trabajo de los últimos años pare-

³⁹ SALTÍ, 2007, p. 105.

ce haber relegado la fotografía en favor de otras prácticas entre las que se incluye la cinematográfica. El documental es un género difícil de definir, híbrido, que da cabida a cualquier tipo de experimentación, esto le permite a Barrada trabajar en sus películas desde muy diferentes perspectivas y técnicas, creando un corpus de trabajo heterogéneo. En varias entrevistas afirma que lo que ella hace es dar información –la que aporta la realidad– pero sin ser periodista; y expresa cosas poéticas, sin ser tampoco poeta. Yto Barrada utiliza como material la realidad en el contexto de la ciudad de Tánger.

Barrada aborda estrategias de resistencia centradas en revelar la destrucción ambiental y la homogenización social, cultural y ecológica de Tánger en las películas *The Botanist* y *Beau Geste*, de 2007 y 2009 respectivamente (figs. 6 y 7). A través de estas películas conocemos acciones muy diferentes pero que, sin embargo, funcionan como actos de resistencia. *The Botanist* es filmada en el jardín de Umberto Pasti, un escritor y botánico aficionado que vive a caballo entre Marruecos y Milán. Es en un pueblo de la costa atlántica al sur de Marruecos donde Pasti tiene su jardín, hogar de centenares de variedades de plantas autóctonas, algunas de ellas raras o en peligro de extinción. Contribuye en la grabación el realizador Pratap Rughani, quien filma cámara en mano la visita de un grupo de botánicos ingleses al jardín de Umberto Pasti. Centra su atención en las plantas y para ello filma desde su nivel, esto significa que filma exclusivamente dentro de un marco de una distancia de un metro desde el suelo. Por ello solo podemos ver los pies de los visitantes. Además, socava las convenciones de sonido y las construcciones y narrativas del documental, durante el paseo en el que Pasti acompaña a sus colegas por el jardín no se sincronizan las imágenes con la conversación que estos mantienen y rompe así con el seguimiento del narrador. Por lo tanto, en esta película la presencia humana queda descentrada, solo se ven sus pies y se oyen sus voces, y el protagonismo lo reciben las plantas y su entorno, Rughani se centra en captar el paisaje del propio jardín. *The Botanist* constituye un gesto político riguroso tanto en la película, por el modo en que se emplea el montaje, como en el concepto: el jardín de Pasti aparece como reducto de resistencia ante el olvido, la memoria y la desaparición botánica y cultural de Marruecos. La postura crítica de Barrada frente a la globalización se filtra en el discurso verbal de la película y se materializa en la forma en la que ésta se construye.



Fig. 6. Yto Barrada, *The Botanist* (fotograma), 2007, película, color, sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Beau Geste, una película realizada en 2009, comienza con la voz en off de la artista: “Some 5000 building permits were issued in the city this year”. Un grupo de trabajadores organizados por Barrada construyen un soporte de cemento con el que sujetar una palmera en un terreno baldío. La voz en off de la artista nos explica cómo este árbol había sido atacado por el propietario del terreno, que trataba de eludir una ley que prohíbe la venta del suelo en el que crecen árboles. Barrada expresa la esperanza de que el árbol tenga un 50% de probabilidades de supervivencia, rodeado de edificios que aluden a lo que se convertirá el solar vacío en el que se encuentra el árbol una vez que el propietario consiga derribarlo. Presente también en sus fotografías, el terreno baldío es para Barrada un espacio en espera que funciona solo cuando es habitado, que solo existe a través de lo que se proyecta en él. El árbol es vestigio de la historia de Tánger, una de las ciudades de Marruecos más afectadas por la especulación y la construcción en la última década. La palmera actúa como símbolo de la estandarización del paisaje a raíz del desarrollo urbano, la estandarización de las ciudades en las que se plantan los mismos árboles y se utiliza el mismo pavimento mientras la flora autóctona desaparece. En Tánger, la palmera autóctona es sustituida por otro tipo de palmera importada, pensada para los turistas. La acción poética que presenta en esta película es un *bello gesto*, aunque carente de impacto real. Contiene la promesa de transformación, pero solo como promesa, no hay un optimismo real en esta acción. Puede ser un acto inútil, pero la artista desvela su interés por el gesto de desobediencia⁴⁰. A través de películas como *The Botanist* o *Beau Geste*, Yto Barrada se afirma en una estrategia de resistencia a la homogenización del espacio.



Fig. 7. Yto Barrada, *Beau Geste* (fotograma), 2009, película 16 mm., color, sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

⁴⁰ Friedhelm HÜTTE, “At Second Glance. Notes on Yto Barrada’s Photographs”, en *Riffs. Yto Barrada, Artist of the Year 2011*, Ostfildern, Hantje Cantz, 2011, p. 10.

En *Faux départ*, de 2015⁴¹, a través del análisis de la industria fósil de Marruecos Barrada cuestiona los límites entre lo real y lo falso, y entre la verdad y la ficción del propio documental. Con esta obra analiza el florecimiento del comercio de falsificaciones a la vez que retoma la crítica al turismo y su búsqueda de objetos fetiche y exotismo. El documental es también un homenaje a la creatividad de los que perpetran estos actos en cierta forma subversivos que son fundamentalmente actos de supervivencia ante una hostilidad económica, laboral y política del país. Con *Faux départ* vuelve a la idea utilizada en una de sus primeras películas, *The Smuggler* de 2006, en la que la artista documenta estrategias locales de resistencia de los habitantes de Tánger (fig. 8). *The Smuggler* tiene como protagonista a una mujer que hace contrabando con las telas que se ata alrededor de su cuerpo. El documental, realizado con cámara fija, muestra cómo la contrabandista se cubre completamente el cuerpo con capas y capas de telas con las que cruza la frontera, y a continuación se las quita de nuevo. De forma similar a *Faux départ*, desvela el proceso con el que se lleva a cabo la estrategia de supervivencia. Los protagonistas de Barrada no son convocados para significar el mundo real, sino la acción y el contexto que los incluye. Sus obras muestran una admiración por la creatividad de la transgresión, admiración por la actitud rebelde y subversiva, que los aleja del victimismo y la condescendencia de la mirada occidental. En palabras de la artista, en su imagen hay un gran pacto de creer en la heroica capacidad de los individuos⁴².



Fig. 8. Yto Barrada, *The Smuggler* (fotograma), 2006, película, color, sin sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

⁴¹ Se puede ver un tráiler del documental presentado al Toronto International Film Festival en *FAUX DEPART Trailer: Festival 2015*, vídeo publicado en YouTube por TIFF Trailers el 18 de agosto de 2015 [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=UQSCRFkHVXM> [Consulta: 10 de marzo de 2018].

⁴² Negar AZIMI, "Tangerine Dreams and Magic in the City. A conversation between Negar Azimi and Yto Barrada", en *Riffs. Yto Barrada, artist of the year 2011*, Ostfildern, Hantje Cantz, 2011, p. 129.

Hay una tensión latente en las obras de Yto Barrada que ha sido descrita por la propia artista como una especie de engañosa condición de pre-revolución que se cuece permanentemente sin llegar a materializarse⁴³. También Agamben relaciona el “estar en el éxodo” como un perpetuo estado de revolución⁴⁴. Barrada explica cómo lo que trata de descubrir, de aprender a leer ante la espera constante y frustrada de esa revolución, son las estrategias de resistencia y de supervivencia de las personas que habitan los espacios de sus obras. La artista se interesa por el gesto significativo e insubordinado, se interesa por el punto de vista activista, y trabaja desde un lugar ubicado entre la poesía y la política. Reivindica un trabajo situado en los márgenes⁴⁵.

Como hemos visto, Hannah Arendt explica respecto a la *vita activa* cómo la acción y el discurso revelan al hombre *qua* hombre. La acción es el momento en el que el individuo se revela a través del discurso en un espacio de encuentro, hace su aparición en el mundo⁴⁶. La acción, a diferencia de las otras actividades que conforman la *vita activa*, no se puede realizar en aislamiento, requiere entrar en relación con otros. Las obras de Yto Barrada muestran al hombre en relación a los demás, unos junto a otros o en una aparente soledad. Esta pluralidad inherente a la acción conlleva en sí misma una condición inseparable: su aparición en la esfera pública, en la *res publica* y, por tanto, en la ciudadanía como apunta Ariella Azoulay⁴⁷.

Cuando Barrada se fija en los cambios a los que Tánger está siendo sometida subyace una creencia en la capacidad del ser humano. La artista afirma que la resistencia diaria de la gente demuestra que no han dado su consentimiento a la dominación⁴⁸. Arendt explica cómo la igualdad moderna se ha basado en el conformismo inherente a la sociedad, y cómo ha sido posible debido a que la conducta ha remplazado a la acción como forma de relación humana. A través de la normalización del comportamiento, la acción espontánea se ha visto excluida del ámbito público, también de la historiografía ya que los períodos históricos son definidos en base a escasos acontecimientos de importancia, obviando comportamientos más cotidianos. Los pequeños gestos no son, por tanto, solo significativos sino que son también revolucionarios y disidentes, porque actuar implica oponerse a la normalización y al conformismo, actuar significa tomar la iniciativa, comenzar, poner algo en movimiento⁴⁹. Barrada está atenta a lo que subyace bajo la superficie de la conducta pública, tratando de descubrir las estrategias de resistencia, como la de la contrabandista de la película *The Smuggler*. Estos pequeños actos reverberan en otros actos y nunca se cierran, quedan inconclusos en una constante búsqueda infinita. Son gestos que, como señala Arendt, se encadenan entre ellos generando relaciones que fuerzan limitaciones y fronteras⁵⁰. La acción es entonces política y la acción es entonces promesa de transformación.

La identidad narrativa. La visibilización de la memoria

Pero la aparición en el mundo no solo tiene lugar, para Arendt, a través de la acción, sino que también se realiza a través del discurso. Requiere de la narración para comprender su sentido y evitar que caiga en el olvido. Mediante la acción y la palabra, y su aparición en público, el sujeto se constituye como tal y obtiene una identidad narrativa. Por tanto no solo las acciones, como distintivos del ser humano, presentan en el mundo, es también la propia narración por parte de la artista la que lo hace. Cuando la acción ha

⁴³ BARRADA, 2005, p. 59.

⁴⁴ Véase AGAMBEN, 2001.

⁴⁵ Entrevista a la artista con motivo de su exposición en L'appartement 22, agosto de 2009, citada en Abdellah KARROUM, “Yto Barrada: A Modest Proposal”, *Nafas* [en línea], http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2010/yto_barrada [Consulta: 3 de marzo de 2018].

⁴⁶ ARENDT, 2015, pp. 206-209.

⁴⁷ AZOULAY, 2013, p. 133.

⁴⁸ AZIMI, 2011, p. 129.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁰ ARENDT, 2015, p. 218.

concluido y ha sido narrada es cuando el significado se revela y se hace presente lo que permanecía ausente. Con la película *Hand-Me-Downs* de 2011, Barrada hace visible a través de la representación aquello que estaba ausente, la memoria visual de Tánger, y es así insertado en la *res publica* y de este modo, visibilizado (fig. 9).



Fig. 9. Yto Barrada, *Hand-Me-Downs* (fotograma), 2011, película, color, sonido. © Yto Barrada Galerie Polaris Paris.

Hand-Me-Downs, es una película realizada por Yto Barrada siguiendo una práctica de *collage* documental, más específicamente con la técnica del *found footage* o metraje encontrado. Las imágenes que conforman esta obra proceden de películas caseras grabadas en Marruecos por no marroquíes y fueron obtenidas por la artista de diferentes cintas procedentes de un archivo en el que se recogen imágenes captadas por turistas y extranjeros entre 1950 y 1970⁵¹. En las imágenes se muestran el ocio y las actividades placenteras que disfrutaban los turistas que viajan a Marruecos, y la vida de los marroquíes desde la mirada del turista o la mirada colonial. A estas imágenes las acompañan quince⁵² historias familiares que la narradora, la propia artista, cuenta en voz en *off*. Ya el título, *Hand-Me-Downs*, alude a la herencia en su amplio sentido, ya que abarca desde la parte técnica en cuanto a la utilización de imágenes *heredadas* de alguna manera –encontradas y apropiadas– hasta la narración de las historias familiares, la herencia de la memo-

⁵¹ Laura U. MARKS, *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*, Londres, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015, p. 180.

⁵² En algunos artículos y publicaciones como en la de Laura U. Marks ya mencionada, se especifican que son dieciséis historias, sin embargo en el visionado de la película se ven claramente que son quince ya que, además, aparecen numeradas. *Ibidem*, p.180.

ria oral que ha pasado de generación en generación dentro de la familia de la artista⁵³. A través del montaje la artista confronta fragmentos de películas que, en apariencia, son contradictorios con la historia a la que acompañan, de forma que surge una dialéctica de la relación de ambos elementos. Si bien esta dialéctica produce significantes heterogéneos, contiene entre ellos la evidencia de los desequilibrios entre no marroquíes y marroquíes. A través de las quince historias muestra las diferencias entre unos y otros en cuanto a formas de vida y privilegios, formas de vida que contribuyen a la creación del imaginario de Occidente como lugar que soñar o al que tratar de llegar.

La carencia de material referente a memoria visual propia de cada país y del entorno de los países árabes y del norte de África es la motivación principal que ha llevado a la fundación de varias organizaciones⁵⁴; y que llevó a Yto Barrada y a la también artista y directora de cine Bouchra Khalili a abrir en 2006 la *Cinémathèque de Tanger* en la sede del *Cinéma Rif*. Situada en un edificio *art déco* que data de 1938 y cuya demolición estaba prevista para 2003, la *Cinémathèque de Tanger* nace como una organización sin ánimo de lucro, con unos inicios como archivo muy precarios y con la convicción de educar a la gente en el disfrute a través de proyecciones de cine de todo tipo de géneros y de talleres en los que aprender a hacer cine⁵⁵.

En Marruecos, al igual que en otros países del entorno, muchas personas no tienen referentes en imágenes de archivo. Con *Hand-Me-Downs*, Yto Barrada sugiere, a través de la imagen y del relato, que los recuerdos familiares y las huellas históricas que se encuentran en los archivos se entretujan generando una identidad cultural. Son recuerdos dispersos de una población y de un lugar con una historia propia, transmitidos de forma oral o escrita que ahora se conciben también de una forma visual.

Retomando a Arendt en cuanto al discurso y la acción como la cualidad que nos define como hombres, es a través de las historias contadas como quien las realiza se identifica, es decir, recibe una identidad narrativa, un *quién* a través del que hacer su aparición en el mundo. Cuando la acción se ha concluido y ha sido narrada, o es susceptible de narración, es cuando el significado del acto se revela: “solo cuando la escucha, Ulises llega a ser plenamente consciente del significado de esa historia extraída de su propia vida”⁵⁶. El recuerdo revela el significado en forma de historia y, a través de él, se hace presente lo que permanecía ausente y pasado. Y al narrar no solo se revela el significado, sino que también se hace partícipe al espectador ya que cuando narra la experiencia, propia o transmitida, el narrador la torna a su vez en experiencia de aquellos que la escuchan⁵⁷. Las imágenes de Barrada apelan al espectador en la producción de diferentes significados a través de los fragmentos y narraciones.

En *Hand-Me-Downs* conviven diferentes universos simbólicos que no se limitan a lo íntimo y familiar y a lo colectivo sino que se muestra una historia *transnacional* debido a esa multiplicidad de miradas locales y forasteras, así como una historia intercultural de una sociedad de naturaleza híbrida. La película es un ejemplo de cómo se entrecruzan los diversos campos de la memoria, el pasado familiar

⁵³ Al inicio de la película la narradora explica el significado del título: “*Hand-Me-Downs* es inglés, no hay equivalente en francés. Hace referencia a la ropa que pasa de hermano a hermana, de chica a chico, del mayor al más joven en la misma familia. Las historias son heredadas también”. Transcripción del audio de la película *Hand-Me-Downs* de Yto Barrada (2011). Traducción propia.

⁵⁴ De hecho, varias organizaciones entre las que se encuentran el *Arab Center for Architecture* (ACA), la *Arab Image Foundation* (AIF), la *Association for Arabic Music* (IRAB) y la *Cinémathèque de Tanger* han puesto en marcha el proyecto *Modern Heritage Observatory* (MoHO) con el objetivo de promover la conservación del patrimonio cultural moderno en Oriente Medio y el Norte de África, haciendo especial énfasis en la fotografía, música, arquitectura, video y cine. Para más información sobre el MoHO y su actividad véase la página web de la red *Modern Heritage Observatory* (MoHO) <http://www.modernheritageobservatory.org/> [Consulta: 10 de abril de 2018].

⁵⁵ Para más información sobre la *Cinémathèque de Tanger* y su actividad véase su página web www.cinemathequedetanger.com [Consulta: 10 de marzo de 2018].

⁵⁶ Hannah ARENDT, *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984, pp. 158-159.

⁵⁷ Walter BENJAMIN, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001, p. 115.

de la narración oral con el pretérito de las imágenes filmicas, y todo ello trascendiendo cualquier nación o frontera. La capacidad polisémica del montaje facilita abarcar estas historias y generar una nueva historiografía.

*

Rasha Salti expresa, en relación a la obra de Barrada, que en el acto de la representación, la producción artística se cruza con la ciudadanía: la primera fabrica una imagen, una narrativa y símbolo de nuestro ser en el mundo; mientras que la segunda encarna la experiencia vivida y la inscribe en registros prácticos y materiales de forma que el acto de la representación artística hace visible lo que no se ve o lo que es arrojado fuera de la visibilidad y, por tanto, de la existencia⁵⁸. De esta manera, los sujetos representados por Barrada –en principio invisibilizados política, social y mediáticamente–, son visibilizados a través de su obra. Es relevante además el uso del término *ciudadanía* por parte de Salti ya que inscribe al sujeto directamente en el conjunto de ciudadanos que conforman una nación, en su pluralidad retomando la idea “arendtiana”, y lo reconoce como persona, miembro activo de un Estado, sujeto a derechos y deberes.

La obra de Yto Barrada surge de la necesidad de documentar, y con ello mostrar, las diferentes realidades que habitan Tánger y que habitan las fronteras. En todos los casos se trata de realidades invisibilizadas total o parcialmente. *A Life Full of Holes: The Strait Project* (1998-2004), una de sus series más conocidas, retrata la complejidad de la vida en la frontera fijándose en los migrantes que esperan el momento de cruzar, pero también la forma en la que se habita la cotidianidad en una ciudad fronteriza, una cotidianidad en la que está presente la tensión entre el deseo de estar en un lugar u otro.

Pero Tánger no es solo una ciudad que acoge migrantes. Como franja costera fronteriza con Europa, Tánger ha sido a lo largo de los años fundamental por su situación geoestratégica para el comercio entre Europa y África, y ha generado una fuerte industria en torno a su macropuerto. Es el propio gobierno marroquí quien promueve fuertemente atraer inversión extranjera. Mohamed VI ha cambiado las políticas reales y ha abierto a Marruecos a un modelo económico neoliberal, transformando grandes áreas de su economía en una economía de servicios. Ha apostado ferozmente por el turismo, lo que lleva a una fiebre de modernización de infraestructuras en la ciudad de Tánger. Tánger no es solo una ciudad que acoge migrantes, es también una ciudad cambiante que corre el riesgo de sufrir la desaparición de su paisaje histórico debido al impacto que la globalización está teniendo en la ciudad. Con películas como *The Botanist* (2007) y *Beau Geste* (2009), Yto Barrada analiza y se opone a la degradación medioambiental y a la homogenización que sufre Tánger, mientras que con estas y con las películas *The Smuggler* (2006) y *Faux départ* (2015) reivindica las pequeñas acciones subversivas de supervivencia en el enclave fronterizo.

Como hemos apuntado anteriormente, hay una carencia de material relacionado con la memoria visual en el entorno de los países árabes y del norte de África. Marruecos no es una excepción, y tampoco Tánger. El hecho de haber sido durante largo tiempo protectorado internacional, y las asimetrías que este hecho genera entre extranjeros y marroquíes, produce que, frente a la memoria escrita y principalmente oral de los marroquíes, se comience a generar una memoria visual sesgada y generada desde una mirada occidental. El desequilibrio respecto a las imágenes de la memoria se evidencia aún más debido a que, mientras los extranjeros disponían de cámaras fotográficas y cámaras Super 8 con las que dejar testigo de su mirada sobre Marruecos, la mayoría de marroquíes no tenían los medios para disponer de equipos fotográficos o cinematográficos con los que capturar su propia historia. Con la obra *Hand-Me-Downs*, Yto Barrada une y confronta la memoria oral propia con la mirada extranjera, genera una identidad cultural, reconstruye una memoria visual de Marruecos y la hace visible a través de la representación.

⁵⁸ SALTÍ, 2007, p. 101.

Las imágenes de Barrada participan de la polisemia en cuanto al significante, permitiendo múltiples interpretaciones que pueden compararse. Un ejemplo de esta multiplicidad de interpretaciones lo encontramos en la recepción crítica de la propia obra de Barrada. Esto permite confrontar los análisis de T. J. Demos, Anthony Downey u Okwui Enwezor, con la interpretación de la obra de Barrada que proponemos en este artículo basada en las obras de Ariella Azoulay, Judith Butler y Hannah Arendt. Nuestro análisis concluye que la obra de Barrada puede hacer pensar a quien la ve que la vida precaria no es una vida privada de entidad, sino que puede ser una vida activa.

El sociólogo Boaventura de Sousa mira la frontera desde una perspectiva que considera la frontera como centro, y el margen como el lugar desde el que viene el cambio y la revolución⁵⁹. La vida de los migrantes a la espera de cruzar al otro lado contiene una actitud subversiva y una fuerza por sobrevivir que se aleja de cualquier comparación con individuos sin entidad propia. Yto Barrada enuncia la realidad de Tánger, extensiva a otras realidades, de forma abierta y no autoritaria, proponiendo nuevas lecturas y generando nuevos significantes que se alejan de tópicos de exotismo y estereotipos. Representa a sus protagonistas como sujetos activos capaces de acción a través de la resistencia y de estrategias de subversión. Inscribe a sus sujetos en la *res pública*, y restituye la ciudadanía perdida para muchos.

ZURIÑE SANTAMARÍA MESANZA es licenciada en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco, MBA en Empresas e Instituciones Culturales por la Universidad Pontificia de Salamanca y Santillana Formación (2011) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Reina Sofía (2016). Ha trabajado como conservadora de colecciones de arte contemporáneo en el Museo ARTIUM de Álava y Fundación Telefónica. En la actualidad trabaja como gestora cultural, mientras que paralelamente investiga en relación a las formas de representación de la precariedad de la vida humana y no humana, y en relación al documental y la imagen cinematográfica en el ámbito artístico.

Email: zuri.santamaria@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1517-1737>

⁵⁹ Boaventura DE SOUSA SANTOS, “Crisis de la constitución: ¿es posible un constitucionalismo transformador en las sociedades capitalistas, colonialistas y patriarcales?”, conferencia impartida en el marco del programa *Máquinas constituyentes: poder constituyente, biopolítica, democracia*, organizado con la Fundación de los Comunes y en colaboración con Intermediae en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, el 14 de marzo de 2016.

ESTUDIOS

El patrocinio artístico de Bartolomé Martínez de Quintana e Isabel de Franqui en Palermo, Madrid y Moneo (Burgos) a comienzos del siglo XVII. Obras de Antonio de Herrera, escultor del rey, y Filippo Paladini, pintor florentino

Artistic sponsorship of Bartolomé Martínez de Quintana and Isabel de Franqui between Palermo, Madrid and Moneo (Burgos) in the early 17th century. Works by Antonio de Herrera, royal sculptor, and Filippo Paladini, florentine painter

René Jesús Payo Hernanz y José Matesanz del Barrio
Universidad de Burgos

Fecha de recepción: 30 de enero de 2018
Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 115-137
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.006>

RESUMEN

Bartolomé Martínez de Quintana, desarrolló importantes cargos en el gobierno del virreinato de Sicilia—donde casó con Isabel de Franchi (Franqui), que pertenecía a una noble familia genovesa instalada en Palermo— y en Madrid a finales del siglo XVI y en los primeros años del siglo XVII. Tanto en los territorios italianos como en la corte madrileña, este matrimonio adquirió una notable cantidad de pinturas y esculturas entre las que destacan las obras del pintor Filippo Paladini y del escultor real Antonio de Herrera Barnuevo. Algunas de estas obras acabaron formando parte del retablo mayor de Moneo (Burgos) que integra los lienzos de Paladini y las tallas de Herrera.

PALABRAS CLAVE

Antonio de Herrera Barnuevo. Filippo Paladini. Bartolomé Martínez de Quintana. Isabel de Franqui. Escultura y pintura de comienzos del siglo XVII. Madrid. Palermo. Moneo (Burgos).

ABSTRACT

Bartolomé Martínez de Quintana held important positions in the Government of the Viceroyalty of Sicily. He married Isabel de Franchi (Franqui), who belonged to a noble Genoese family installed in Palermo and Madrid at the end of the 16th century and the beginning of the 17th century. This couple acquired a significant amount of paintings and sculptures from both Italy and Madrid court, including some works of the painter Filippo Paladini and the Royal Sculptor Antonio de Herrera Barnuevo. Some of these works ended up being part of the main altarpiece of Moneo (Burgos) that integrates Paladini's canvases and Herrera's carvings.

KEY WORDS

Antonio de Herrera Barnuevo. Filippo Paladini. Bartolomé Martínez de Quintana. Isabel de Franqui. Sculpture and painting of the early 17th century. Madrid. Palermo. Moneo (Burgos).



Fig. 1. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

La riqueza del patrimonio burgalés se extiende a un numeroso conjunto de templos que albergan obras de arte de gran valor de diferentes épocas, ligadas no solo a la actuación de maestros del foco artístico local, sino también de otros entornos geográficos y talleres, merced a un patrocinio rico y diverso¹. Este es el caso de la iglesia de San Saturnino de Moneo, población en las proximidades de Medina de Pomar que cuenta con un edificio de notables proporciones, de planta de salón, que reemplazaría en el siglo XVI y principios del XVII a una fábrica medieval a través de destacadas actuaciones realizadas en diferentes fases constructivas². Entre 1539 y 1549 se llevaría a cabo la obra de la cabecera y torre por Juan García de Ribas y Juan de Rivero, prosiguiéndose más adelante con la fábrica de las naves y la edificación, entre 1588 y 1590, del recinto privado del obispo de Pamplona Pedro de la Fuente que contó con la intervención escultórica de Juan de Ancheta y la probable factura arquitectónica de maestros canteros trasmeranos³.

¹ Salvador ANDRÉS ORDAX, “El foco artístico burgalés”, en *La ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos*, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1985, pp. 845-859.

² Julio J. POLO SÁNCHEZ, “El modelo ‘hallenkirchen’ en la arquitectura del norte peninsular: el papel de los trasmeranos”, en M.C. Lacarra Ducay (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp. 207-210.

³ Salvador ANDRÉS ORDAX, “El retablo de Anchieta en Moneo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43 (1977), pp. 437-444.

Este templo parroquial, que se enriquecerá con otras destacadas obras mobiliarias fabricadas en el siglo XVI⁴, será renovado en el siglo XVII merced a la voluntad de Bartolomé Martínez de Quintana, natural de Moneo, y su esposa Isabel de Franqui, que materializará los deseos de su esposo remodelando el espacio de la capilla mayor y presbiterio, elegido como lugar de enterramiento para el matrimonio y miembros de su familia, y con la financiación de un nuevo retablo mayor en el que, junto a la presencia del sagrario, labrado en 1577, y la realización de otras obras en talleres burgaleses, se incorporarán varias pinturas y esculturas de su propiedad con un destacado valor (fig. 1).

Estas piezas, realizadas por artistas foráneos, tienen su origen en Sicilia y en la corte madrileña, entornos geográficos unidos a la biografía personal de ambos personajes⁵. Entre todas resaltan, por su importancia, las dos pinturas del pintor asentado en Palermo Filippo Paladini, una imagen de la Inmaculada Concepción, la talla de San Saturnino y los relicarios de Santa Teresa y San Felipe Neri, obras de Antonio de Herrera.

Durante la primera mitad del siglo XVII, Madrid⁶, reconocida por el rey Felipe II como capital de España en 1561⁷, alcanzó una señalada relevancia en el panorama artístico español⁸. La presencia de la corte será motor de numerosas empresas en las que participarán relevantes artífices que establecerán, bien temporal o definitivamente, su taller en ella⁹. Asimismo, Madrid verá llegar obras realizadas en otros puntos de España y en el extranjero¹⁰ para realzar entornos urbanos, edificios públicos, construcciones religiosas¹¹ y palacios¹², costeadas en su mayoría por los grupos sociales más destacados de la ciudad que, como subraya Vicente Carducho, muestran un gran interés por su valor¹³.

Si dentro de las artes plásticas madrileñas de esta época la pintura es la principal de las manifestaciones figurativas¹⁴, no es menos cierto que la escultura alcanzó notables cotas a lo largo de este período, siendo Madrid un foco de atracción de escultores según muestran las actuaciones de significados imagineros como el portugués Manuel Pereira (1588-1683)¹⁵, Juan Sánchez Barba (1602-1673)¹⁶, Antonio de Riera (1578-1638)¹⁷, Antón de Morales (documentado entre 1589 y 1623)¹⁸, Antonio de Herrera

⁴ Antonio GALLARDO LAUREDA, *Iglesia de San Saturnino. Moneo. Guía para una visita*, Parroquia de San Saturnino de Moneo, Burgos, 2001; Inocencio CADIÑANOS BARDECI, *Los aforados de Moneo*, Asociación de Amigos de Medina de Pomar, Burgos, 2005.

⁵ Archivo General Diocesano de Burgos (en adelante AGDBu.), Moneo. Leg. 10.

⁶ M^a del Carmen GONZÁLEZ MUÑOZ, "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII (1981), pp. 149-186.

⁷ Alfredo ALVAR EZQUERRA, "Los traslados de Corte y el Madrid de los Austrias", en *El Madrid de Velázquez y Calderón Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja Madrid, 2000, pp. 41-60.

⁸ Bernardo José GARCÍA GARCÍA, "La nueva Babilonia de España", en *El Madrid de Velázquez y Calderón Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja Madrid, 2000, pp. 17-40.

⁹ Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, *Relatos de Madrid (Siglos XVII-XIX)*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1999, p. 8.

¹⁰ Delfín RODRÍGUEZ RUIZ (coord.), *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.

¹¹ Alicia CÁMARA MUÑOZ, "El orbe del Rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca", *Anales de Estudios Madrileños*, 19 (1982), pp. 49-59.

¹² José Miguel MORÁN TURINA, "Los palacios de Madrid", en *El Madrid de Velázquez y Calderón Villa y Corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja Madrid, 2000, pp. 183-198.

¹³ Vicente CARDUCHO, *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633, p. 150.

¹⁴ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1973, y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983.

¹⁵ Rubén SÁNCHEZ GUZMÁN, "El escultor Manuel Pereira (1588-1683)", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. 17, 33 (2008), pp. 6-278.

¹⁶ Juan Luis BLANCO MOZO, "Juan Sánchez Barba (1602-1673) escultor", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 15 (2003), pp. 79-98.

¹⁷ Jesús URREA FERNÁNDEZ, "El escultor Antonio de Riera", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41 (1975), pp. 668-672.

¹⁸ María Concepción GARCÍA GAINZA, "Significado y valoración de la escultura escurialense en el panorama artístico español", en F.J. Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *La escultura en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 1994, pp. 269-286.

Barnuevo (†1646), objeto de investigación en este trabajo, así como el retablista y arquitecto Alonso Carbonel (1583-1660)¹⁹.

La difusión de la actividad de este conjunto de escultores no solo tendría como destino la propia corte, sino que su arte irradiará a otros puntos del reino. Durante la primera mitad del siglo XVII el patrimonio religioso de la ciudad de Burgos y su diócesis se verá enriquecido con la presencia de un interesante conjunto de obras procedentes de la corte, a través de legados y nuevos proyectos artísticos de instituciones y particulares. Las principales instituciones religiosas burgalesas, como la Catedral de Burgos y la Cartuja de Miraflores, contarán con el auspicio del que fuera arzobispo y posteriormente cardenal, Antonio Zapata, que sufragó el coste del trascoro del Templo Mayor burgalés en el que se dispusieron dos esculturas de San Pedro y San Pablo, labradas en 1623 por Antonio de Riera²⁰, y entregó al monasterio de la Cartuja, fundación en la que profesaba un sobrino, una escultura de San Bruno debida a la gubia de Manuel Pereira en los años 1634 y 1635 y policromada por Jusepe Leonardo²¹. Perteneciente, muy probablemente, al legado del convento de San Francisco de Burgos, se exhibe en la capilla del Palacio Real de Valladolid la imagen de un Ecce Homo atribuido a Juan Sánchez Barba (1602-1673)²².

Junto a la antigua *Caput Castellae* otras localidades y centros religiosos burgaleses también albergarán obras de pintura y de escultura realizadas en el entorno de la corte en esta época. Así lo certifican las fundaciones lerneñas del valido del rey Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas y sus parientes²³, y el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar²⁴, vinculado al linaje de la familia Fernández de Velasco, que había establecido ya su residencia en Madrid, poblaciones que cuentan con notables obras de Gregorio Fernández junto a otros trabajos de ilustres imagineros y pintores cortesanos. En este contexto han de encuadrarse las piezas que conforman el retablo de Moneo (Burgos).

Bartolomé Martínez de Quintana e Isabel de Franqui y sus colecciones artísticas entre Palermo y Madrid

El 3 de febrero de 1628 falleció en Madrid Bartolomé Martínez de Quintana²⁵, nacido en la segunda mitad del siglo XVI en la localidad de Moneo, situada en las “Merindades de Castilla Vieja” en las proximidades de Medina de Pomar, adscrita a la Junta de Avellaneda en las Encartaciones²⁶. Tal como subraya en su testa-

¹⁹ Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660). Arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

²⁰ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Dos esculturas de Antonio de Riera en la Catedral de Burgos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 53 (1987), pp. 360-363.

²¹ SÁNCHEZ GUZMÁN, 2008, pp. 87-89.

²² La citada escultura se encontraba entre los bienes de un polvorín de Orbaneja, y en origen del convento de San Francisco de Burgos.

²³ Luis CERVERA VERA, *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*, Valencia, Editorial Castalia, 1967; Sara SCHROTH, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, tesis doctoral, Nueva York, 1990; René Jesús PAYO HERNANZ, *Lerma*, Burgos, Centro de Iniciativas Turísticas de Lerma, 2004.

²⁴ VV.AA., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y Patronazgo de la Casa de los Velasco*, Burgos, Asociación Amigos de Santa Clara, 2004.

²⁵ Archivo Histórico Provincial de Madrid (en adelante AHPM), Leg. 6581, fol. 600 vº. Antonio Cadenas. Contiene el testamento de Isabel de Franqui dado el 24 de marzo de 1641 ante el escribano Antonio Gutiérrez. El día 2 de febrero de 1628, ante el escribano Felipe de Liébana, y en estado de extrema gravedad, tras padecer largos años la enfermedad de gota, Bartolomé Martínez de Quintana autorizó que el padre Lorenzo de Aponte y a su esposa Isabel de Franqui pudieran redactar testamento en su nombre, de acuerdo a un memorial que dejó escrito (AHPM. Leg. 2681, fols. 468 r -469 vº, Francisco Testa).

²⁶ Luis Miguel DIEZ DE SALAZAR FERNÁNDEZ, “Pueblos castellano-viejos aforados. El fuero de Vizcaya y Encartaciones (Siglos XIV-XVI)”, en *Congreso de estudios históricos: Vizcaya en la Edad Media*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1986, pp. 309-318.

mento²⁷, Bartolomé era hijo de Lucas de Quintana y Casilda Álvarez, afincados en esta villa burgalesa en la que contaban con diversas propiedades²⁸. Los libros parroquiales de la iglesia de San Saturnino, así como distinta documentación notarial burgalesa y madrileña, dan buena medida del relieve de esta progenie, que contó entre sus miembros con varios integrantes del clero entre los que se encuentran sus primos Gaspar y Marcos Martínez de Quintana²⁹, que guardarán a lo largo de su vida estrecha relación con Bartolomé, así como otro familiar suyo de nombre Antonio de Quintana que, como él, residirá gran parte de su vida en Palermo.

La presencia de Bartolomé Martínez de Quintana en Italia ya en la última década del siglo XVI, tendrá una importante repercusión en su vida tanto desde el punto de vista profesional y social como en el personal, tal como subrayan diferentes informaciones contenidas en papeles notariales, relaciones y obras literarias. Sabemos que Martínez de Quintana estuvo al servicio de Enrique de Guzmán, conde de Olivares, que a lo largo de su vida desempeñó importantes oficios y ostentó los cargos de tesorero mayor de Castilla, alcaide del Alcázar de Sevilla, embajador español en Francia y Roma, virrey de Sicilia y Nápoles y consejero de estado. La relación de Martínez de Quintana con el linaje de los Guzmán quedará avalada por la publicación de sendos poemas laudatorios dedicados a los hijos de este distinguido noble español: Jerónimo³⁰, que fallecería en su infancia, y Gaspar³¹, futuro conde-duque de Olivares. Estas obras literarias nos permiten conocer su faceta como escritor festivo (fig. 2).

Durante su estancia en Sicilia el papel político y administrativo desempeñando por Bartolomé Martínez de Quintana fue muy relevante, ocupando a fines de la decimosexta centuria el cargo de Secretario de Estado y Guerra en el virreinato³², oficio que desempeñaba el burgalés a la llegada del nuevo virrey, Bernardino de Cárdenas y Portugal³³, III duque de Maqueda, adelantado mayor del Reino de Granada, virrey de Cataluña y de Sicilia, a quien serviría en esta tierra hasta su muerte el 17 de diciembre de 1601. Posteriormente asistirá a su hijo Jorge de Cárdenas Manrique formando parte de su séquito en la jornada de Argel, y a su viuda Elena Manrique de Lara³⁴, duquesa de Nájera, a quien acompañará más tarde a España, atendiendo sus negocios hasta el año de 1610, como relata en el pliego de últimas voluntades. El

²⁷ Existen dos ejemplares de testamento y últimas voluntades, consignados ante los escribanos madrileños Francisco Testa, y Luis Ordóñez, que lo incorporará en un documento de partición de bienes. El documento de últimas voluntades será avalado por fray Toribio López de Celada, Plácido Carrillo, cuñado suyo, Gabriel Álvarez de Rabanal y Francisco Hidalgo. Actuarán como testamentarios su viuda Isabel de Franqui de Quintana y el Padre Lorenzo de Aponte, religioso de los clérigos menores. Serán nombrados también como albaceas testamentarios Andrés de Rozas, sobrino del finado, y Gaspar de Quintana.

²⁸ AHPM. Leg. 2681, fol. 479 vº, Francisco Testa. Testamento del secretario Bartolomé Martínez de Quintana. Contiene un memorial del secretario certificado por Francisco Díaz. El libro I del archivo parroquial de Moneo del AGDBu. señala que en 1600 falleció Lucas Martínez, personaje que, tal vez, pueda ser el padre de Bartolomé Martínez de Quintana.

²⁹ Pedro Martínez de Quintana es párroco de la iglesia de Moneo en la segunda mitad del siglo XVI. Sus primos, el licenciado Gaspar Martínez de Quintana, residente en Burgos, fue arcipreste de Rojas y capellán del Hospital de la Concepción de Burgos y Marcos Martínez de Quintana, beneficiado en Medina de Pomar. Este personaje debía de ser hijo de otro Marcos Martínez de Quintana que fue escribano del rey. En su testamento Bartolomé Martínez de Quintana legará sus propiedades de Moneo a su primo Gaspar.

³⁰ Bartolomé MARTÍNEZ DE QUINTANA, *Canción Primera de Bartolomé Martínez de Quintana al Ilustrísimo Señor D. Hieronimo de Guzman, sucesor de la Casa de Olivares. Con anotaciones de don Luis de Heredia*, Palermo, Filipo Paruta, 1594. En el texto introductorio a esta canción, Martínez de Quintana, deja constancia de la devoción “a su nombre, i al de su Excelentissima casa”.

³¹ Bartolomé MARTÍNEZ DE QUINTANA, *Canción a la niñez del Excmo. Sr. D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares*, Perpiñán, Esteban Bartau, 1637. Esta obra fue editada, ya tras su muerte, por su cuñado Plácido Carrillo y Aragón, y en ella intervendrán también Miguel Soberá, Alonso de Villamayor y Bernardo de Bravo y Sotronca.

³² Sobre el papel de los Secretarios de Estado y Guerra ver el artículo de Roberto QUIRÓS ROSADO, “Las secretarías de Estado y Guerra en la monarquía de Carlos VI: ¿vía hacia una planta ejecutiva?”, en *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1581-1592.

³³ Carlos GONZÁLEZ REYES, “La génesis de un ‘alter ego’ de Felipe II. Don Bernardino de Cárdenas y Portugal, un noble al servicio de la monarquía”, en *Felipe II y Almazarrón: la construcción local de un imperio global*, 2, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, pp. 227-240.

³⁴ Doña Luisa (1558-1627) fue hija de Juan Manrique de Lara y María Girón de la Cueva, y hermana de Juan Manrique, que murió sin sucesión, heredando con tal motivo el título de duquesa de Nájera.

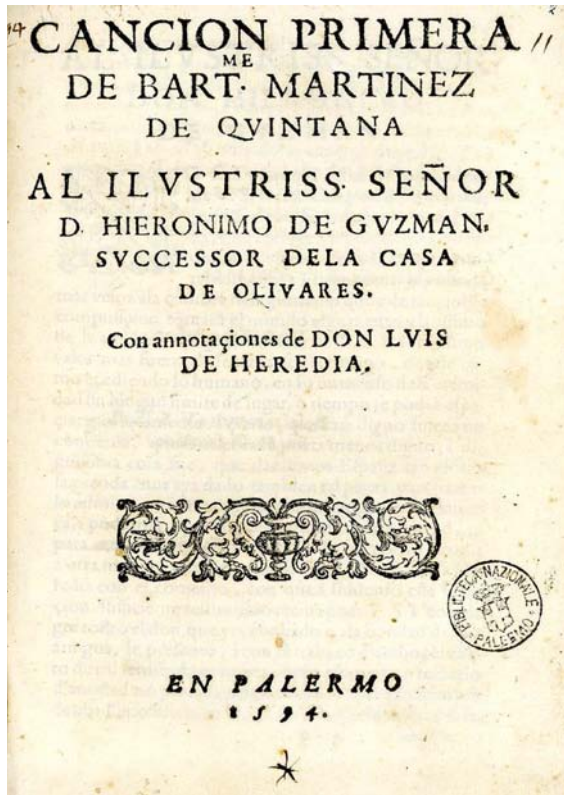


Fig. 2. *Canción Primera...* de Bartolomé Martínez Quintana. Palermo, 1594.



Fig. 3. Escudo de la familia Franchi. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

reconocimiento de la labor administrativa llevada a cabo por Martínez de Quintana en Palermo, donde ocuparía asimismo el cargo de sobrestante mayor del tercio de infantería, tendría un refrendo por parte del rey Felipe III con la concesión en 1602 de una renta anual de 150 escudos en atención a sus servicios³⁵.

En paralelo a este relieve público alcanzado por Bartolomé Martínez de Quintana, hemos de subrayar su plena integración en la comunidad palermitana que se formalizará en su matrimonio el año de 1596 con Isabel de Franchi (apellido castellanizado en España como Franqui)³⁶, hija de Giovanni Battista de Franchi y Doralice Musso y Branchi, personajes principales de la capital siciliana. Así lo confirma el árbol genealógico de los dos progenitores. Su padre³⁷ era vástago del que fuera dux de Génova Gerolamo de Franchi Toso (1522-1586)³⁸ y su esposa Isabella Sauli³⁹, heredera de una de las más destacadas familias de la capital ligur⁴⁰. Por línea de su madre, sabemos que Doralice Musso y Branchi, era hija de Francesco Musso o

³⁵ AHPM. Leg. 5006, fols. 325 r-325 vº. Luis Ordóñez. Madrid, 2 de febrero de 1628.

³⁶ En España el apellido se castellanizó como Franqui.

³⁷ Su padre falleció cuando ella tenía la edad de 6 meses. Será su tutor Juan Antonio de Oliva.

³⁸ Será dux de Génova desde 1581 a 1583, cargo que desempeñarán también su hijo Federico de Franchi desde 1623 a 1625 y sus nietos, primos de Isabel de Franqui, Giacomo de Franchi, dux en los años 1648-1650 y Girolamo de Franchi entre 1652 y 1654. En la ciudad de Génova se conserva el palacio familiar reconstruido por Bernardo y Giuseppe Franchi en 1562, así como la memoria de fundaciones particulares en las iglesias de San Francesco di Castelletto, desaparecida, y San Francisco de Albaro.

³⁹ Mario BOLOGNA, *L'archivio della familia Sauli di Genova*, Pubblicazione degli Archivi di Stato Strumenti CXLIX, Génova, Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione Generale per gli Archivi, 2001.

⁴⁰ Natale BATTILANA, *Genealogie delle famiglie nobili di Genova*, Génova, Pagano, 1825-1833 y Angelo SCORZA, *Libro d'Oro della Nobiltà di Genova*, Edizioni Orsini de Marzo (reedición de un original de 1920).

Moso y Giovanna Branchi y Santa Coloma, cuyos apellidos nos hablan de otras importantes estirpes que tenían raíz en Liguria y Piamonte⁴¹, así como en la Toscana⁴² y en Cataluña⁴³ (fig. 3).

La elevada posición social alcanzada por el matrimonio tuvo su correlato en el importante conjunto de bienes inmuebles y muebles poseídos⁴⁴ que aparecen citados en la documentación, resaltando entre todos ellos el domicilio radicado en la céntrica calle de la Bandiera de Palermo⁴⁵ y una heredad en la localidad de Capaci, conocida con el nombre de Falconer. Asimismo, Isabel de Franqui será beneficiaria, junto a su hermano Plácido Carrillo Muso y Branchi, también conocido como Plácido Carrillo y Aragón, de varios censos y rentas por diversas propiedades en Palermo y el suministro de agua a distintos particulares.

Al regreso de Bartolomé Martínez de Quintana a España se establecerá con su esposa en Madrid en unas casas situadas en la calle de la Ballesta⁴⁶, vía que, tal como muestra el plano de Teixeira de 1656, comunicaba la calle de la Corredera de San Pablo con la de Desengaño. Dicha mansión había sido comprada a Inés Vázquez de Mendoza, viuda de Sebastián Ortiz de Ibarra⁴⁷, y era lindante con las casas de Elena de Mendoza, Juan Montero de Vallejo⁴⁸ y Juan de Espina en la parroquia de San Martín.

Las fuentes documentales consultadas subrayan que Bartolomé Martínez de Quintana continuó sirviendo hasta el año 1610 a la duquesa de Nájera, que le asignaría un salario anual de 1.000 ducados⁴⁹. Posteriormente lo haría con su hijo, el IV duque de Maqueda, como secretario y gobernador de sus estados. En expediente iniciado en 4 de julio de 1616 le nombró juez de residencia del estado de Maqueda en razón de “las partes y cualidades que se requieren” oficio del que, debido a una larga enfermedad de gota⁵⁰, no había podido tomar posesión en enero de 1620, concediéndosele posteriormente una prórroga⁵¹. El notorio valor alcanzado por Martínez de Quintana en su oficio de secretario, que había ejercido 30 años al servicio de la casa noble de Maqueda, sería reconocido por sus contemporáneos, siendo uno de los personajes que darán su aprobación al libro de Gabriel Pérez del Barrio Angulo *Dirección de Secretarios de Señores...*, publicado en su primera edición en Madrid por Alonso Martín de Balboa⁵².

El agravamiento progresivo de su estado de salud tendría por desenlace su óbito ya señalado el día 3 de febrero de 1628, siendo depositado inicialmente su cuerpo en la capilla mayor del convento de San Basilio, vecino a su mansión. No será, sin embargo, este cenobio el lugar donde reposarán definitivamente sus restos ni en el del Carmen Calzado, como indica en cláusula testamentaria. En el documento de últimas voluntades, así como en el posterior testamento, Bartolomé Martínez de Quintana pide “tras-

⁴¹ El apellido Musso se extiende por Liguria y Piamonte.

⁴² El apellido Branchi aparece ligado a una familia originaria de Catelflorentino y presenta en su armorial uno o dos leones.

⁴³ Así lo indica el apellido Santa Coloma de su madre Giovanna.

⁴⁴ AHPM. Francisco Testa. Leg. 2681, fol. 462 r. Fueron tasados por un valor de 368 onzas.

⁴⁵ Esta calle delimita con el barrio del mercado del Capo y en ella se encuentran notables edificios como el palacio Alliata di Pietratagliata (siglo XV), anteriormente perteneciente a la familia Termine, y el palacio Oneto di Sperlinga, residencia del siglo XVIII.

⁴⁶ Fue adquirida por Bartolomé Martínez de Quintana con rentas de su propia fortuna.

⁴⁷ Josef Antonio ÁLVAREZ BAENA, *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, I, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, 1789, p. 48.

⁴⁸ AHPM. Leg. 6581, fol. 611 vº. Antonio Cadenas. Contiene el testamento de Isabel de Franqui dado el 24 de marzo de 1641 ante el escribano Antonio Gutiérrez.

⁴⁹ AHPM. Leg. 2681, fol. 464 r. Francisco Testa. Testamento del secretario Bartolomé Martínez de Quintana. 12 de marzo de 1628.

⁵⁰ En las instrucciones testamentarias subraya que estuvo enfermo a lo largo de 11 años.

⁵¹ Archivo Histórico de la Nobleza. BAENA. C. 114, D. 35-36. Nombramiento como juez de residencia a favor de Bartolomé Martínez de Quintana, efectuado por Jorge de Cárdenas Manrique, IV duque de Maqueda. Como gobernador de los estados de Maqueda tenía potestad sobre las villas de Maqueda, Torrijos, San Silvestre y Alcabón.

⁵² Gabriel PÉREZ DEL BARRIO ANGULO, *Dirección de Secretarios de Señores, y las materias, cuydados, y obligaciones que les tocan, con las virtudes de que se han de preciar, estilo, y orden del despacho y expediente, manejo de papeles de ministros, formularios de cartas, provisiones de oficios, y un compendio en razón de acrecentar estado, y hacienda, oficio de Contador, y otras curiosidades que se declaran en la primera hoja*, Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1613.

ladar sus huessos quando a sus testamentarios paresciesse a la Iglesia de San Saturnino de la Villa de Moneo⁵³, templo parroquial al que favorecerá con la creación de una fundación para casamiento de doncellas huérfanas con 4.000 ducados de principal. Detallando la primera de estas dos disposiciones, el secretario subrayó que deseaba ser enterrado a los pies del altar mayor en el costado del evangelio, para lo que solicitaba que se comprara una tumba a la que también habrían de ser llevados los restos de su abuelo Marcos de Quintana, que se encontraban sepultados en dicho templo, debiéndose disponer sobre la fosa una lápida que indicase el promotor de la obra y el nombre de las personas allí enterradas. Este deseo irá completado con la voluntad de alhajar el presbiterio, disponiendo un nuevo retablo en las condiciones que determinasen su esposa y su primo, Gaspar Martínez de Quintana. Tras la muerte de Gaspar Martínez de Quintana, Isabel de Franqui se hará cargo del proyecto, culminando el deseo manifestado por su esposo con la intervención de Lucas Ibáñez de Iburgüen, regidor y vecino de la villa de Medina de Pomar, que representó a la viuda del secretario en la firma de algunos documentos.

En el testamento cerrado de Isabel de Franqui, incluido en la notaría de Antonio de Cadenas⁵⁴ y firmado en 24 de marzo de 1641 ante el escribano Antonio Gutiérrez, se aportan datos de gran valor que nos hablan de la compra para entierro del matrimonio en Moneo del “altar mayor de su iglesia parroquial desde la primera grada a la última⁵⁵, lugar donde en 1638 se habían depositado ya los restos de Bartolomé Martínez de Quintana y su sobrino Juan Carrillo y Aragón.

Por lo que respecta a la realización del retablo, sabemos que en 27 de septiembre de 1637 ante el escribano de Medina de Pomar Alejo de Ceballos se firmó un concierto por valor de 1.500 ducados, destinados a gastar en su factura y para la dotación de otros ornamentos a la iglesia⁵⁶, subrayando que se habían enviado en cuatro cajas este conjunto de objetos⁵⁷, “hornamentos e ymaxenes” propios de Isabel de Franqui, valorados en 7.084 reales según una tasación realizada por artífices peritos los últimos días de marzo de 1635⁵⁸. La labor de peritaje efectuada estuvo a cargo del pintor italiano Angelo Nardi⁵⁹ en lo que respecta a esculturas y pinturas, encargándose de la apreciación de las piezas textiles el sastre Alonso de Oñate. La presencia de Nardi como tasador de las obras de imaginería y pintura propiedad de Isabel de Franqui enviadas por la viuda de Bartolomé Martínez de Quintana a la iglesia parroquial de San Saturnino de Moneo, se relaciona con el trabajo de peritaje realizado en 1628 a la muerte del secretario por el mismo artista⁶⁰, junto con el escultor Antonio de Herrera Barnuevo, el platero Luis de Melgar

⁵³ AHPM. Leg. 2681, fols. 460 vº-461 r. Francisco Testa. Testamento del secretario Bartolomé Martínez de Quintana. 12 de marzo de 1628.

⁵⁴ AHPM. Leg. 6581, fols. 595 r - 618 vº. Antonio Cadenas. Testamento de Isabel de Franqui. Fueron testigos Pablo Aguila Bullón, Francisco Agulla Bullón, Pedro Antonio Celi, Manuel de Herrera, Antonio de Escobar, Antonio de Herrera Barnuevo y Jerónimo de Silva.

⁵⁵ AHPM. Leg. 6581, fol. 599 vº. Antonio Cadenas. Testamento de Isabel de Franqui dado ante el escribano Antonio Gutiérrez el 24 de marzo de 1641.

⁵⁶ AHPM. Leg. 6581, fol. 602 r. Antonio Cadenas.

⁵⁷ El coste de las cajas en que se metieron estas piezas fue de 98 reales, siendo el coste del porte hasta la villa de Moneo de 157 reales. AHPM. Leg. 6581, fols. 602 r - 602 vº. Antonio Cadenas.

⁵⁸ AGDBu. Moneo. Leg. 10. Tasación de ornamentos. Madrid, 29 de marzo de 1635.

⁵⁹ Angelo Nardi nació en 1584 en la localidad italiana de Vaglia de Mugello en el seno de una familia noble desposeída de su fortuna por los Medicis. Su primera formación se llevaría a cabo en la Toscana y posteriormente en Venecia, ciudad en la que permaneció hasta su venida a España en 1607, instalándose en Madrid donde ejerció una fecunda carrera hasta su muerte en 1664 y trabajó para otros territorios de España. En 1627 fue nombrado pintor del rey y en 1631 pintor de cámara, relacionándose con otros artífices contemporáneos como Vicente Carducho y Diego Velázquez. Asimismo, trabajará junto con maestros de otras especialidades en diferentes proyectos, coincidiendo con Antonio de Herrera Barnuevo en la obra para las Bernardas de Alcalá de Henares, promovida por el arzobispo Bernardo Sandoval y Rojas, así como posteriormente en trabajos para las iglesias de Vallecas y de Santa Cruz en Madrid.

⁶⁰ La labor como tasador efectuada por Nardi en la ciudad de Madrid ya era apreciada en 1628, habiendo llevado a cabo en 1618 la tasación de pinturas del jurado de Baeza Gaspar de Ledesma Mariño. Ver Marcus B. BURKE y Peter CHERRY, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, 2 vols., The J. Paul Getty Trust, 1997, p. 1.623.

y el sastre Juan de Arjona. Su viuda, que queda por heredera de estos bienes, había aceptado los mismos “con beneficio de ynbentario”⁶¹.

El documento de inventario de bienes, firmado junto al testamento cerrado ante Cristóbal de Herrera e incorporado en los papeles del escribano Luis Ordóñez, es especialmente interesante por lo que respecta al conocimiento de los bienes muebles artísticos del matrimonio y, sobre todo, en lo referente a la relación de imágenes escultóricas que aparecen en la escritura, que serán base relevante para esclarecer datos de cronología, iconografía, elementos formales y materiales de algunas piezas que se trasladarán a Moneo. El día 26 de mayo de 1628 se llevará a cabo por Antonio de Herrera, “escultor de su magestad y aparejador de sus obras reales”, el trabajo de tasación de los escritorios, sillas, bufetes y otros objetos de madera, entre los que destacan las imágenes escultóricas que poseía el matrimonio, resaltando por su relieve las que se hallaban en el oratorio privado⁶², obras que ya había registrado Isabel de Franqui en una relación llevada a cabo en 13 de febrero de dicho año⁶³.

La presencia de Antonio de Herrera en la realización de este trabajo obedece a varios factores, como lo es, en primer lugar, el que fuera uno de los más relevantes escultores de la época e indican sus apelativos ya señalados de escultor de su majestad, obtenido en 1623, y de aparejador en 1627 que, además de su labor artística, también se ocupaba de intervenir en labores de peritaje. Asimismo, también certifica una relación estrecha de vecindad con Bartolomé Martínez de Quintana y su esposa⁶⁴, refrendada en varia documentación. El día 21 de enero de 1616, Antonio de Herrera Barnuevo firmará un documento de reconocimiento de deuda con el secretario Bartolomé Martínez de Quintana por un préstamo, hecho en el que también figura como testigo el escultor Juan Sánchez Barba, cuñado de Herrera⁶⁵.

Los datos extraídos del inventario de imágenes reflejan el elevado número de esculturas presentes en el domicilio del secretario burgalés que alcanza un número superior a las cuarenta y cinco, con un contenido casi exclusivamente religioso en el que destacan asuntos como la vida de Cristo y el misterio de la Inmaculada Concepción⁶⁶ (lo que evidencia una acumulación devocional), elaboradas tanto en madera posteriormente policromada, como en pasta, en marfil, o realizadas a través del vaciado metálico en bronce, estaño y plomo. El documento describe tres imágenes de Cristo crucificado, un Cristo atado a la columna, cinco tallas de la Virgen en diferentes misterios y advocaciones entre las que destaca la Inmaculada Concepción, varias esculturas de Niño Jesús de vestir, iconografía muy difundida en España en el siglo XVII⁶⁷, representaciones de

⁶¹ AHPM. Leg. 5006, fols. 386 r - 414 r. Luis Ordóñez. Tasación de los bienes que quedaron a la muerte de Bartolomé Martínez de Quintana en su vivienda de la calle de la Ballesta.

⁶² Recientes investigaciones subrayan la importancia de los conjuntos escultóricos y pictóricos que albergaban oratorios privados, presentes en las moradas de las principales casas nobles y miembros de la oligarquía hispana. Sobre los oratorios privados y su importancia artística en los siglos XVII y XVIII debemos reseñar investigaciones recientes: Natalia GONZÁLEZ HERAS, “La religiosidad doméstica de las élites al servicio de la Monarquía en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XIV (2015), pp. 85-106.

⁶³ AHPM. Leg. 5006, fols. 373 vº - 375 r. Luis Ordóñez. Inventario de los bienes que quedaron a la muerte de Bartolomé Martínez de Quintana en su vivienda de la calle de la Ballesta realizado por Isabel de Franqui.

⁶⁴ La documentación referente a Antonio de Herrera Barnuevo señala que el escultor tendría su domicilio desde 1615 en la calle de la Ballesta, en la que también vivía matrimonio Quintana-de Franqui. La vinculación personal de Antonio de Herrera Barnuevo con Isabel de Franqui continuará tras la muerte de su marido, siendo uno de los testigos que certifiquen en 1655 su fallecimiento, como también lo hará su hijo Manuel.

⁶⁵ AHPM. Leg. 4855, fol. 447 r. 21 de enero de 1616. Documento citado por José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba /1602-1670) y su familia”, *Anales de Historia del Arte*, 1 (1989), p. 204.

⁶⁶ A lo largo del siglo XVII se produjo en España una gran difusión del culto inmaculista como subrayan las actas del congreso coordinado por Francisco CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte*, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. Ediciones Escorialenses, 2005. Pablo GONZÁLEZ TORNEL estudia con detalle la difusión visual de esta causa teológica en su trabajo “Arte y dogma. La fabricación visual de la causa de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XVII”, *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, vol. 3, 5 (2016), pp. 68-98.

⁶⁷ María Teresa VEGA GIMÉNEZ, *Imágenes exentas del Niño Jesús. Historia, iconografía y evolución (Catálogo de la provincia de Valladolid)*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1984; Ángel AROCA LARA, “Iconografía de la imagen

los santos Justo y Pastor, San Felipe Neri y Santa Teresa, además de distintas figuras de ángeles, y otras obras de temáticas diversas⁶⁸.

El testamento de Bartolomé Martínez de Quintana puntualiza la devoción del secretario hacia distintas advocaciones, algunas presentes entre sus esculturas, que solemnizará en la fundación de capellanías en la parroquia de Moneo con vísperas y misa cantada presidida por diácono y subdiácono el día de “la fiesta de la purísima Concepción de la birjen maria”⁶⁹, así como la celebración de diferentes actos litúrgicos en las festividades de San Felipe Neri, el 25 de mayo, de San Joaquín y Santa Ana, San José, San Isidro y Santa Catalina de Alejandría.

A través del inventario de bienes podemos conocer las características que presenta cada una de las esculturas en él referidas, tanto por lo que respecta a su identificación iconográfica, como a otros datos de índole formal y material, amén de su valoración económica. El lugar más destacado de todo el conjunto lo tenía “una ymaxen de n(uestr)a sen(or)a de la Limpia Concepcion... de todo relieve dorada y estofada y encarnada con su peana y rayos de madera de cinco quartas de alto taso el dicho ant(oni)o de herr(er)a la hechura en mil seiscientos y cinquenta y cinco Reales”. Esta descripción nos recuerda a otras piezas de esa época, como la que encargó el 28 de septiembre de 1622, con destino al convento de San Francisco de Madrid, Cristóbal de Medina “imagen de nuestra señora de la limpia concepción con su peana y dragon y rayos ... unos recuadros y en ellos pintados los atributos al modo de la caja de N^a S^a de la concepción de las descalças”⁷⁰, obra también de Herrera Barnuevo que, como veremos, formaba parte de una serie que tuvo una gran repercusión en el ámbito artístico madrileño. En segundo lugar, debemos reseñar una talla de Cristo atado a la columna “de vara y media de alto” también policromada y encarnada como la anterior, tasada en 900 reales. A continuación, el inventario dirige su mirada a una imagen de la Virgen de la Soledad, “manos y caveça armado de madera vestida”, apreciada en 50 ducados, 440 reales.

Junto a estas piezas, Antonio de Herrera Barnuevo destacaría una escultura fabricada en estaño posteriormente policromada de la Virgen entronizada con el Niño, apreciada en 330 reales; un Cristo crucificado de metal policromado tasado en 300 reales; una escultura de un Niño Jesús de madera policromada, que alcanzará la cuantía de 300 reales; dos figuras de medio cuerpo correspondientes a San Felipe Neri, “dorado y estofado”, con hechura valorada en 300 reales, así como una talla de semejantes características, con la efigie de Santa Teresa, aún no policromada (se describe en madera blanca), tasada en 150 reales y un Cristo de bronce y cruz de madera, con valor de 17 ducados.

En el inventario aparecían unas cincuenta pinturas de temática esencialmente religiosa, aunque también existían algunas de carácter profano como una imagen de un sátiro marino, vanitas, retratos, paisajes y pinturas de batallas. Podemos sospechar que algunas de estas piezas, muchas de ellas valoradas por encima de 500 reales, tenían orígenes palermitanos teniendo en cuenta la presencia de las dos obras de Paladini⁷¹. Muy elevada era la valoración de las piezas de oro y plata existentes en la casa⁷², reflejando las relaciones de Martínez de Quintana con algunos plateros como Gabin de Alas⁷³.

exenta del Niño Jesús en la escultura barroca andaluza”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Nortes y Nobles Artes*, 114 (1998), pp. 43-66. Ángel PEÑA MARTÍN, “El peregrino del cielo. La devoción al Niño Jesús peregrino en las clausuras femeninas”, en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico una fidelidad secular*. Simposium (XIX edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, pp. 31-48.

⁶⁸ A la muerte de Isabel de Franqui las esculturas presentes en su domicilio fueron entregadas a diversas fundaciones religiosas como la iglesia de San Saturnino de Moneo, el monasterio de San Basilio de Madrid y el convento de Comendadoras de Juan de Alarcón, amén de algunos particulares, como refieren con detalle testamento y codicilos.

⁶⁹ AHPM. Leg. 5006, fol. 338 vº. Luis Ordóñez.

⁷⁰ AHPM. Leg. 5079, fol. 116 r. Bernardo Sánchez Sagraña. 28 de septiembre de 1622.

⁷¹ El cuadro que reproduce el Pasma de Sicilia se valoró por Nardi en 176 reales y el del Martirio de Santa Catalina en 200.

⁷² AHPM. Leg. 5006, fol. 394 vº-400

⁷³ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Registro de Ejecutorias, Caja 2003,45.

El retablo de San Saturnino en Moneo. Ejecución y traza

Siete años más tarde de la muerte del secretario, en 1635, como ya hemos subrayado, será el pintor italiano Angelo Nardi⁷⁴ quien se ocupe de realizar la valoración de las imágenes y pinturas que Isabel de Franqui remitiría a la iglesia de San Saturnino de Moneo, obras de su propiedad que reconocemos en el análisis del inventario del año 1628. En primer lugar, se hace referencia a la escultura de la Inmaculada Concepción “de bara y media de alto con sus rayos y peana dorados y la corona de estrellas y piedras de bronce dorado”⁷⁵ (fig. 4).

A continuación, Nardi lleva a cabo la valoración de “dos figuras de medio bulto” de San Felipe Neri y Santa Teresa de Jesús, tasadas en 500 reales y en 660 reales respectivamente, cantidad que difiere notablemente de los 300 y 150 reales que subrayó Antonio de Herrera. Esta nueva tasación en relación con estas dos figuras nos permite reconocer algún dato novedoso pues indica que la figura de Santa Teresa está ya dorada y policromada, frente a su situación en 1628 en la que se refleja que la madera no está pintada, hecho que indicaría una fecha próxima de labrado de la imagen por parte del escultor⁷⁶. Por último, Angelo Nardi nos da noticia de un Cristo crucificado de bronce con la cruz de ébano y elementos decorativos en plata, valorado en 400 reales. Junto a estas cuatro piezas el pintor de cámara llevará a cabo la tasación de dos pinturas incluidas en este lote y también procedentes de los bienes personales del matrimonio: un cuadro con el argumento de la Muerte de Santa Catalina de Alejandría y una copia del cuadro de Rafael *Caída en el Camino del Calvario*, conocido como el “Pasma de Sicilia”, obras firmadas por Filippo Paladini en 1598, con una valoración individual de 400 reales, mayor que la efectuada en 1628⁷⁷.

La lectura detallada del testamento de Isabel de Franqui nos proporciona nuevos datos relativos a estas piezas y a su traslado a Moneo, la donación de otros objetos de gran valor para la iglesia⁷⁸, así como nos aproxima al conocimiento de la autoría de las imágenes tasadas por Nardi, que no aparece indicada en el inventario y documento de tasación analizados. En uno de los capítulos de este documento, al hablar de la elaboración de un retablo para el presbiterio de la iglesia de San Saturnino, Isabel de Franqui refiere que Antonio de Herrera Barnuevo había realizado por encargo suyo una escultura de San Saturnino “de madera de bulto”⁷⁹ policromada por Martín Ortega (fig. 5). La presencia certificada de Antonio de Herrera Barnuevo en la realización de esta imagen dedicada al titular de la parroquia así como la relación previa ya señalada de este escultor con el matrimonio, nos aproxima a su personalidad artística en la realización de las imágenes de la Inmaculada Concepción, San Felipe Neri y Santa Teresa que analizaremos con detalle más adelante, así como a su muy probable intervención en la definición de las trazas del retablo en que se encuentran, trabajo realizado por artífices de la diócesis burgalesa conforme a un modelo enviado por la promotora desde Madrid, que dejará reflejado su linaje en un blasón superior⁸⁰.

⁷⁴ La labor como tasador de obras de arte por parte de Angelo Nardi aparece recogida en BURKE y CHERRY, 1997, p. 1623.

⁷⁵ AGDBu. Moneo. Leg. 10, s/f. Tasación de ornamentos. Madrid, 29 de marzo de 1635.

⁷⁶ AGDBu. Moneo. Leg. 10, s/f. Tasación de ornamentos. Madrid, 29 de marzo de 1635.

⁷⁷ CADIÑANOS BARDECÍ, 2005, p. 49.

⁷⁸ Ofrece una lámpara de plata valorada en 100 ducados y, tras su fallecimiento, pide que se entregue un cáliz y patena que tenía en el oratorio. Asimismo, dona un Niño Jesús vestido de cardenal, un cuadro de Santa Ana, otro de Nuestra Señora de Itria, advocación milagrosa destacada en Sicilia que representa una imagen de la Virgen hodegetría, un cuadro de gran tamaño de Cristo crucificado, otra pintura de San Bartolomé y una pequeña tabla con el tema de Nuestra Señora de la Leche, calificado como antiguo.

⁷⁹ AHPM. Leg. 6581, fol. 602 vº. Martín Ortega era colaborador de Antonio de Herrera Barnuevo con el que ajusta el día 10 de agosto de 1626 sus cuentas por varios trabajos, como la elaboración de un retablo y custodia en la iglesia de Vallecas en los que también intervinieron Angelo Nardi, Francisco Granelo, Luis Fernández y Francisco Esteban. Ver el artículo de Antonio José DÍAZ FERNÁNDEZ, “El retablo mayor de la parroquial de Vallecas (Madrid): una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 17 (2004), p. 152.

⁸⁰ En él aparecen tres coronas bajo una cruz, propio del linaje italiano Franchi.



Fig. 4. Antonio de Herrera. Inmaculada. Retablo mayor de Moneo (Burgos).



Fig. 5. Antonio de Herrera. San Saturnino. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

Un documento notarial firmado ante el escribano Alejo de Ceballos de la localidad de Medina de Pomar el día 4 de octubre de 1638, incorpora las condiciones⁸¹ dadas en 1636 ante Isabel de Franqui, que delegará todos los asuntos relativos a la construcción del retablo en manos de Lucas Ibáñez Ibargüen⁸². En ellas y en la traza dibujada del retablo se subraya que la arquitectura se habrá de hacer en madera seca. Por lo que respecta al diseño se indica su estructura y formato, subrayándose que contará con un pedestal en el que se practicarán dos hornacinas laterales para disponer las esculturas de San Felipe Neri y Santa Teresa, realizándose en el centro una “caja con su arquite e imposta moldurada” para el sagrario. El cuerpo principal debía ser de orden corintio, con cuatro columnas redondas, y tres calles, situándose en el centro una caja “quadrada con su moldura tallada moldada como lo muestra la traça que es donde sse a de poner la

⁸¹ AGDBu. Leg. 10, s/f. Obra del retablo para la iglesia de San Saturnino de Moneo.

⁸² En 1640 aparece en la documentación correspondiente del Hospital de la Concepción aceptando la curaduría de su sobrina Josefa de Porras Salazar.

imagen de la limpia concepción de nuestra señora”, con una altura de seis pies y un cuarto, y flanqueada por los dos cuadros de pintura. El segundo cuerpo se llevará a término con columnas de orden compuesto y en él se situará una “caja cuadrada” para la escultura de San Saturnino.

El pliego de condiciones también señala los rasgos de la coronación del retablo, con “sus contrafuertes o pirámides”, y además hace referencia a su dorado, con el emparejado y embolado, así como el bruñido del oro y el estofado de los respaldos de las cajas. Desconocemos la autoría de la traza presentada por Isabel de Franqui para el retablo de la iglesia de Moneo pero creemos que ha de ser obra de Antonio de Herrera Barnuevo que, además de su trabajo como escultor, elaboró trazas y condiciones para la ejecución de retablos⁸³. El análisis de las condiciones elaboradas por este imaginero para otros contratos, como la obra del retablo promovido por el capitán Gabriel de Rojas Páramo fechada en 3 de agosto de 1615⁸⁴, reflejan evidentes puntos de contacto con el ejemplar burgalés, al disponer un primer cuerpo “de horden corintia con quatro colunas entorchadas y el segundo, de la orden composita”, incorporando hornacinas para las esculturas y blasones en los extremos superiores de la arquitectura.

Para la ejecución de esta obra se hará un pliego de remate en la localidad de Medina de Pomar el 24 de octubre de 1638 al que, dado el interés del proyecto, se presentarán diferentes artífices que hicieron diversas pujas a la baja. Bartolomé López de Frías, vecino de Villapanillo en la Merindad de Cuesta Urria, lo presupuestará inicialmente en 4.400 reales. Posteriormente, Lucas Ruiz Isla ofrecería hacerlo por precio de 4.000 reales. Este mismo artífice señalará varias bajas desde 3.000 reales a 2.652. Otros artífices presentes en la puja fueron Pedro Gutiérrez, vecino de Barruelo, que ofrecería hacerlo en 700 ducados y 200 reales, el vecino de Trespaderne Juan Gil de Celada que hará diversos ajustes desde 3.000 reales a 2.662, y finalmente Juan López de Frías en quien se remataría por precio de 2.566 reales⁸⁵.

Si por lo que respecta a la arquitectura, este remate no nos deja claro quién realizó el diseño traído desde la Corte, aunque muy probablemente fue Herrera, sí están documentados trabajando en 1647 diversos artífices en labores de arquitectura y escultura. El dorado y policromado de la estructura en madera se llevará a cabo un tiempo más tarde. Una de las mandas de un codicilo de Isabel de Franqui, firmado el 12 de enero de 1653, señala que no se había acabado el dorado del retablo, debiendo ocuparse de ello su sobrino Andrés Carrillo y Aragón⁸⁶.

Habrá que esperar hasta 1663 para que se lleve a cabo el concierto de dorado y estofado del retablo, así como la realización de las pinturas de los entropaños, obra de Gregorio Gómez de Huidobro y Francisco Martínez de Losa vecinos de Medina de Pomar, que efectuarán el trabajo por la cantidad de 4.864 reales, siendo sufragada la obra por Juan de Arroyo, que finalizará el trabajo iniciado por Isabel de Franqui⁸⁷.

⁸³ En el haber de Antonio de Herrera hemos de señalar, entre otros, la factura de un retablo para el capitán Gabriel de Rojas el año de 1615, un retablo para Mariana de Rojas en el que trabajó junto a Ginés Carbonel, y el de la Concepción, promovido por Cristóbal de Medina, tesorero de las alcabalas, en 1628.

⁸⁴ AHPM. Leg. 1867, fols. 1.057 r - 1.060 vº. Esteban Liaño. Contrato de obra de Antonio de Herrera Barnuevo para el capitán Gabriel de Rojas Páramo. 3 de agosto de 1615.

⁸⁵ AGDBu. Moneo, Leg. 10, s/f. En dicho documento se subraya que se ha rematado en Juan López de Frías la obra del retablo como “el mas baxo postor”.

⁸⁶ AHPM. Leg. 6528, fol. 602 vº. Antonio Cadenas. 12 de enero de 1653. Codicilo de Isabel de Franqui. Andrés Carrillo y Aragón, hijo de Plácido Carrillo, ingresará en 1651 la Orden de Calatrava. Archivo Histórico Nacional, Consejo de Órdenes (España). OM-CABALLEROS_CALATRAVA, Exp.500. Pruebas para la concesión del título de Caballero de la Orden de Calatrava de Andrés Carrillo y Bolonia Muzo y Belader, natural de Palermo. Como señala Antonio de Mendoza en su obra *Discursos de Antonio de Mendoza Secretario de Cámara de Felipe IV*, Isabel de Franqui le apoyará con abundantes cantidades de dinero.

⁸⁷ CADIÑANOS BARDECI, 2005, p. 50.



Fig. 6. Bartolomé Angulo. Sagrario. 1577. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

Sobre un sotobanco de finales del siglo XVIII⁸⁸ que elevó la altura del retablo en esa fecha, se levanta el banco en cuyo centro se ubica el tabernáculo⁸⁹ ejecutado en 1577 por el ensamblador Bartolomé de Angulo y el pintor dorador Juan de la Concha⁹⁰ (fig. 6). En dos nichos laterales se ubican las antedichas tallas de medio cuerpo de Santa Teresa y San Felipe Neri y los netos que sustentan las columnas, pintados por Gregorio Gómez de Huidobro y Francisco Martínez de Losa, que presentan imágenes de cuerpo entero de escasa calidad con las representaciones de San Jerónimo, Santo Tomás, San Gregorio, San Agustín, San Mateo, San Marcos, San Juan y San Cristóbal. Cuatro columnas corintias de tercio inferior tallado con elementos vegetales y los dos superiores estriados articulan el cuerpo principal del retablo en cuyo centro aparece la ya citada escultura de la Inmaculada y en las calles laterales los lienzos del Camino del Calvario y el martirio de Santa Catalina de Alejandría de Filippo Paladini. Por encima del entablamento, cuyo friso aparece ornado con una decoración de roleos vegetales, aparece un cuerpo de remate flanqueado por columnas corintias. En el centro se ubica un nicho de remate semicircular en el que se coloca la talla de San Saturnino y en cuya zona superior se dispone un frontón triangular con jarrones en sus derrames. Los aletones laterales presentan las armas de Isabel de Franqui y Juan de Arroyo.

Las pinturas del retablo

Como hemos señalado, el retablo presenta en sus calles laterales dos grandes lienzos de orígenes palermitanos que representan una copia del cuadro conocido como el “Pasma de Sicilia” (fig. 7) y el tema del martirio de Santa Catalina (fig. 8), que están firmados por Filippo Paladini en 1598⁹¹. Este maestro nació en Casi Val di Sieve (Toscana) en 1544. Tras unos problemas con la justicia y habiendo pasado por Malta, donde se documenta obra suya, se trasladó a Sicilia desarrollando una notable actividad pictórica en el tránsito entre el siglo XVI y XVII⁹². Formado en el tardomanierismo florentino, muestra un estilo característico definido por

⁸⁸ Puede que estas obras se llevaran a cabo a raíz de los trabajos que se verificaron en la iglesia en 1769. AGDBu. Moneo. Libro de Fábrica 1755-1814. Cuentas de 1769.

⁸⁹ De formas tardorrenacentistas y con remate cupuliforme presenta un relieve de la Última Cena en la puerta del sagrario y dos pequeñas tallas de bulto de San Pedro y San Pablo labradas en escorzo para que puedan ser vistos desde el frente.

⁹⁰ AGDBu. Leg. 10, 21 de octubre de 1577. Escritura del relicario de la villa, Escritura ante Marcos Martínez de Quintana, escribano de su majestad. Diego López contrata con Bartolomé Angulo escultor vecino de Valpuesta y Juan de la Concha, pintor, vecino de Medina de Pomar, la hechura del relicario.

⁹¹ Aparece la firma *Piliph. Palatin. Op. ann. 1598*. Igualmente aparece la forma *R. Urbinas*, que hace referencia al pintor que ejecutó la pintura de los olivetanos.

⁹² Gioacchino DI MARZO, “Di Filippo Paladini pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de primordi del XVII”, *Archivio storico italiano*, s. 4, IX (1882), pp. 174-197; Sergio TROISO, *Filippo Paladini un manierista fiorentino in Sicilia*, Palermo, Editorial Ariete, 1997.

sus formas nerviosas, con figuras estilizadas y afiladas y complejas composiciones escenográficas⁹³. En algunas de sus obras se detectan unos ciertos ecos del claroscuro caravagesco. Murió en Mazarino (Sicilia) en 1614 tras una productiva vida artística⁹⁴.



Fig. 7. Filippo Paladini. *Camino del Calvario*, copia del “Paso de Sicilia”. 1598. Retablo mayor de Moneo (Burgos).



Fig. 8. Filippo Paladini. *Martirio de Santa Catalina*. 1598. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

En relación al *Camino del Calvario*, reproduce de forma mimética la composición que Rafael de Urbino pintó hacia 1515 para presidir el convento de los olivetanos de Palermo por encargo del Giovanni Basilico. Su nombre se vincula al convento Santa Maria dello Spasimo (Santa María de la Angustias), dando lugar en español al nombre del “Paso de Sicilia”. Muy pronto esta obra adquirió fama internacional⁹⁵ y de ella se hicieron múltiples copias algunas de ellas en la propia isla de Sicilia⁹⁶. La fama del “Paso” llegó pronto a España donde se conocen algunas copias tempranas del cuadro⁹⁷. Sin duda, Paladini copiaría el cuadro en su emplazamiento primitivo, aunque el autor ejecutó un trabajo que aun manteniendo la composi-

⁹³ Paolo RUSSO, *Un genio vagante... in giro nella Sicilia. Filippo Paladini e la pittura della tarda maniera nella Sicilia centrale*, Caltanissetta, Lusografica, 2012; Paolo RUSSO y Vittorio VICARI, *Filippo Paladini e la cultura figurativa nella Sicilia centro meridionale tra cinque e seicento*, Caltanissetta, Lusografica, 2007.

⁹⁴ Cesare BRANDI, *Catalogo della Mostra di Filippo Paladini*, Palermo, Assemblée Regionale Siciliana, 1967.

⁹⁵ Vasari llegó a señalar de esta obra que en Sicilia era más famosa que el Etna. Giorgio VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori...* Apresso i Giunti, Florencia, 1568, t. II, p. 79.

⁹⁶ Así Giovan Paolo Fonduli en 1574 hizo una copia conservada en la iglesia de Santo Domenico de Castelvetrano (Trapani) y Giuseppe Salerno hizo otra para la iglesia del Salvador para la iglesia de Gangi (Palermo). Teresa PUGLIATTI, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale 1557-1647*, Palermo, Kalós, 2001, pp. 69 y 397.

⁹⁷ José María RUIZ MANERO, *Pintura italiana del siglo XVI en España. T.II. Rafael y su Escuela*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, pp. 61-68.

ción y el cromatismo del original presenta unos rasgos más toscos debido a la aparición de los característicos perfiles angulosos de las figuras empleados por Paladini.

El *Martirio de Santa Catalina* es una obra gemela en tamaño a la anterior. Con una visión perspectiva baja, en un primer plano aparecen las figuras de soldados y personajes que asisten al martirio y que quedan representados de medio cuerpo de un modo semejante a como se les representa en el lienzo del *Martirio de Santa Águeda* que este maestro pintó para la catedral de Catania. En un segundo plano y centrando la escena, se sitúa la santa arrodillada que se dispone a morir con una pose teatral que se continúa en la figura del verdugo que porta en su mano derecha la espada con la que va a decapitar a Santa Catalina desarrollando un violento *contrapposto*. La mártir viste una túnica rosácea⁹⁸ y su rostro queda resaltado lumínicamente⁹⁹. En el fondo se sitúan otros personajes que observan la escena y se abre un paisaje marítimo y rocoso con un rompimiento de cielo con representaciones de angelitos que se preparan a recibir el alma de la mártir. En conjunto, este lienzo presenta una mejor calidad que el del “Pasma”. Ambas obras serían encargadas en Palermo por el matrimonio Martínez de Quintana-de Franqui, con bastante probabilidad. La primera pintura sería admirada por el Secretario y su esposa y la segunda respondería a las devociones propias de ambos personajes y por ello decidirían encargárselas a Paladini que en los años finales del siglo XVI era una de las figuras de referencia en la pintura siciliana.

Las esculturas del retablo mayor de la iglesia de San Saturnino de Moneo y la obra de Antonio de Herrera Barnuevo

Además de las esculturas que conforman el sagrario, ejecutadas como señalamos en 1577, la iconografía escultórica se desarrolla a través de las representaciones de las tallas enteras de bulto de la Inmaculada, San Saturnino y de los relicarios de medio cuerpo de Santa Teresa y San Felipe Neri. Aunque solamente tenemos certeza documental absoluta de que fue Antonio de Herrera el autor de la talla de San Saturnino, no nos cabe ninguna duda de que fue este escultor quien talló todo el conjunto. Además de las relaciones que tuvo este maestro con el matrimonio Martínez de Quintana-de Franqui, lo que nos ratificaría en esta autoría, existen notables relaciones estilísticas entre las tallas de Moneo y otras obras del escultor real.

Antonio de Herrera fue uno de los escultores más destacados del panorama madrileño, documentándose su producción entre 1607 y 1647. Formado en la tradición tardoescorialense, pronto comenzaría a caminar hacia la estética del naturalismo barroco, llegando en algunas obras a detectarse un cierto, aunque matizado, influjo de Gregorio Fernández. Su prestigio le llevaría a alcanzar el cargo de escultor real en 1623 y, en 1635, de aparejador real. Desarrollaría una importante labor como escultor religioso, pero también ejecutaría obras de carácter profano en piedra. Estuvo involucrado en algunos grandes proyectos retablisticos (realizando trazas, ejecutando las tallas y labrando ensamblajes solo o en colaboración) como el de Getafe¹⁰⁰ o los desaparecidos mayor del monasterio de San Jerónimo, el labrado para Gabriel Hernández para el convento de San Francisco de Madrid¹⁰¹, el ejecutado para María de Escobar en la iglesia madrileña de San Justo¹⁰² o el de San Isidro en la iglesia de San Andrés de esta misma villa¹⁰³.

⁹⁸ Los caracteres de la tela de la túnica de Santa Catalina recuerdan los de la túnica del rey Melchor de Adoración de los Magos de la iglesia de los capuchinos de Calascibetta.

⁹⁹ Este rostro presenta unos caracteres muy parecidos a los que aparecen en representaciones de Vírgenes y santas por Paladini.

¹⁰⁰ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Retablos madrileños del siglo XVII”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, pp. 215-217.

¹⁰¹ Mercedes AGULLÓ COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978, pp. 89-90

¹⁰² Mercedes AGULLÓ COBO, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo de la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 154.

¹⁰³ Félix DÍAZ MORENO, “El antiguo retablo de San Isidro en San Andrés de Madrid, traza del escultor real Antonio de Herrera”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVI (2006), pp. 1015-1022.

Sin duda, la pieza más singular del conjunto de Moneo es la talla de la Inmaculada que preside el retablo. Esa obra fue tasada por el propio Antonio de Herrera Barnuevo¹⁰⁴, y era muy grande la estimación que tenía de la imagen su propietaria Isabel de Franqui, quien, en un documento fechado en Madrid el día 26 de abril de 1632, señala que “en qualquiera monasterio, o Parrochia de esta corte que quisiere yo hacer mi entierro y dado que en esta corte lo mejor que abía, porque por solo una imagen de Nuestra Señora de la Concepción que yo tengo, ya digo me darían lo que yo quisiese”¹⁰⁵. Efectivamente, la escultura de Moneo presenta una notabilísima calidad (fig. 9). No se ha localizado el contrato de la obra pero, sin duda, fue labrada por Herrera pues se asemeja a otras tallas labradas por este escultor con esta misma representación. Con forma oval, vestida con túnica y manto que se recoge en el brazo izquierdo, presenta unos suaves plegados de talla virtuosa. Aparece con las manos en oración, aunque se rompe, como es habitual en otras tallas inmaculistas de Herrera, con la simetría al desplazarse ligeramente hacia un lado. El rostro queda dotado de una gran delicadeza y sobre sus hombros se despliegan sus largos cabellos. Se levanta sobre la imagen del diablo y un creciente lunar y se coloca sobre una peana en la que aparece la inscripción “Concebida sin pecado original”. Rodea la figura una aureola de rayos solares. Desconocemos el nombre del pintor que procedió a la actuación policroma aunque, debido a las semejanzas que presenta con la Inmaculada de la catedral de Segovia (fig. 10), quizá pudo ser el mismo maestro quien realizó estas actuaciones, ambas definidas por su virtuosismo y por el uso de elementos añadidos que contribuyen a resaltar el relieve. Destaca el magnífico tratamiento de las carnaciones.

La Inmaculada de Moneo se halla dentro de una serie de piezas creadas por este maestro que tuvieron un notable éxito y que se encuentran dentro del auge que tuvo la devoción y el culto inmaculista en la España de comienzos del siglo XVII¹⁰⁶. En 1617, Herrera había esculpido una imagen muy semejante a la de Moneo para el convento de las Descalzas Reales por encargo regio¹⁰⁷ que se colocó en un retablo lateral de ese centro religioso¹⁰⁸ (fig. 11). Sabemos que este retablo e imagen fueron policromados por Vicente Carducho, cuyos trabajos fueron tasados en 12.690 reales. La hechura y madera de esta famosa Inmaculada y de su retablo fueron valoradas en 13.200 reales, debiendo considerarse una de las obras mejor pagadas del futuro escultor real¹⁰⁹ (fig. 12). Esta pieza madrileña destaca por su notable calidad, por una delicada talla del rostro, por un cuidadoso tratamiento de los paños del manto y la túnica y por un exquisito tratamiento pictórico llevado a cabo por el que entonces era uno de los más prestigiosos pintores de la corte. La talla tuvo éxito notable y fue copiada por artistas como Sebastián Bejarano, Juan de Solís y Martín de Le Mayre en la imagen de la portada lateral del convento de mercedarias de don Juan de Alarcón¹¹⁰ (fig. 13). El propio Herrera en 1621 la repitió para la catedral de Segovia, encargada con motivo de la celebración del voto inmaculista de esta ciudad. El cabildo segoviano comisionó a varios de sus miembros para que se ejecutara una imagen de la Inmaculada, discutiéndose si la talla debía ejecutarse en Segovia o en Madrid, decidiéndose finalmente que se labrara en la corte. Teniendo en cuenta el enorme éxito que había alcanzado la talla de Las Descalzas no debe extrañarnos que le fuera encargada al propio Herrera colocán-

¹⁰⁴ AGDBu. Moneo. Leg. 10, s/f. Tasación de ornamentos. Madrid, 29 de marzo de 1635.

¹⁰⁵ AGDBu. Moneo. Leg. 10, s/f. Madrid, 26 de abril de 1632.

¹⁰⁶ Resulta interesante que fuera precisamente en 1617 cuando se talló esa escultura coincidiendo con el breve de Paulo V que prohibía afirmar públicamente que la Virgen fue concebida en pecado. Suzanne STRATTON, “La inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. I, 2 (1988), pp. 65-67.

¹⁰⁷ La abadesa de este convento era en esos momentos Margarita de Austria, gran defensora de las ideas inmaculistas, hija de la emperatriz María que había pasado sus últimos años en este cenobio.

¹⁰⁸ Marqués del SALTILLO, “Efemérides artísticas madrileñas”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, primer trimestre, 52 (1948), p. 14. Sabemos que Francisco Guillamas, tesorero real, autorizó el pago de esta talla que se encontraba ubicada en un altar lateral del citado convento.

¹⁰⁹ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Pintura madrileña del siglo XVII. Addenda”, *Archivo español de Arte*, 95 (1976), p. 296.

¹¹⁰ Vicente MÉNDEZ HERNÁN, “La corte: la conjunción de los barrocos áulicos y castizo”, en A.R. Fernández Paradas, *Escultura barroca. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Las historias de la escultura barroca española*, Vol. III, Antequera, Exlibric, 2016, pp. 126-159.



Fig. 9. Antonio de Herrera. Detalle de la Inmaculada. Retablo mayor de Moneo (Burgos).



Fig. 10. Antonio de Herrera. Inmaculada. 1621. Catedral de Segovia.

dose en un sencillo retablo en el que destaca notablemente¹¹¹. La Inmaculada segoviana presenta exactamente la misma composición que la madrileña, aunque muestra una mayor riqueza polícroma con elementos adventicios añadidos al manto a modo de estrellas, conservándose la aureola solar que la enmarca. Pronto la escultura segoviana tuvo un notable éxito y el escultor Felipe de Aragón la copió en 1629¹¹², en un estilo más tosco, con plegados alatonados que siguen la estela de Gregorio Fernández, produciéndose una síntesis entre la estética del escultor madrileño y el vallisoletano en la imagen de la iglesia de San Martín de Segovia¹¹³ (fig. 14).

Herrera creó un tipo iconográfico inmaculista que se separó del modelo triangular que difundiría Gregorio Fernández en estos años, repetido por este escultor y por muchos de sus seguidores a lo largo de

¹¹¹ El 2 de enero de 1621 se comisiona a Martín Muñoz y Tomás de Molina para que vayan a Madrid y la encarguen al escultor que “hizo la de las Descalzas de aquella villa” (José Antonio RUIZ HERNANDO, “La capilla de la Concepción de la catedral de Segovia”, *Estudios segovianos*, XXXVII (1996), p. 655).

¹¹¹ El 2 de enero de 1621 se comisiona a Martín Muñoz y Tomás de Molina para que vayan a Madrid y la encarguen al escultor que “hizo la de las Descalzas de aquella villa” (José Antonio RUIZ HERNANDO, “La capilla de la Concepción de la catedral de Segovia”, *Estudios segovianos*, XXXVII (1996), p. 655).

¹¹² Santos SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN y Esmeralda ARNÁEZ PÉREZ-ARGOTA, *La parroquia de San Martín de Segovia. Su “Historia” y su “Arte”*, Segovia, El Adelantado de Segovia, 1990, p. 55.

¹¹³ Felipe de Aragón y Juan Imberto son los dos más interesantes escultores seguidores de Fernández. Sin duda, la fama de la Inmaculada de la catedral le obligó a Aragón a ejecutar esta talla siguiendo su modelo, aunque no renunciaría a su formación fernandesca. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 118-119.



Fig. 11. Antonio de Herrera. Inmaculada. 1611. Descalzas Reales de Madrid.



Fig. 12. Antonio de Herrera. Detalle de la Inmaculada. 1611. Descalzas Reales de Madrid.



Fig. 13. Martín de Le Mayre. Inmaculada. Convento de mercedarias de don Juan de Alarcón de Madrid.



Fig. 14. Felipe de Aragón. Inmaculada. 1629. Iglesia de San Martín de Segovia.

todo el siglo XVII¹¹⁴. El modelo que definirá Herrera parece estar inspirado en los grabados que, desde finales del siglo XVI, circulaban con representaciones de la *Tota Pulchra*¹¹⁵ entre los que sobresalen los de la familia Wierix en los que se rompe, en parte, con las representaciones simétricas y se colocan las manos en oración ligeramente ladeadas¹¹⁶. Sin embargo, creemos que la fuente gráfica más próxima a las imágenes de Herrera es el grabado que Rafael Sadeler ejecutó en 1605¹¹⁷ (fig. 15).

Pero no solo los grabados influirán en las tallas de Herrera. Muy probablemente, la fama de la Inmaculada de las Descalzas pudo tener su influencia en algunas láminas, como la que Pedro de Villafranca realizó en 1655 para la portada del libro *Regla y establecimiento de la orden de Caballería de Santiago* de Francisco Ruiz de Vergara y Álava. Igualmente, esta obra pudo tener incidencia en las producciones caligráficas inmaculistas realizadas por Francisco Heylan en Granada en 1623 (fig. 16).

En relación a la imagen de San Saturnino no nos cabe ninguna duda de que fue labrada por Herrera ya que en el testamento de Isabel de Franqui, redactado en 1641, se señala textualmente que se enviaría a Moneo “una escultura de bulto que de presente está pintando Martín de Hortega que es San Saturnino e la hizo Antonio de Herrera escultor de su magestad y se le paguen ochocientos cinquenta reales e el pintarla quatrocientos quarenta reales”¹¹⁸. La imagen representa al primer obispo de Tolosa vestido de pontifical, tocado con mitra. Contrasta el carácter alatonado de la capa pluvial con los nerviosos pliegues del alba blanca. Porta un libro en la mano izquierda, que hace alusión a su actividad evangelizadora, y en la derecha sujeta un báculo. Destaca el rostro barbado caracterizado por su notable solemnidad. El pintor Martín Ortega, que colaboró asiduamente con Herrera en algunas otras producciones¹¹⁹, realizaría la policromía. Destaca el virtuoso tratamiento de la cenefa que bordea la capa pluvial, que queda decorada con roleos vegetales, y el rostro policromado con carnaciones a pulimento.

Los relicarios de Santa Teresa y San Felipe Neri se hallan en clara relación con el auge de su devoción a raíz de sus respectivas beatificaciones y canonizaciones. Santa Teresa fue beatificada en 1614 por Pablo V y San Felipe Neri en 1615 por este mismo pontífice. Ambos fueron canonizados en 1622, por Gregorio XV, en el mismo año que San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Isidro. Estas canonizaciones supusieron un gran acontecimiento y fueron celebradas solemnemente en España¹²⁰.

No tenemos datos de índole documental que nos indiquen que los relicarios de Santa Teresa y San Felipe sean obra de Antonio de Herrera, pero su notable calidad y el hecho de que este escultor hubiera ejecutado las imágenes de la Inmaculada y San Saturnino, así como las múltiples relaciones de este maestro con la familia Martínez de Quintana-de Franqui, nos invitan a pensar que fuera este artista su ejecutor. El relicario de San Felipe Neri representa al santo de medio cuerpo, vestido con ropa sacerdotal y con los brazos cruzados sobre el pecho (fig. 17). Creemos que la fuente de inspiración de esta talla fue un grabado, ejecutado en 1595 por Alberto Ronco y realizado en Verona, que tuvo una notable difusión (fig. 18).

¹¹⁴ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 224-234.

¹¹⁵ Sergi DOMÈNECH GARCÍA, “La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 3 (2015), pp. 275-308.

¹¹⁶ STRATTON, 1998, pp. 64-65.

¹¹⁷ Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engraving and woodcuts, ca. 1450-1700*, Vol. XXII, Amsterdam, M. Hertzberger, 1988, p. 195.

¹¹⁸ AHPM. Leg. 6581, fol. 602 vº.

¹¹⁹ Martín Ortega era colaborador de Antonio de Herrera Barnuevo. En 10 de agosto de 1626 ajustó con él las cuentas por varios trabajos, como la elaboración de un retablo y custodia en la iglesia de Vallecas en los que también intervinieron Angelo Nardi, Francisco Granelo, Luis Fernández y Francisco Esteban. Ver el artículo de DÍAZ FERNÁNDEZ, 2004, p. 152.

¹²⁰ Miguel DE LEÓN, *Fiestas de Madrid, celebradas a XIX de Junio de 1622 años, en la canonización de San Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Xavier, S. Felipe Neri Clérigo Presbítero Florentino, y santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1622.



Fig. 15. Rafael Sadeler. Inmaculada. 1605.



Fig. 16. Francisco Heylan. Inmaculada. 1623.



Fig. 17. Antonio de Herrera. Relicario de San Felipe Neri. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

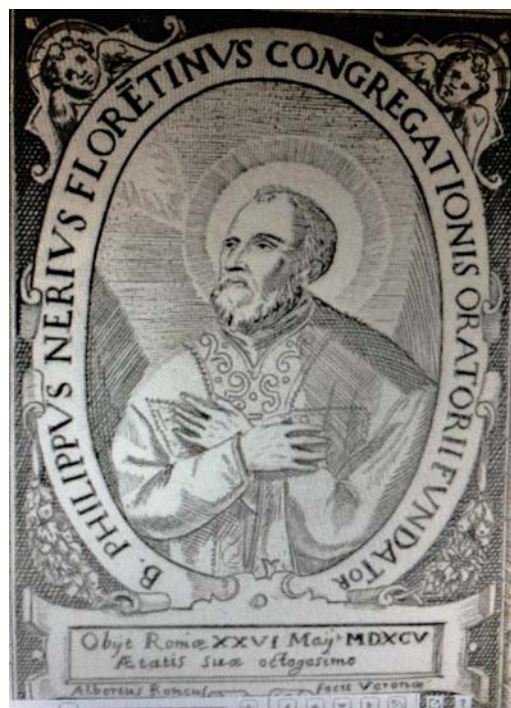


Fig. 18. Alberto Ronco. San Felipe Neri. 1595.

El relicario de Santa Teresa, muy probablemente ejecutado por Herrera, es igualmente una obra de medio cuerpo, de notable calidad, que muestra a la santa como escritora. Viste hábito carmelitano, profusamente estofado, portando un libro en la mano izquierda y una pluma en la derecha. El rostro se sitúa ligeramente ladeado, mirando al cielo, recibiendo la inspiración divina. Desde que fray Juan de la Miseria realizara el retrato de la santa fue habitual representarla de medio cuerpo. En escultura este tipo de piezas se multiplicaron a partir de su beatificación y canonización, siendo muy frecuente que estas obras tomaran como modelo esculturas labradas por Gregorio Fernández como las que realizó para el convento de Nuestra Señora del Carmen Extramuros de Valladolid, la del Museo Nacional de Escultura (procedente del Convento del Carmen Descalzo de Valladolid) o la de la iglesia de San Antonio de Vitoria, entre otras¹²¹. La obra de Moneo se diferencia de los modelos fernandescos en que presenta unos rasgos más suaves tanto en el tratamiento de los paños como en el del rostros. Por otro lado, presenta semejanzas con algunas tallas de medio cuerpo que fueron muy habituales en esta época con representaciones de esta reformadora¹²² (fig. 19).



Fig. 19. Antonio de Herrera. Relicario de Santa Teresa. Retablo mayor de Moneo (Burgos).

¹²¹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, 1980, pp. 260-263.

¹²² La talla de Moneo recuerda a la imagen de medio cuerpo de la santa que se conserva en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Alcalá de Henares. Juan DORAO FERNÁNDEZ, “Imagen y palabra en Teresa de Jesús”, en *Teresa de Jesús. La prueba de mi verdad*, Madrid, Biblioteca Nacional. Acción Cultural Española, 2015, pp. 84-85.

¹²³ La conducta seguida por este matrimonio sería semejante a la de otros miembros de las élites sociales de la época, como analiza para el caso de Sicilia, Doménico LIGRESTI, “Le piccole corti aristocratiche nella Sicilia spagnola”, en *Espacios de poder: cortes. Ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*, vol. I, Madrid, UAM, 2002, pp. 231-249, el trabajo de Angelantonio SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell’età barocca*, Milán, Bruno Mondadori, 1996 y la aportación de Francesco BENIGNO, “Aristocrazia e stato in Sicilia nell’epoca di Filippo III”, en M.A. Visceglia, *Signori, patrizi, cavalieri nell’età moderna*, Roma, Bari, 1999, pp. 76-93.

Nos hallamos, pues, ante un conjunto pictórico y escultórico de gran valor que es reflejo del devenir personal, gusto estético e ideología de sus promotores, Bartolomé Martínez de Quintana e Isabel de Franqui, marcado por un elevado sentimiento religioso, transportando a la modesta localidad burgalesa de Moneo, obras de arte de Sicilia y de la corte madrileña de fines del siglo XVI y primeras décadas de la decimoséptima centuria, que reflejan su interés por el alhajamiento de sus residencias, entrando en contacto para ello con notables artífices de las localidades en las que residieron, mostrando una conducta característica de las élites sociales españolas y sicilianas de la época¹²³.

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Burgos. Vicerrector de Cultura de la Universidad de Burgos. Comisionado de Patrimonio Cultural de la Provincia de Burgos. Vicedirector de la Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Académico Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. Comisario de varias exposiciones sobre patrimonio artístico.

Email: rpayo@ubu.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2502-8598>

JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO. Profesor Asociado de Historia del Arte de la Universidad de Burgos. Profesor de Enseñanza Secundaria. Miembro de la Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Experto en arte de los siglos XVII y XVIII. Autor de 5 libros y 20 artículos sobre patrimonio arquitectónico de la Edad Moderna. Comisario de la exposición *Hilos de Flandes. La colección de Tapices de la Catedral de Burgos*.

Email: jmatesanz@ubu.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3086-227X>

El jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba)

The garden of the palace of Fernán Núñez (Córdoba)

Francisco Manuel Espejo Jiménez
Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 3 de junio de 2019
Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 139-160
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.007>

RESUMEN

El solar que ocupa el palacio de Fernán Núñez (Córdoba) contó con un huerto que debió formar parte del antiguo castillo mudéjar, germen del nuevo espacio palatino antes de su transformación a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Las nuevas reformas urbanas implantadas en esta centuria, donde el agua jugó un papel fundamental, favorecieron la creación de un jardín, de inspiración cortesana, que ha permanecido hasta nuestros días. Su origen y evolución, siendo el más antiguo de su categoría en la provincia, ha estado al margen de la Historia del Arte, de ahí su estudio actual.

PALABRAS CLAVE

Jardín. Palacio. Casa de Fernán Núñez. Agua. Botánica.

ABSTRACT

The site that occupies the palace of Fernán Núñez (Córdoba) had an orchard that might have been part of the old Mudejar castle, the start of the new palatial space before its transformation from the second half of the 17th century. The new urban reforms implemented in this century, where water played a fundamental role, favored the creation of a garden, court-inspired, which has remained until today. Its origin and evolution, being the oldest of its category in the province, has been outside Art History, hence its current study.

KEY WORDS

Garden. Palace. House of Fernán Núñez. Water. Botany.

Introducción

“un jardín, no tanto es imitación de la Naturaleza, cuanto la Naturaleza misma puesta con arte delante de nuestros ojos”.¹

El jardín del palacio de Fernán Núñez es un recinto amurallado de planta trapezoidal que se extiende a espaldas del edificio a lo largo de 2.600 metros cuadrados². Forma parte del conjunto histórico-artístico

¹ Abad M. PLUCHE, *Espectáculo de la Naturaleza*, Tomo III, Madrid, En la Oficina de D. Gabriel Ramírez, 1753, p. 107.

² Archivo Municipal de Fernán Núñez [AMFN], HC 431.1.

declarado el 13 de julio de 1983. Tradicionalmente, algunos autores como Zurita Villaba³, basándose en un documento del fondo municipal como referencia más antigua, han considerado su fundador a Carlos José Gutiérrez de los Ríos (1742-1795), VI conde de Fernán Núñez, durante la transformación del nuevo inmueble entre 1783 y 1787, creando un jardín neoclásico acorde al estilo del mismo⁴. Sin embargo, su existencia se remontaba a más de un siglo atrás y, al igual que otras muchas fundaciones locales, fue gracias al III conde Francisco de los Ríos (1644-1721).

Influenciado por los jardines de las Cortes española y europea, su origen se debe al sistema de abastecimiento de aguas del propio inmueble y a la reordenación de su desagüe con motivo de la creación de varias industrias a partir de 1679. Los sucesores del linaje se ocuparon de una constante manutención del espacio, observando una cierta evolución hacia el jardín inglés gracias al VI conde, en la segunda mitad del siglo XVIII, movido por el espíritu de la Ilustración y sus constantes viajes por Europa siendo la nueva configuración del palacio el resultado de este nuevo pensamiento.

Con este trabajo no solo determinaremos la creación del jardín nobiliario más antiguo de Córdoba, sino que se estudiará su evolución, el personal que estaba a su cuidado, entre otros, lo que explicaría su estado de conservación a finales del siglo XX y la necesidad de su rehabilitación para ponerlo en valor.

El origen del jardín

El jardín de Fernán Núñez es la simbiosis de la jardinería cortesana española y europea junto con la tradición hispanomusulmana del sur de la península ibérica. Por tanto, en este espacio se pueden observar características de los modelos italianos, franceses e ingleses, junto a los rasgos propios nacionales. Esta influencia no es casual. La relación entre la monarquía y la Casa de Fernán Núñez fue muy estrecha, tanto que desde el año de 1650 el III conde, Francisco Gutiérrez de los Ríos, ejerció como menino de la Corte⁵. Este hecho fue muy relevante para él, de ahí que en su único retrato infantil se indicara que aparece representado con “la edad en que entró a servir a la Reyna D.^a Mariana de Austria en su quarto y los de las Señoras Ynfantas [sic]”.

Desde pequeño, don Francisco pudo disfrutar de los jardines reales, como el Jardín del Rey de Aranjuez, donde Felipe IV introdujo una serie de bustos de emperadores romanos para enaltecer el recinto en 1622⁶. Este aspecto, entre otros, se plasmaría con posterioridad en su villa.

Su servicio a la realeza fue empleado como pretexto para alegar en un memorial el título de la Grandeza de España. Gracias a este documento conocemos que, además de ser menino de la reina Mariana de Austria, también lo fue de la infanta María Teresa⁷, posterior reina de Francia, a quien acompañó para su enlace con Luis XIV permaneciendo en el país vecino hasta 1661⁸.

El 25 de octubre de 1660 debió acompañar a los monarcas en su primera visita a Versalles⁹ y se recreó entre los jardines que Luis XIII había iniciado en 1627. En su origen fue un parque de caza que, a partir

³ Alfonso ZURITA VILLALBA, *Historia de Fernán Núñez*, inédito, cap. 37.

⁴ Francisco ARAGONÉS MORALES, “Evolución Histórica de los Jardines de Palacio”, *Caños Dorados, Revista Cultural*, 6 (2003), p. 7.

⁵ Francisco GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, *El Hombre Práctico*, Córdoba, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, 2000, p. 13.

⁶ Carmen ANÓN, Mónica LUENGO y Ana LUENGO, *Jardines artísticos*, vol. 6, Madrid, Espasa, 2000, p. 109.

Alberto SANZ HERNANDO, “El jardín clásico en España”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Politécnica, 2007, p. 223.

⁷ Léon LECOSTRE, *Mémoires de Gourville*, Tome Second, Paris, Société de l’Histoire de France, 1895, p. 10.

⁸ Archivo Histórico Nacional – Sección Nobleza [AHN-SN], Fernán Núñez, C. 964, D. 2.

⁹ En ese año, poco tiempo después del enlace, los monarcas visitaron Versalles. Véase: Víctor Manuel MINGUEZ CORNELLES y María Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, *Las ciudades del absolutismo*. Alicante, Universitat Jaume I, 2006, p. 191.

de 1631, adquirió un aspecto más decorativo con los trabajos de Menours, Masson y Mollet, gracias a la inserción de una terraza compuesta por cuatro parterres cuadrados y estanque circular central que se extendía por toda la fachada del palacio. Asimismo, mejoraron su perspectiva, ampliando su eje central. La estatuaria y otros elementos ornamentales no estarían presentes y habría que esperar a que este espacio fuera magnificado por André Le Nôtre¹⁰ a partir de 1660¹¹.

Precisamente, ese año el III conde tomó posesión de su señorío¹², por lo que no es de extrañar que cuando en 1661 regresó a España tuviera en mente la inclusión de un jardín, dentro de las reformas que inició en su villa, que resumiera sus experiencias en la Corte. Como Versalles, el jardín de Fernán Núñez es el complemento del edificio y, coincidiendo con Rivas Carmona, tiene su ejemplo más representativo en dicho modelo¹³. La Corte francesa, como afirmaba el abad M. Pluche, daría maestros de jardinería a todo el país gallo y los jardines de Versalles se convertirían en la escuela de toda Europa¹⁴.

A este respecto, cuando don Francisco publicó *El Hombre Práctico* en 1680, escribió “Los Príncipes, y personas poderosas, a cuyo divertimento solo da regla su inclinación natural, hallaremos ponerla siempre en los bosques, jardines [...] ningún divertimento hallo, que pueda ser tan natural, tan justo ni tan útil al hombre como el que ofrecen los campos, y que gozar de él en todos los ratos libres de las más graves ocupaciones de la vida”¹⁵.

No es baladí que el III conde, como novador u hombre pre-ilustrado¹⁶, definiera entre las virtudes de este hombre práctico el interés por los campos y su cultura. Vemos en su discurso cierta influencia de *Agricultura de jardines*, el primer libro de esta materia en España publicado en 1592 por Gregorio de los Ríos. Este expresaba que “por ser tan agradable, y provechoso el ejercicio, y entretenimiento de los jardines [...] así caballeros, como Príncipes, Reyes o Emperadores, y para Religiosos es honesto, y loable, cuando después de cumplir con sus obligaciones, ocupen la vista en aquella hermosura”. A esto añadía que aquél que quisiera poseer este espacio debía tener una gran afición al mismo y tener conocimiento de las cosas que necesitaba, además de tener jardinero propio¹⁷.

En la formación del III conde no debió faltar tampoco el conocimiento en el arte de la construcción y seguramente conocía los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, volúmenes que formaron parte de la librería del palacio. El maestro romano diría que “Los ciudadanos nobles y quienes ostentan la responsabilidad de atender a los ciudadanos por ejercer cargos políticos o magistraturas, deben disponer de vestíbulos regios, atrios distinguidos, peristilos con gran capacidad, jardines y paseos adecuadamente amplios, en consonancia con el prestigio y la dignidad de sus moradores”¹⁸.

Para Alegre Carvajal, es el componente que mejor representa el carácter íntimo de un noble¹⁹. Por tanto, dado el conocimiento de don Francisco, su posición social y a estas afirmaciones, es lógico que pensara en la necesidad de un jardín en su palacio que fuera digno reflejo de su persona. No lo tuvo difícil, pues se

¹⁰ Chiara SANTINI, *Il giardino di Versailles: Natura, artificio, modello*, Firenze, Leo S. Olschiki, 2007, pp. 45-48.

¹¹ Anthony BLUNT, *Arte y Arquitectura en Francia, 1500-1700*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 344 y 345.

¹² Luis SALAZAR Y CASTRO, *Catálogo Historial Genealógico de los Señores y Condes de la Casa y Villa de Fernán Núñez*, Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, Impresor del Reyno, 1687, p. 169.

¹³ Jesús RIVAS CARMONA, “Estudios de arquitectura barroca cordobesa III”, *Revista Axarquía*, 3 (1981), p. 173.

¹⁴ Abad M. PLUCHE, *Espectáculo de la Naturaleza*, Tomo IV, Madrid, Imprenta de Andrés de Sotos, 1785, p. 27.

¹⁵ Francisco RÍOS Y CÓRDOBA, *El Hombre Práctico*, Madrid, Por Joachin Ibarra, 1764, pp. 238 y 239.

¹⁶ Carolina BLUTRACH JELÍN, “El III Conde de Fernán Núñez (1644-1721): corte, parentesco y memoria familiar”, Tesis Doctoral, Florencia, European University Institute, 2009, pp. 3-10. José Antonio MARAVALL, “Novadores y pre-ilustrados: la obra de Gutiérrez de los Ríos, tercer conde de Fernán Núñez (1680)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 340 (1978), pp. 15-30.

¹⁷ Gregorio DE LOS RÍOS, “Agricultura de jardines”, en G.A. de Herrera (ed.), *Agricultura General*, Madrid, Imprenta de Bernardo Herbella, 1677, pp. 441 y 442.

¹⁸ Marco Lucio VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 155.

¹⁹ Esther ALEGRE CARVAJAL, *Las villas ducales como tipología urbana*, Madrid, UNED Ediciones, 2004, p. 20.

dieron una serie de circunstancias que favorecieron su realización. Por un lado, el sistema de abastecimiento de agua del edificio acababa, precisamente, en este lugar. Por otro lado, se produjo una reordenación de su desagüe que explicaría su origen.

Su principio tuvo lugar sobre el año 1679 de manera paralela a los mencionados jardines franceses. En ese año, con motivo de la creación de los nuevos molinos de pan del señorío, su contador Antonio Gallegos le especificó que se perdería la renta de la “Huerta del Jardín” que se regaba “con el Agua de las Fuentes de esta villa”, huerta que debió formar parte del antiguo castillo, de tradición mudéjar, y que quedó como un elemento residual en torno a este espacio de palacio (de ahí su nombre). Junto a ella estaban las huertas alta, baja y nueva que se regaban con el agua sobrante del molino de la Fuente²⁰. Con el desvío del agua para la construcción de los cuatro nuevos molinos estas últimas acabaron perdiéndose, conociéndose el lugar desde entonces como “Huertas Perdidas”. Esto pudo ser el principio del jardín, que pasó de un mero huerto a un lugar artístico para recreo de su señor.

De ese período es poca la información que se tiene, pero sí la suficiente para conocer su existencia, vegetación que lo componía, etc. En el año de 1682 ya debía existir pues el 19 de septiembre de ese año, por orden del III conde, se le mandó a su hijo Pedro que cuidara “muy bien del jardín que sabe el gusto que tiene mi amo en eso”²¹.

Igualmente, se tienen algunos datos de su configuración en estas fechas. En 1682 se debió estar realizando alguna obra de composición en el mismo. En 27 de octubre de ese año se le consultó a Gabriel de Frías “qué cuadros quiere hacer de cuatro dos en el primer banco del jardín, que si son en éste viene el conde, mi señor, en que se haga y si son en lo bajo que se esté como se están”²². De esto se deduce que el jardín ya estaba formado por bancos o terrazas escalonadas en distintos niveles, aprovechando la pendiente natural del terreno, con una disposición prácticamente igual a la actual como veremos más adelante.

Don Francisco no solo va a tener predilección por este tipo de espacios, sino que va a cuidar de su supervisión y constitución. Igualmente, en 1717 declaró en su testamento que tenía una serie de bustos de emperadores destinados para su adorno y que debieron ser de gran estima, ya que los tenía vinculados al antiguo mayorazgo por facultad real de 1692, junto con otros bienes²³. No obstante, se colocarían con posterioridad.

Estas características las podemos ver en algunos jardines coetáneos, como el jardín de El Retiro de Churriana (Málaga) que Fray Alonso de Santo Tomás inició en el último cuarto del siglo XVII. En el siglo XVIII, ya en manos del conde de Buenavista, se amplió y decoró con figuras de emperadores, entre otras estatuas²⁴. También estuvieron presentes en el jardín de la Quinta del Duque del Arco (Madrid), quizá el más cercano al de Fernán Núñez. Su desarrollo fue más tardío, a partir de 1727²⁵ y, además de tener desplazado el eje de simetría con respecto al inmueble, dispone de una terraza más. Por el contrario, ambos tienen el terreno cercado y escalonado en planos, con un embalse de agua en el punto superior para el regadío, muros de contención con baranda y un cenador en la parte baja²⁶. Para Sanz Hernando, es uno de los ejemplos de jardín barroco nobiliario más destacado, en el que se mezclan las influencias clásicas italianas (por la disposición escalonada de las terrazas) y francesas (por su ornamentación)²⁷, mismos ras-

²⁰ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 472, D. 4, N° 3.

²¹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 961, D. 2.

²² AHN-SN, Fernán Núñez, C. 961, D. 2, Fol. 134r.

²³ Archivo Histórico Provincial de Córdoba [AHPCO], 11892 P., Fols. 286v., 324v. y 328.

²⁴ Rosario CAMACHO MARTÍNEZ, “El Jardín barroco en Málaga. ‘El retiro’, de Churriana”, *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, 19 (2002), pp. 103-112.

²⁵ SANZ HERNANDO, 2007, p. 641.

²⁶ AÑÓN, LUENGO y LUENGO, 2000, pp. 140-142.

²⁷ SANZ HERNANDO, 2007, pp. 641, 651-659 y 721.

gos que presenta el modelo de la villa cordobesa, con la particularidad de que posee las limitaciones de la tradición medieval islámica derivada de su antigua arquitectura mudéjar y que su creación fue anterior.

Actualmente podemos decir que se trata del jardín palatino nobiliario más antiguo que se conserva en la provincia, pues hasta comienzos del siglo XIX no se plantearía en Córdoba este tipo de vergel en el conocido palacio de las Rejas de Don Gome o Viana²⁸.

Con anterioridad, Porras Castillo, en su estudio sobre botánica, establece la antigüedad del que había en el palacio del duque de Cardona, que erróneamente ubica en Luque²⁹, pero que se situaba en el castillo de Lucena. Fue descrito en 1669 por el cronista de Cosme de Medici y se conservó hasta 1970³⁰, ocupando desde entonces su terreno el edificio de Correos de la localidad.

Evolución del jardín en el siglo XVIII

El 29 de abril de 1721, a los pocos días del fallecimiento del III conde, don Lorenzo de Villafranca tomó su cargo como apoderado del IV conde, Pedro Gutiérrez de los Ríos. El acto de posesión conllevaba un ritual que consistía en la visita de cada una de las posesiones del mayorazgo. En ese proceso se visitó el jardín, el cual estaba inmediato y dentro de dicho palacio. El nuevo apoderado cortó ramas de sus árboles y se paseó por él³¹.

Este espacio tuvo un cuidado continuo en la primera mitad de esta centuria. El análisis de su mantenimiento nos permite conocer más información al respecto. Por ejemplo, el 23 enero de 1726, con motivo del frío, se vieron dañados sus árboles. El riesgo fue menor porque se abrigaron “con mucha basura por pudrir y después mucho agua” a la que se le echó tierra encima. Esto se dispuso en todas las calles del jardín para que, con los vapores de la lumbre, se redujera el impacto de las bajas temperaturas. Más tarde, para retirar esta basura, se le consultó a don Pedro para construir dos arriates ya que los murallones estaban hundidos y el agua no corría bien³². En 1734 aún estaban almacenadas las estatuas³³. Posteriormente, en febrero de 1739 se hizo un arreglo en las paredes y en abril se plantaron moreras³⁴, vegetación que se repuso con posterioridad³⁵ y con cuyo producto se abastecería la industria de la seda local.

Por tanto, por los datos que ya conocemos, este jardín barroco se disponía en terrazas por las que se podía pasear a través de diferentes calles, a cuyos lados se alzaban una serie de árboles, y se rodeaba de arriates y murallones.

²⁸ Fernando MORENO CUADRO, *El Palacio de Viana de Córdoba, el prestigio de coleccionar y exhibir*, Córdoba, CajaSur, 2009, pp. 73, 75 y 81.

²⁹ Inmaculada PORRAS CASTILLO, “Los jardines de Córdoba y provincia: su historia y entorno”, Tesis Doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985, p. 40.

³⁰ Manuel GARCÍA LUQUE, “Un palacio para el Duque: don Luis de Aragón y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654)”, en V. M. Mínguez Cornelles (ed.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, pp. 843-858.

³¹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 484, D. 18.

³² AHN-SN, Fernán Núñez, C. 348, D. 20, N° 11.

³³ Francisco Manuel ESPEJO JIMÉNEZ, “La colección de esculturas del palacio de Fernán Núñez”, en A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustío y M. Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: Ámbitos Europeo, Americano y Asiático*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 69-81.

AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1417, D. 2 y AHN-SN, Osuna, CT. 298, D. 1.

³⁴ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 5, PDC5.1.

³⁵ En 10 de marzo de 1750 se estaban reponiendo algunas moreras. Véase: AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1235, D. 18, 59r.

En la segunda mitad del siglo XVIII Carlos José Gutiérrez de los Ríos (1742-1795), nieto de don Francisco y VI conde, recuperaría el gusto de su abuelo por este espacio. Efectivamente, él mismo se llamaba “demi bourgeois” o medio burgués, al que le encantaba pasar el tiempo al cuidado de sus libros, la música y su jardín³⁶. Bajo su gobierno se nota una evolución hacia el jardín inglés. Aunque se mantuvo su estructura, se realizaron pequeños añadidos arquitectónicos y la renovación vegetal para adaptarlo al gusto de la época. La mayoría de los datos de obras comprobados en el archivo de la Casa solo transmiten trabajos de composición y mantenimiento del mismo. Con este fin, en el año de 1768 se dispuso que el jardinero ocupara “uno de los cuartos exteriores del palacio” para su mejor conservación. Pensaba que si ocupaba ese lugar, no solo estaría más cerca de su atención, sino que resguardaría el edificio por ese lado³⁷.

Un año más tarde, en 1769, se realizaron tareas de limpieza y se invirtieron distintos caudales en la compra de naranjos de Palma del Río. También se condujeron algunos portes de arrayán para su reposición, piedras de las canteras locales para algunas intervenciones y se compusieron los cuadros de mano del jardinero Matheo Ximénez³⁸.

Esta manutención del recinto es constante en esta época, relacionada con las continuas visitas que este señor realizaba a su mayorazgo cordobés. En febrero de 1774 se labraron y plantaron los cuadros con brótano y carmines³⁹ y en 26 de julio de 1775 se le pagó al maestro de herrero de Montemayor, Tomás de Castro, 1.406 reales y 18 maravedíes por hacer un balcón de hierro. Ese mismo año, en octubre, se guarnecieron con ladrillo los cuadros y se le echó arena a los palcos o terrazas, así como se hicieron más plantaciones de brótano. Algunas paredes también se repusieron⁴⁰.

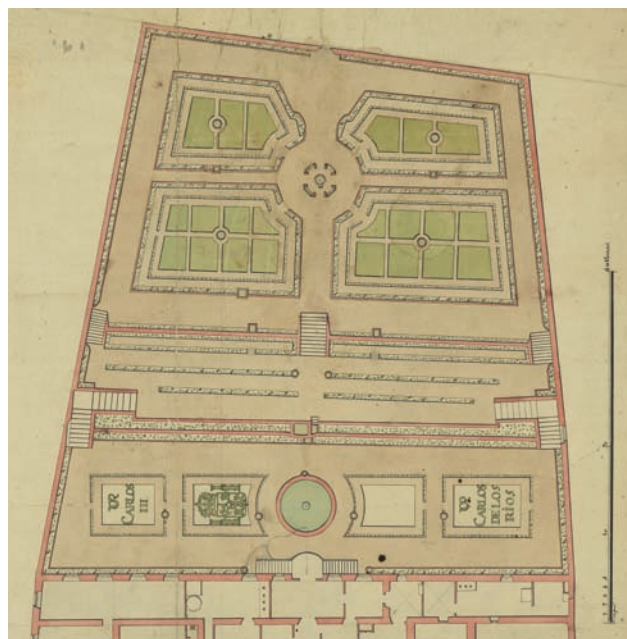


Fig. 1. Joaquín de Luna, Jardín del palacio (detalle), Archives Nationales de Paris.

De esta manera llegamos a la configuración de este vergel tal y como se muestra en el plano de 1776⁴¹ (fig. 1), el cual representa la misma estructura que hoy observamos: 3 terrazas escalonadas. El acceso desde el palacio se hacía por la presente escalera de dos tramos. En la explanada superior estaba la actual fuente central circular. Cuatro parterres se distribuyen en esta área, dos a cada lado de la fuente, adaptándose los más cercanos a su forma. Estos, en un lado, contenían las armas de Carlos III y una leyenda en su alusión. En la otra mitad, se delineó una leyenda similar de Carlos de los Ríos, pero se omitió su escudo. El VI conde, como Consejero Real, dedicó aquí un homenaje a su rey, del que realizó la más conocida de sus biografías. Exactamente sería en otro palacio Real donde aparecería esta idea, con la inclusión de armas con boj recortado en el Jardín de la Isla de Aranjuez⁴².

³⁶ Conde DE FERNÁN NÚÑEZ, *Vida de Carlos III*, Tomo II, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1898, pp. 245-247.

³⁷ AHN-SN, C. 887, D. 34, N° 29 y 31.

³⁸ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 23.

³⁹ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 24, PDC24.2.

⁴⁰ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 32, PDC32.1 y Núm. 24, PDC24.2.

⁴¹ José Antonio VIGARA ZAFRA, “El palacio del VI conde de Fernán Núñez: la arquitectura como exaltación simbólica del linaje durante la Ilustración”, *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 8, 29 (2014), pp. 1-28.

⁴² AÑÓN, LUENGO y LUENGO, 2000, p. 111.

Para acceder al segundo banco no había una escalera central, sino que se hacía por los extremos a través de dos escaleras de dos tramos perpendiculares. Esta es la explanada más estrecha en la que se desarrollan dos arriates paralelos a los muros que separan las terrazas. En la zona intermedia se abre paso una escalera central de un solo tramo. Junto a ella había otras dos en los extremos que daban paso a la última y más amplia de las terrazas.

El tercer nivel estaba presidido por un cenador circular. A su alrededor se disponían cuatro parterres en simetría axial. En el interior de estos, con láminas verdes, existían formas geométricas o ajedrezadas. El cenador tenía una fuente central y se rodeaba de cuatro bancos. Este tipo de fuentes de recreo, en este y otros estilos, era muy común en el siglo XVII para recreo de la nobleza. Para que el juego acuático tuviera efecto, se necesitaba que el agua procediera de un nivel alto⁴³, tal y como estaba en este caso.

De este cenador se tienen noticias al menos desde mayo de 1746 cuando se repararon las escaleras anexas⁴⁴. También era conocido como la ochava del saltador ya que, como se ve en el plano y fotos más antiguas (fig. 2), estaba formada por cuatro bancos flanqueados por pilares dejando en el centro un salto de agua. Este nombre debió ser comúnmente utilizado en la época pues Pseudo Juanelo, al hablar del cenador, comenta que “ha de ser hecho en ochava o sésavo”⁴⁵. Más adelante fue citado en 1771 cuando se le rebajaron sus guarniciones⁴⁶ o en 1774 cuando se le compuso su llave⁴⁷.



Fig. 2. Antigua fuente-cenador, c. 1933, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 2378, D. 94.

⁴³ Pseudo-Juanelo TURRIANO, *Los Veintiún Libros de los Ingenios y de las Máquinas*, I, Madrid, Ediciones Turner, 1983, pp. 221 y 222. La fuente-cenador debió ser muy común entre la nobleza. Aparece también en el jardín del palacio de Fernán Núñez de Madrid a comienzos del siglo XIX. Véase: Paulino MARTÍN BLANCO, “El jardín central del Palacio de Fernán-Núñez”, *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 237 y 239.

⁴⁴ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 16, PDC16.1.

⁴⁵ TURRIANO, 1983, p. 221.

⁴⁶ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 28, PDC28.1, Fol. 147r.

⁴⁷ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 24, PDC24.2.

Tras él, al final, había una puerta en el centro del muro con escaleras para bajar hasta la calle. Desde esta, en sentido lineal con la puerta superior del palacio, se veía toda la panorámica del jardín.

En 1777 ya se observan “ocho efigies de alabastro colocadas en diferentes sitios”⁴⁸, que fueron aquellas piezas que, como se dijo, tenía el III conde para este fin. Sin embargo, su presencia fue breve. Seguramente, por influencia del jardín inglés, se retiraron el 18 de mayo de 1785 para su limpieza⁴⁹ y traslado al interior del edificio.

En ese mismo año también se introdujeron macetones y tomiza⁵⁰ y en 1778 se hicieron cerchas para los emparados. Desde esa fecha hasta 1780 se enumeran diversos gastos en la composición de la pared o la muralla⁵¹.

La primera y más amplia descripción de este espacio es del año 1781, con motivo de la elaboración del borrador de la villa de Fernán Núñez para su inclusión en el *Atlante Español* de Bernardo Espinalt⁵². En dicho texto Juan Castro escribió que el palacio tenía “un jardín ameno de abundantísimas aguas, poblado ese de muchos árboles y hiervas de especial gusto y complacencia adornado de mil juguetes en las macetas, con muchos desvanes que haciendo espaciosos paseos, pasman a cuantos lo registran”⁵³.

Es precisamente en ese año cuando se arreglaron distintos cuadros y se construyó un túmulo, cuya realización se dilató desde febrero hasta ser pintado en abril⁵⁴. Debíó tratarse de un templete chinesco alzado sobre el mismo cenador y que fue un elemento propio de la jardinería romántica de la época. Para ello se pudo tomar como modelo un libro sobre diseños chinos que el conde adquirió en su viaje a Inglaterra⁵⁵.

Al año siguiente se realizó una gran compra para renovar la vegetación del lugar: un total de 410 plantas de naranjos chinos que se trajeron de Ojós (Murcia)⁵⁶. Algunos de estos naranjos, según correspondencia de 20 de julio de 1785, estarían en la terraza superior. El administrador, Joaquín de Luna, le informaba al aristócrata que muchos estaban en el lado de la calle Barroseco y quitaban la vista a la última ventana del palacio, por lo que sugería que se cortaran por el pie, se sustituyeran por dulces y que fueran de porte bajo como el resto de los que ya había⁵⁷.

A pesar de sus amplios conocimientos en arquitectura y experiencias por Europa, cuando Carlos José Gutiérrez de los Ríos comenzó el nuevo palacio a partir de 1783, al jardín sólo le dedicaría ciertos detalles. De hecho, el plano de 1776 no se alteró con respecto al de 1784⁵⁸ (fig. 3), el cual pierde detalles que se reserva el anterior. Solo se observa un esbozo en el primero para la configuración de una nueva escalera de acceso al palacio que en el segundo no se delineó.

Entre las observaciones de 1784 el conde ordenó que la bajada de dicha escalera, así como el borde de la terraza, se hiciera de fábrica, quitando los hierros⁵⁹. El 15 de junio de 1785 Joaquín de Luna le preguntaba a Carlos José si quería que la puerta y el pasamano fueran sustituidos por piedra o ladrillo, para hacer presu-

⁴⁸ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 494, D. 4. N° 1.

⁴⁹ «Cartas del Excmo. Sr. Conde de esta villa, y sus respuestas por el Sr. Dn. Joaquín de Luna de los años de 1784, 85 y 86», AMFN, Fondo Palacio Ducal. Sin catalogar, en mal estado de conservación.

⁵⁰ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 24, PDC24.2.

⁵¹ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 34, PDC34.2.

AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 38, PDC38.3.

⁵² Para saber más sobre la descripción de la villa para el *Atlante Español* véase: José Antonio VIGARA ZAFRA, “El género corográfico al servicio del poder nobiliario en la España de La Ilustración: El Atlante Español y el VI conde de Fernán Núñez”, en L. Sazatornil Ruiz y A. Urquizar Herrera (eds.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2019, pp. 204-217.

⁵³ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 184, D. 17.

⁵⁴ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 39, PDC39.1.

⁵⁵ Dentro de los libros de su colección se ha conservado este ejemplar: MR. CHAMBERS. *Desings of chinese buildings furniture, dresses, machines and utensils engraved by the best hands from the originals drawn in China*, Londres, E.P., 1757.

⁵⁶ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 41, PDC41.1.

⁵⁷ *Cartas del Excmo. Sr. Conde de esta villa, y sus respuestas por el Sr. Dn. Joaquín de Luna de los años de 1784, 85 y 86*.

⁵⁸ VIGARA ZAFRA, 2014, pp. 1-28.

⁵⁹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 470, D. 22.

puesto de todo. En el mismo documento, con fecha a 13 de julio, le consultaba si pretendía reemplazar la escalera de ladrillo y el pasamanos de hierro por piedra cipia⁶⁰. Aún a 7 de mayo de 1787 se mantenía el antiguo propósito⁶¹ que no llegó a tener efecto, pues la escalera de comunicación entre el palacio y el jardín se mantuvo, conservando su entablamento y rejería barroca tal y como presenta en la actualidad.

Por otro lado, entre las obras pendientes en 1787 se aprecia la orden de ejecución de un arco de comunicación entre la terraza inferior del jardín y la antigua alameda⁶² (figs. 3 y 4). Con estas galerías se conseguía unir la arquitectura con su paisaje y, al abrirse, rompía con su hermetismo medieval⁶³. El propio conde ya tenía experiencia en este tipo de obras pues en 1777, siendo tío y apoderado general del duque del Infantado, mandó reconstruir en Lerma el pasadizo de la plaza de Santa Clara. En sus arquerías ordenó colocar esta inscripción: «El Cardenal Duque de Lerma lo edificó año de 1618 reinando Felipe 3º y los Duques D.n Pedro y D.ª Mariana de Salm Salm, su mujer lo reedificaron en 1778 reinando Carlos 3º». Y, aparte, añadió una recomendación para el parque de este señorío: «En la parte del parque que quedaría de la parte de la Casa, podría hacerse un jardín inglés hermoso de utilidad, y gusto, y hacer de las mismas ermitas que hay en él algunas grutas, templetos o edificios de los que adornan esta especie de jardines, manteniendo con decencia su culto»⁶⁴.

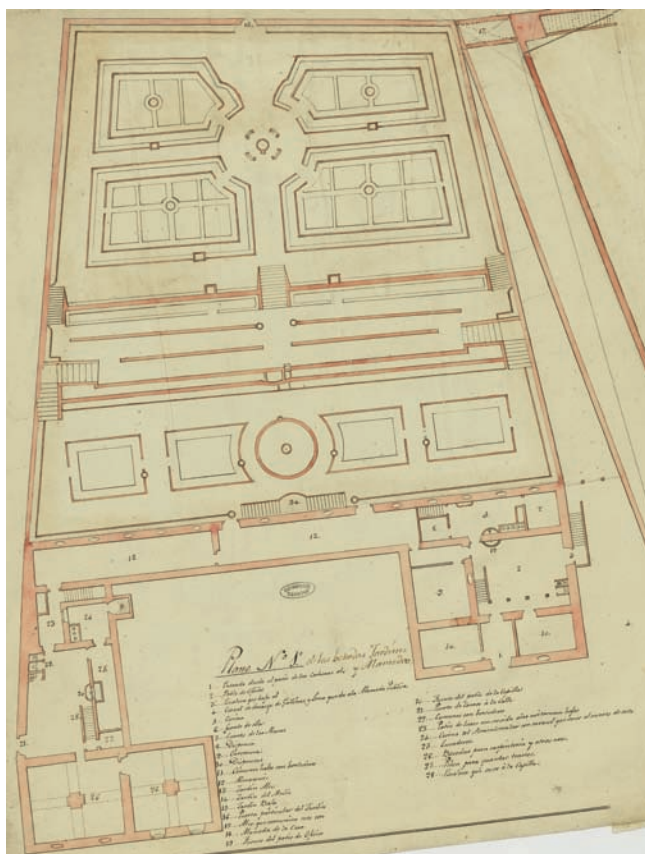


Fig. 3 Jardín del palacio (detalle), c. 1784, Archives Nationales de Paris.

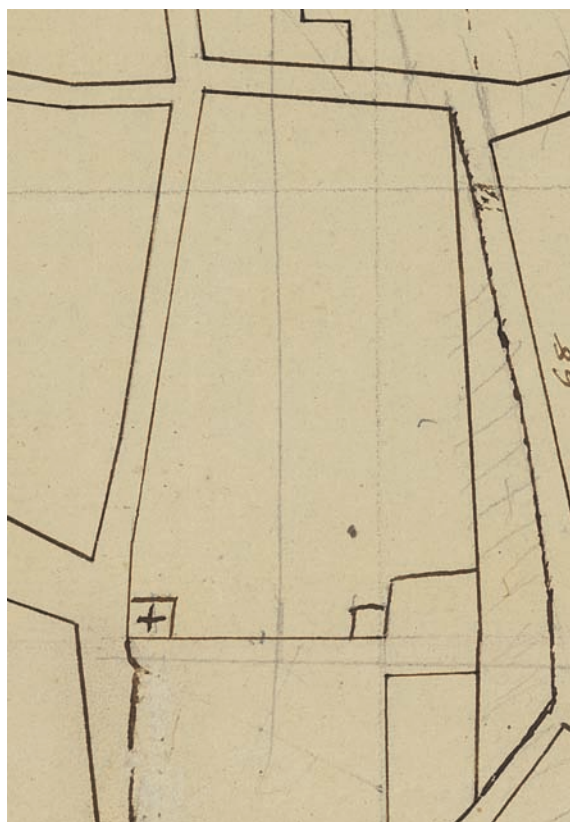


Fig. 4. Detalle del esbozo del arco de comunicación entre el jardín y la alameda de las fuentes, Archives Nationales de Paris. CP_N_III_ESPAGNE_2_Nº4_1.

⁶⁰ *Cartas del Excmo. Sr. Conde de esta villa, y sus respuestas por el Sr. Dn. Joaquín de Luna de los años de 1784, 85 y 86.*

⁶¹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 470, D. 11.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ SANZ HERNANDO, 2007, pp. 881 y 882.

⁶⁴ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 2033, D. 1.

La influencia inglesa no es fortuita, pues en el año de 1774 había estado en Gran Bretaña⁶⁵ y en su diario fue recogiendo todas aquellas novedades de jardinería, con sus ventajas, decoración y recreación con ruinas, entre otros aspectos⁶⁶. Una idea romántica que sin duda también quiso trasladar a su villa, uniendo su jardín con la antigua alameda de la Casa. Estos espacios verdes, junto a otros, convertían a Fernán Núñez, como diría De Laborde a principios del siglo XIX, en un “verdadero jardín”⁶⁷.

Lamentablemente, dicha arquería fue un intento infructuoso, pues no se ha encontrado ningún dato que refleje su construcción. Por el contrario, sí se ha conservado una abertura que tradicionalmente se ha conocido como un mirador y que debió ser el inicio de este acceso (fig. 5). El terreno favorecía su construcción, pues entre el jardín y la antigua alameda había un gran desnivel que en esta época fue aprovechado para incluir un «corral de desahogo de gallinas y leña», con planta triangular⁶⁸.



Fig. 5. Antiguo acceso al arco de paso, hoy establecido como mirador, c. 1933, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 2378, D. 87-90.

Estas pinceladas del jardín inglés fueron comunes en algunos modelos coetáneos como el de Villahermosa, construido entre 1783 y 1806⁶⁹. Lamentablemente ha desaparecido⁷⁰, mientras que el palacio anexo alberga el museo Thyssen. El jardín de Fernán Núñez, por tanto, recogió de manera temprana las últimas tendencias, reflejo del carácter de su ilustre prócer. Por los documentos de la época sabemos que

⁶⁵ Carolina BLUTRACH JELÍN, “Autobiografía y memoria en el diario de viajes del VI conde de Fernán Núñez”, *Espacio, tiempo y forma. Serie IV. Historia moderna*, 29 (2016), pp. 65-84.

⁶⁶ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 2033, D. 1.

⁶⁷ Alexandre DE LABORDE, *Itinéraire descriptif de l’Espagne*, Tomo II, París, Chez H. Nicolle, 1809, p. 126.

⁶⁸ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 470, D. 11.

⁶⁹ Pedro NAVASCUÉS PALACIO, “Casas y jardines nobles de Madrid”, *Jardines clásicos madrileños*, 1981, pp. 115-150.

⁷⁰ Carmen ARIZA MUÑOZ, “Jardines que la comunidad de Madrid ha perdido”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, 14 (2001), p. 286.

el VI conde no solo se centró en algunos aspectos arquitectónicos, sino también en su flora y fauna. Con respecto a lo primero mandó que se cultivaran frutas para consumo propio, pero con orden⁷¹. Sobre la fauna hay anotaciones en la correspondencia de 21 de junio de 1786 en la que Joaquín de Luna le informaba de los buenos resultados que tuvo su idea de criar peces⁷².

Cercano a este jardín, aunque idealizado, se encuentra el grabado realizado por Juan Fernando Palomino a partir del dibujo que, en 1786, trazó Vicente Mariani⁷³ (fig. 6). Se trata de una lámina para su divulgación en el mencionado *Atlante Español*. En ese momento el palacio no estaba concluido y en ella se recrean la mayoría de detalles. Desde el lugar en el que se tomó la vista era imposible contemplar el jardín, de ahí que se hiciera una interpretación del mismo. En el dibujo se observan algunas diferencias con respecto a los planos: difícilmente se distinguen las escaleras laterales, ampliando la escalera central de la última terraza y sustituyendo el cenador por una fuente circular con un parterre central y un ciprés. En el diseño predomina la horizontalidad y se incluye un mirador en los laterales de la terraza superior compuesto por arquerías vegetales.



Fig. 6. Juan Fernando Palomino, *Vista del Palacio de Fernán Núñez, Caballerizas, Escuelas, Mesón, Patio de Oficios Mirado por la parte de la Alameda y Paseo público, Jardín de dicho palacio*, 1789, grabado, Madrid, Biblioteca Nacional de España [INVENT/19689].

El VI conde también dejó en la librería del palacio algunos ejemplares que pudieron servir de manual para el correcto cuidado de su jardín, destacando el tomo I de *Agricultura General y Gobierno de la Casa de Campo*, de Valcárcel, que incluye tratados de jardinería con avisos e instrucciones⁷⁴. Y muy especial-

⁷¹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 470, D. 22.

⁷² *Cartas del Excmo. Sr. Conde de esta villa, y sus respuestas por el Sr. Dn. Joaquín de Luna de los años de 1784, 85 y 86.*

⁷³ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 470, D. 3.

⁷⁴ José Antonio VALCÁRCEL, *Agricultura General y Gobierno de la Casa de Campo*, Tomo I, Valencia, Por Joseph Estevan Dolz, Impresor del Santo Oficio, 1765.

mente sobresale el tomo III de *Espectáculo de la Naturaleza* sobre flores, modo de cuidarlas, recomendaciones y cuidadosos planos de jardines. Su autor, el abad M. Pluche, hizo una definición de jardín que parece el retrato del reproducido en Fernán Núñez⁷⁵.

A pesar de la belleza del lugar, su carácter fue íntimo y en contadas ocasiones se abrió al público. Según las fuentes consultadas sólo con Carlos José Gutiérrez de los Ríos tuvo lugar la celebración de algunos actos durante las tardes de junio de 1784, sobre todo a partir del día 6, cuando se ofrecieron distintas meriendas para festejar el éxito de algunas de las fundaciones benéficas instauradas por la familia⁷⁶. Estos hechos, a partir de los fondos municipales, los repite Zurita Villalba en el mes de abril de 1787⁷⁷ y se ha venido considerando como la fuente más antigua sobre la existencia del jardín cuando, al contrario, es la última información que se tiene sobre la presencia del VI conde en la villa antes de dirigirse a su embajada en París. A partir de esta fecha y el final de la centuria solo se relacionaron continuas obras de mantenimiento.

El jardín durante el siglo XIX

Durante el siglo XIX, según Vivos Checa, debido al cambio de mentalidad de la época, el espacio tiende a convertirse en un huerto ganando terreno al sentido ornamental y de recreo del mismo. A su juicio se transforma el jardín, sin mantener su estilo histórico, y proliferan nuevas construcciones como el cenador⁷⁸ (fig. 2), que no obstante, como se aprecia, fue la construcción más primitiva del lugar junto a la fuente surtidor de la parte superior.

Estas afirmaciones no tienen fundamento pues, en principio, mantuvo su estructura. Sin embargo, coincidimos en que es en esta época cuando se realiza la escalera doble central que comunicaba el primer y segundo banco⁷⁹.

Su construcción dio origen a que en 1852 el duque mandara poner aquí dos cabezas de mármol con peana del mismo material⁸⁰ ocupando los pilares que flanqueaban el acceso (fig. 7). Estas piezas se habían conservado desde 1810 en la contaduría⁸¹.

No serían las únicas esculturas, pues en el año 1887 se sumó una estatua del palacio denominada «niño con rana en la mano». Además, se aprecian otros objetos que formaban parte de la decoración, como 72 macetas, 24 de las cuales incluían la marca “D.F.” [Duque/Ducado de Fernán Núñez]⁸². La compra de macetones para la composición del jardín se observa al menos hasta 1898⁸³.

En esta centuria el jardinero disponía para el cuidado de este espacio toda una serie de bienes como regaderas, una llave para abrir los grifos, varias varas de canalón, un conducto de lata para el estanque, etc.⁸⁴

Para Vivos Checa, la vegetación se alteró en la primera mitad del siglo XIX incluyendo nuevas especies y disponiéndose de manera desordenada por influencia del I duque que fue embajador en Londres y

⁷⁵ PLUCHE, 1753, pp. 108 y 109.

⁷⁶ Miguel de ESPEJO, *Libro que contiene los motivos, principios y conclusión de la Capilla de Santa Escolástica*, Córdoba, Imprenta de d. Juan Rodríguez de la Torre, 1786. José Antonio VIGARA ZAFRA, “Las Obras Pías del VI conde de Fernán Núñez: un ejemplo de distinción social a través de la caritas ilustrada”, *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 14 (2015b), pp. 119-137.

⁷⁷ ZURITA VILLALBA, cap. 37.

⁷⁸ AMFN, HC 431.1.

⁷⁹ *Ibidem*. Aragonés Morales, sin aportar fuentes documentales, atribuye la fuente-cenador, esta escalinata entre la 1ª y 2ª terraza y la puerta intermedia del último muro a una obra del siglo XX. Véase: ARAGONÉS MORALES, 2003, p. 7.

⁸⁰ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja 8 (de la última revisión del autor).

⁸¹ AMFN, Serie 2, Sección 2.1, Legajo 2 y su homólogo: AHN-SN, Fernán Núñez, D. 4. N° 1.

⁸² AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1630, D. 15, fols. 17v.-18r.

⁸³ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1514, D. 6, N° 27 y 49.

⁸⁴ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1630, D. 15, fols. 17v.-18r.

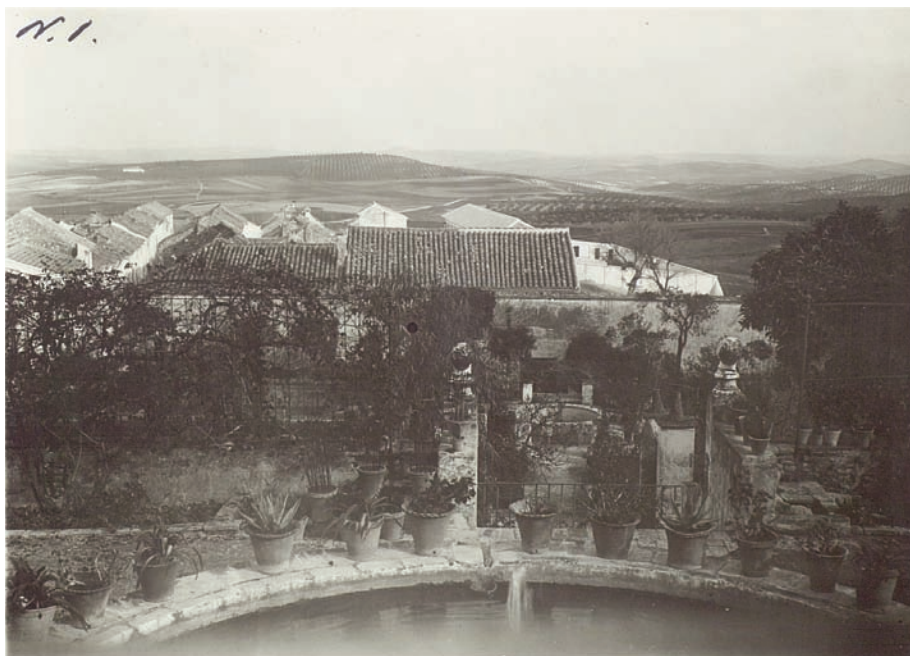


Fig. 7. Fuente superior del palacio y acceso de la antigua escalinata intermedia con las cabezas de mármol flanqueando el acceso, c. 1933, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 2378, D. 87-90.

París, transformándose al final de dicha centuria en huerto buscando la utilidad del mismo⁸⁵. Estas nuevas tendencias son infundadas ya que la labor diplomática de este aristócrata le impidió a lo largo de su vida acudir a su residencia cordobesa, conociéndola tan sólo por un vago recuerdo infantil⁸⁶. No obstante, la Casa de Fernán Núñez disfrutaba de sus productos y era habitual que la administración del ducado remitiera a Madrid cajones de fruta del jardín, especialmente a partir del funcionamiento del ferrocarril, tal y como se aprecia, por ejemplo, en la carta de 12 de febrero de 1879 en la que se le envían “un ciento de naranjas, unos cuantos limones dulces, uno turco y un ramo de dos toronjas”⁸⁷. Además, como vimos, el propio VI conde ordenó la plantación de frutales para su propio consumo. La combinación de un jardín decorativo y que a la vez sea útil para la producción no es incompatible, tan sólo la falta de conservación que degenera lo primero y deja ganar terreno a lo segundo.

Esta combinación de huerto-jardín no es aleatoria y, como veremos, tiene su explicación. El principio hay que buscarlo en el personal que se dedicaba a su cuidado, que más que un experto en jardinería, era un agricultor que dedicaba sus conocimientos en horticultura para dar forma a un jardín.

Tradicionalmente el jardinero era hasta 1812 el mismo alcalde de las huertas del señorío. Ese año se resolvió, tras dejar Francisco Ximénez vacante su puesto, la separación de ambos empleos. A partir de ese momento sería un hombre de los de poco trabajo el que desempeñaría esa ocupación a razón de 3 reales diarios, mientras que el alcalde de huertas sería el de mayor antigüedad, recibiendo una gratificación por su labor⁸⁸. Entre

⁸⁵ AMFN, HC 431.1.

⁸⁶ No hemos encontrado ninguna visita registrada en el archivo. Crespín Cuesta también se hace eco de su ausencia desde los actos de 1787. Véase: Francisco Crespín Cuesta, *La Francesada en Fernán Núñez*, inédito, p. 2.

⁸⁷ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1121, D. 4, N° 92.

⁸⁸ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja 27 (de la última revisión del autor).

1887⁸⁹ y 1929⁹⁰ se observa que el portero del palacio era quien ejercía el mismo puesto de jardinero, conservándose como tal hasta la cesión del edificio en 1983.

El análisis de la documentación del archivo de la Casa de Fernán Núñez (véase tabla adjunta) nos ha permitido observar que, a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX, la familia Ximénez, hortelanos de profesión, se dedicó al cuidado del jardín. Posteriormente fue sustituida por la familia Gallardo que, además, ocupó la portería del inmueble desde la primera mitad de dicho siglo hasta 1983.

JARDINERO	SUELDO MENSUAL	FECHA CONOCIDA	
Bartolomé Ximénez,	95 reales, tres reales diarios.	31 de enero de 1752 ⁹¹ .	Alcalde de Huertas
Mateo Ximénez Delicado	84 reales (mes de febrero)	Febrero-julio de 1778 ⁹² .	
Pedro Ximénez	87 reales (mes de agosto) 93 reales (mes de julio)	Agosto de 1778 ⁹³ -julio de 1780 ⁹⁴ .	
Francisco Ximénez	90 reales (mes de abril)	Abril de 1788 ⁹⁵ -1812 ⁹⁶ .	
Francisco del Rosal Miranda	Jardinero. 3 reales diarios.	1 de noviembre de 1812 ⁹⁷ .	Portero-guarda del palacio
Bartolomé Gallardo	--	--	
Francisco Gallardo Alcaraz	124 reales al mes.	14 de febrero de 1837 ⁹⁸ -1852 ⁹⁹ .	
Francisco Gallardo Lucena	Portero y Jardinero. 5 reales diarios.	1 de enero de 1871 ¹⁰⁰ .	
Juan Gallardo Tejederas	Portero y Jardinero. 46 pesetas y 50 céntimos al mes (31 días).	1898 ¹⁰¹ -20 de enero de 1907. Cesa en el cargo sustituyéndole su hijo.	
Francisco Gallardo Ariza	--	20 de enero de 1907 ¹⁰² a 1929.	
Lucas Gallardo Villalba	--	1929-1983 ¹⁰³	

El jardín en el siglo XX

El jardín mantendría su anterior configuración hasta los años 30 del siglo XX. En esta década se produce una reforma según el plano elaborado por Valentín Roca Carbonell¹⁰⁴, manteniéndose así hasta su

⁸⁹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1630, D. 15, Fol. 15v.

⁹⁰ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1256, D. 15, N°2, Fols. 5-12.

⁹¹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 837, D. 21, Fol. 170r.

⁹² AHN-SN, Fernán Núñez, C. 2162, D.1 y D. 4.

⁹³ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 2162, D. 5.

⁹⁴ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 2210, D. 1.

⁹⁵ AHN-SN, Fernán Núñez, C.700, D.1, Fol. 63r.

⁹⁶ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja 27 (de la última revisión del autor).

⁹⁷ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 28, PDC28.2.

⁹⁸ Desempeña su cargo en lugar de su difunto padre Bartolomé. Véase: *Ibidem*.

⁹⁹ AHN-FN, Fernán Núñez, C. 564, D. 8, N° 4.

¹⁰⁰ AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 28, PDC28.2.

¹⁰¹ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1514, D. 6, N° 15.

¹⁰² AMFN, Fondo Palacio Ducal, Caja Núm. 28, PDC28.2.

¹⁰³ AMFN, HC 431.1.Lucas Gallardo llevaba desde 1929 en el palacio. Véase: Francisco SOLANO MÁRQUEZ, *Pueblos Cordobeses de la A a la Z*, Córdoba, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1976.

¹⁰⁴ José Antonio VIGARA ZAFRA, "Arte y Cultura Nobiliaria en la Casa de Fernán Núñez (1700-1850)", Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2015a, p. 132.

rehabilitación en 1992 (figs. 8 y 9). Roca Carbonell (1863-1937) fue un arquitecto modernista que trabajó como inspector de la Casa de Fernán Núñez¹⁰⁵ y se ocupó de algunas intervenciones en el palacio de Madrid en 1905¹⁰⁶ y en un proyecto de vivienda para la duquesa a comienzos del mismo siglo¹⁰⁷.

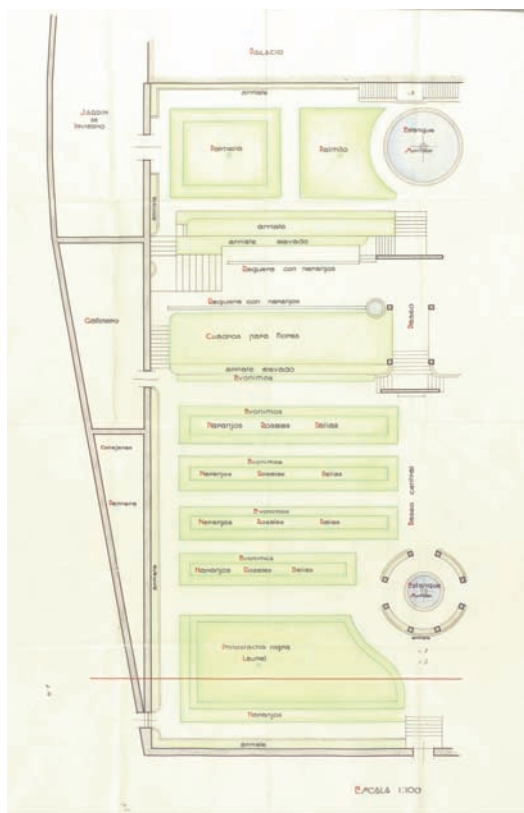


Fig. 8. Valentín Roca Carbonell, Planta del Jardín, c. 1930, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 1256, D. 12.

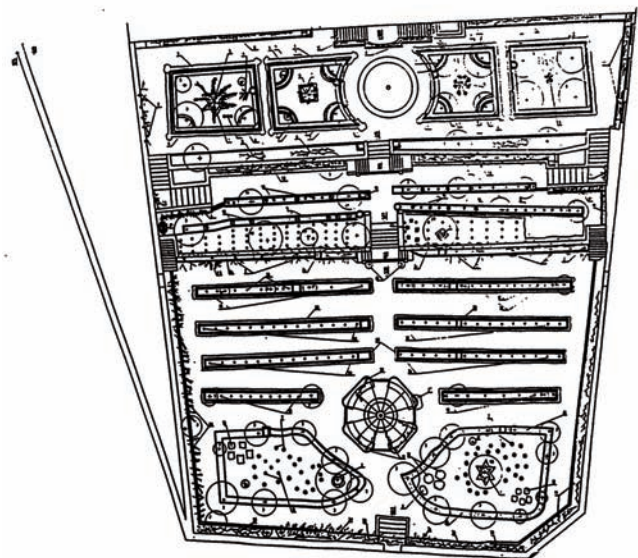


Fig. 9. Planta del jardín antes de la rehabilitación, Archivo Municipal de Fernán Núñez, HC 431.1.

En el plano que delineó sobre el jardín del palacio de Fernán Núñez, desconociendo si fue un proyecto de modificación o un dibujo de la realidad, no sólo representó la estructura, sino la vegetación que lo componía. La planta superior conservaba la primitiva delineación y se rodeaba de arriates por todo su perímetro. Los parterres, por su parte, tenían en la parte central palmeras y palmitos.

Entre los accesos a la segunda terraza, además de las escaleras laterales, se dibuja por primera vez la escalinata central dotada de un doble tramo al final. La estructura de este banco, caracterizado por su simpleza, sigue siendo similar al definido en el siglo XVIII. Junto a los muros de contención se disponían arriates y dos regueras paralelas con naranjos y un paso intermedio.

La conexión con el último plano se realizaba desde otras tres escaleras: las laterales, que conservan su configuración anterior; y otra en el centro que ahora presenta un doble tramo al final y que se iguala a la

¹⁰⁵ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1256, D. 15. N.º2.

¹⁰⁶ MARTÍN BLANCO, 2003, pp. 247 y 248.

¹⁰⁷ Cristóbal MARÍN TOVAR, "Un proyecto de vivienda para la Duquesa de Fernán Núñez del arquitecto Valentín Roca y Carbonell", *Goya. Revista de arte*, 277-278 (2000), pp. 275-278.

escalinata superior. La tercera terraza se circundaba también por arriates y el centro lo seguía protagonizando la fuente-cenador. Sin embargo, en lugar de rodearse de cuatro parterres, sólo se conservan los dos del extremo, cuyos interiores se decoraban con laurel y *Phyllostachys nigra* o bambú negro. Este plano incluye como novedad la sustitución de los dos parterres intermedios por ocho paralelos rodeados con evónimos o setos de porte medio. En el interior de los mismos, por otro lado, se delineó una plantación de naranjos, rosales y dalias.

Por último, se conserva la puerta exterior y, en el lateral sureste, el mirador que fue el acceso del pasadizo y un corral para animales.

La realización de este plano debió realizarse a instancias del ingeniero agrónomo don Carlos Inzenga Caramanzana, que en el año de 1929 fue nombrado administrador de la Casa, por cese de Francisco Luque de Salas, siendo aún inspector de la misma el mencionado arquitecto¹⁰⁸. En esa fecha comenzó también Lucas Gallardo su labor como portero y jardinero del palacio.

Este ingeniero agrónomo residió durante más de un año en la villa y luego volvería esporádicamente. Es en esta época cuando se experimentan algunos cambios importantes en la vegetación del jardín incluyéndose una parra en la fuente-cenador, se enfilaron naranjos y pomelos, se plantó bambú en los arriates de la derecha de la última terraza y rosales de distintas especies¹⁰⁹, elementos que se disponían en el proyecto de Roca-Carbonell. En una entrevista con el último empleado de palacio, Juan Miranda¹¹⁰, nos confirmaba que Inzenga introdujo especies diferentes de naranjos y caquis, entre otros. También se empleó como huerto familiar, cultivándose tomates, habichuelos, etc., aunque el espacio no dejó de tener su carácter ornamental. La zona del gallinero, por su parte, continuó ejerciendo la misma función.

El ingeniero y administrador convertiría el espacio en un pequeño jardín botánico. Los cambios introducidos no son extraños, pues su educación y constante formación, manteniéndose al día en todas las innovaciones de su especialidad, pueden observarse en las numerosas revistas especializadas en agronomía que dejó entre la documentación del archivo del palacio durante su administración desde 1929 a 1949¹¹¹. Además de estudios propios, entre las publicaciones se incluyen textos sobre historia de la jardinería y recomendaciones para la ornamentación que, sin duda, debieron servir como instrucción para este lugar¹¹².

Estos cambios en la vegetación no influyeron en el carácter ornamental, pues en 1929 aún se mantenían las dos esculturas en el jardín¹¹³ que se conservaron hasta su retirada durante la rehabilitación de 1992.

Por el contrario, en el plano estructural, sí se produjo un pequeño cambio durante la II República que afectó poco a su configuración. En el año de 1933, a petición del ayuntamiento, se suprimió la esquina que daba a la calle Barroseco. En la obra, con el objetivo de agilizar el tráfico rodado que debía girar dicha calle para comunicarse con la estación de ferrocarril, se eliminan cinco metros¹¹⁴ (figs. 10 y 11). La otra esquina, por su parte, dispone de un recio contrafuerte de forma cónica (fig. 5).

¹⁰⁸ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1256, D. 15. N° 2.

¹⁰⁹ AMFN, HC 431.1.

¹¹⁰ Yerno de Lucas Gallardo. La entrevista fue realizada el 20 de enero de 2018.

¹¹¹ «Inventario de los muebles bienes y demás efectos existentes en Palacio Ducal de Fernán Núñez en el día de la fecha, Fernán Núñez, 10 de junio de 1983», AMFN, sin clasificación.

¹¹² (Transcripción literal de la autoría). FLORHORTY, “Una visita a Aranjuez y sus jardines. I”, *La Vida en el Campo*, 72 (1933a), pp. 14 y 15; FLORHORTY, “Una visita a Aranjuez y sus jardines. Jardín de la Isla II”, *La Vida en el Campo*, 73 (1933b), pp. 14 y 15; Emilio OSTALE TUDELA, “Los jardines y su historia. Huerto de Edén”, *La Vida en el Campo*, 70 (1933a), p. 17; Emilio OSTALE TUDELA, “Los jardines y su historia. Babilonia”, *La Vida en el Campo*, 73 (1933b), p. 13; Manuel PÍOZ, “Especies arbóreas de gran ornamentación”, *La Vida en el Campo*, 27 (1929), p. 15; WORKMAN, “Adornos de jardines. Mosaicos”, *La Vida en el Campo*, 66 (1932a), pp. 18 y 19; WORKMAN, “Adornos de jardines. Mosaicos”, *La Vida en el Campo*, 67 (1932b), pp. 16 y 17.

¹¹³ AHN-SN, Fernán Núñez, C. 1256, D. 15. N° 2, Fol. 8.

¹¹⁴ Francisco CRESPIÓN CUESTA, *Callejero de la Villa de Fernán Núñez*, Fernán Núñez, Ediciones Puerta de la Villa, 2007, p. 133.



Fig. 10. Esquina del jardín antes de su eliminación, c. 1933, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 2378, D. 93.



Fig. 11. Antigua puerta de acceso en el eje intermedio, c. 1933, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fernán Núñez, C. 2378, D. 91.

El interés municipal por este espacio debió ser escaso en estos años pues en 1936 el ayuntamiento republicano, que por esa fecha ocupaba la planta superior del palacio en régimen de alquiler, solicitó al duque la cesión gratuita del jardín para la construcción de unas escuelas. Afortunadamente, el aristócrata respondió negativamente a la propuesta ofreciendo otros terrenos bajo un precio ajustado entre ambas partes¹¹⁵.

El año de 1949 supone el final de estos experimentos botánicos dado el fallecimiento de don Carlos Inzenga. Otro ingeniero agrónomo, Deodoro Valle Molina, ocupó su puesto desde esa fecha hasta el año de 1981. El nuevo apoderado general de la Casa no visitaría la villa, limitándose Lucas Gallardo al mantenimiento y cuidado del jardín, que pasó a ocupar un segundo término. En los últimos años preocupaban otras prioridades, lo que provocó que se deteriorara el sistema de riego y el carácter ornamental del espacio se difuminara entre productos hortícolas.

Estado de conservación antes de la rehabilitación

En los últimos años, antes de la cesión del inmueble en 1983, el lugar oscilaba entre un jardín y un huerto¹¹⁶. El 13 de julio de ese año pasó, por Real Decreto, a formar parte del conjunto histórico-artístico del palacio ducal. Aunque su aspecto tendía al abandono, en él abundaban los naranjos y limoneros, entre otros parterres, regados con las aguas de la vieja cañería¹¹⁷. El jardín botánico de Córdoba parece que tuvo interés en su estudio y restauración¹¹⁸.

En 1984, al año de la transmisión del edificio al municipio, se habían invertido dos millones y medio de pesetas en su rehabilitación, comenzándose su encalado y proyección de albero a partir del 1 de noviembre de ese año¹¹⁹.

¹¹⁵ Juan ORTIZ VILLALBA, “El periodo del Frente Popular en Fernán Núñez (febrero-julio de 1936)”, en J. Aranda Doncel (coord.), *II Encuentros de Historia Local La Campiña*, Córdoba, Diputación de Córdoba, vol. 2, 1991, p. 745.

¹¹⁶ SOLANO MÁRQUEZ, 1976, p. 188.

¹¹⁷ FRANCISCO CRESPIÓN CUESTA, *Piedras y Cruces*, Fernán Núñez, 1982, p. 112.

¹¹⁸ Recorte de prensa, sin especificar, procedente de: AMFN, HC-626.2.

¹¹⁹ (Transcripción literal de la autoría). J. MURILLO y M.A. CAÑERO, “El Ayuntamiento acelera la restauración de la Casa Ducal”, *Diario Córdoba*, 1984 (1 de noviembre), p. 20.



Fig. 12. Vista de la ventana mirador de la primera terraza desde el lado de la alameda de las fuentes en los años 1970-1980.

La tercera terraza continuaba siendo la más amplia y a ella se llegaba también desde las tres escaleras descritas: una central y las laterales. El principio se organizaba con vegetación en línea, tal y como se vio en el último plano, y al fondo estaban los dos parterres rectangulares. En el centro de la composición se mantenía la fuente-cenador y en el muro frontal aún se abría la puerta de comunicación con la calle¹²⁰ (fig. 11). Garrido Hidalgo incluye dos miradores, ambos hacia la alameda: el del antiguo arco en este último nivel y el del primer banco (fig. 12), cuya abertura se observa en el plano de 1776 (fig. 1).

El autor considera que se mantenía el diseño de la lámina del siglo XVIII, con leves diferencias visibles en los parterres de la tercera terraza, la existencia de árboles y las arquerías de setos de la primera terraza¹²¹.

Por otra parte, hay que añadir que todo el jardín aún se nutría con el agua de la vieja canalización y contaba con un interesante sistema de riego provisto de cañerías que partían de la fuente superior, que actuaba de embalse, y alimentaba por gravedad las alcubillas de piedra circulares visibles en los distintos planos. La salida del agua desde éstas últimas se controlaba con bolas de piedra y permitía regar cada parte de manera independiente. En cada terraza había tres niveles para conducir el agua, siendo superior en los caminos perimetrales, 25 centímetros menos en los arriates y así descendía hasta el centro del parterre¹²².

En general el jardín se encontraba en un mal estado de conservación. La tercera planta estaba inclinada y el suelo triangular anexo aislado y en una situación residual¹²³. El muro de contención que separaba la primera y la segunda terraza se mostraba inestable y el sistema original de riego, así como los pavimentos, revestimientos de escaleras y muros se encontraban en total deterioro¹²⁴.

Se observó, por lo tanto, una degradación de los elementos originales con accesos mal organizados, por lo que las instalaciones no eran las más adecuadas para su uso¹²⁵, de ahí que se planteara una necesaria rehabilitación.

¹²⁰ Antonio GARRIDO HIDALGO, "El Palacio de los Gutiérrez de los Ríos en Fernán Núñez (Córdoba)", en *Homenaje a Juan Gómez Crespo*, Córdoba, Imprenta Provincial, 1985, sin paginado. Natividad SÁNCHEZ, *Las Escuelas Taller y Casas de Oficios una aportación al patrimonio*, Madrid, INEM, 1993, p. 130.

¹²¹ GARRIDO HIDALGO, 1985.

¹²² AA.VV., *Los Jardines de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2000, p. 74.

¹²³ AMFN, HC 431.1.

¹²⁴ SÁNCHEZ, 1993, p. 130.

¹²⁵ AMFN, HC 431.1.

La rehabilitación del jardín

Los objetivos de la rehabilitación del jardín fueron recuperar su estructura arquitectónica original que se había ido deformando por la degradación de los elementos estructurales y la modificación de la vegetación. Con esta intervención se pondría en valor un conjunto que se presentaba oculto y con accesos inadecuados¹²⁶.

En el proyecto de rehabilitación se incluye un estudio de Vivos Checa. Basa el análisis del jardín original en la lámina del siglo XVIII y lo justifica porque, en su opinión, dichos grabados de la época son “minuciosos y acabados” por su “intención claramente estudiosa y de académico rigor”.

En el estudio defiende la horizontalidad de la vegetación sobre pronunciados elementos verticales ya que se buscaba espacios amplios de visión desde cualquier ventana del palacio. La segunda terraza, con menos vegetación, la sitúa como paseo intermedio entre la terraza alta y baja. Igualmente, justifica la entrada al palacio con una escalinata de doble tramo con la idea de guiar la visita a los miradores laterales del primer nivel realizados con arcos de setos recortados según dicho grabado.

Se observa también una exposición de la vegetación que conservaba el espacio hasta ese momento¹²⁷, descrito también con bastante detalle en *Parques y Jardines Cordobeses*¹²⁸, y que enumera en total unas 33 especies diferentes como plátanos de sombra, naranjos, arces, palmeras, casuarina, boj, yuca, etc.¹²⁹

Según Vivos Checa en la concepción original del jardín la escalera central entre el primer y segundo plano no existía al no guardar linealidad con la escalera de acceso al palacio y la fuente superior. Cree que este desvío de su eje se debe a la arqueta de riego que se situaba en ese espacio. Además, estaba desproporcionada, bajo su criterio, con respecto a las escaleras laterales, las cuales son fundamentales en el recorrido por ser paralelas a los muros del palacio. Por tanto, esta escalera central fue un añadido en un espacio que debía ocupar una baranda corrida.

Además de incluir las arquerías vegetales a modo de miradores en la primera terraza, piensa igualmente que la escalinata de la tercera terraza también se modificó, bifurcándose en un doble tramo, como sucediera con la escalinata de acceso al palacio y la anterior. Esta hipótesis la defiende por la estrechez de esa doble escalera con respecto al cuerpo central, el cual, si bien considera original, lo cree más ancho por ser «la gran escalinata», aunque no llega a determinar la anchura al estar modificados los laterales de la misma.

Reitera la originalidad del cuerpo central del mismo debido a que los escalones medían lo habitual de su época, lo que servía de dato para determinar hasta dónde se extendía a lo largo. Asimismo, añade a sus lados arriates escalonados.

Por último, considera obvios los cuatro arriates con simetría axial del tercer plano, no así los del segundo, por su disposición asimétrica. Además, los distintos pasillos y escaleras debían estar proporcionados, pues expresa que se debía «tener la idea que rigió en el trazado del pasado». Manifiesta, al final, que se podía hacer una «conservación creativa» del espacio¹³⁰.

A partir de este estudio los arquitectos Antonio Cabrera Ponce de León y Óscar Rodríguez López realizaron el *Proyecto Básico y de Ejecución de Remodelación del Jardín del Palacio Ducal* y se basa, a su vez, en un anteproyecto de los mismos arquitectos que fue aprobado por la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico Artístico¹³¹.

¹²⁶ SÁNCHEZ, 1993, p. 130.

¹²⁷ AMFN, HC 431.1.

¹²⁸ Manuel DE CÉSAR y Lola SALINAS, *Parques y Jardines Cordobeses*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1990, pp. 78-80.

¹²⁹ Anabel JURADO MIRANDA y otros, *Documento de Presentación de la Agenda 21 Local de Fernán Núñez*, Fernán Núñez, Ayuntamiento de Fernán Núñez y Diputación de Córdoba, 2004, p. 90.

¹³⁰ AMFN, HC 431.1.

¹³¹ *Ibidem*.

La solución adoptada para la rehabilitación (fig. 13), cuyo costo total ascendía a 38.440.179 pesetas, buscaba restituir la estructura del jardín a partir de las conclusiones derivadas de su estudio histórico. Entre las diferentes medidas se contempló eliminar la segunda escalera central, «recuperar» el mirador de la primera terraza a base de arcos vegetales suprimiendo la ventana que había en el muro (fig. 12). Igualmente, se realizó una nueva escalera en el eje central con el fin de acercarla a la que se creía como original y se reorganizó la terraza intermedia en la que se le incluyeron sendas pavimentadas, arriates y láminas de agua junto al muro.

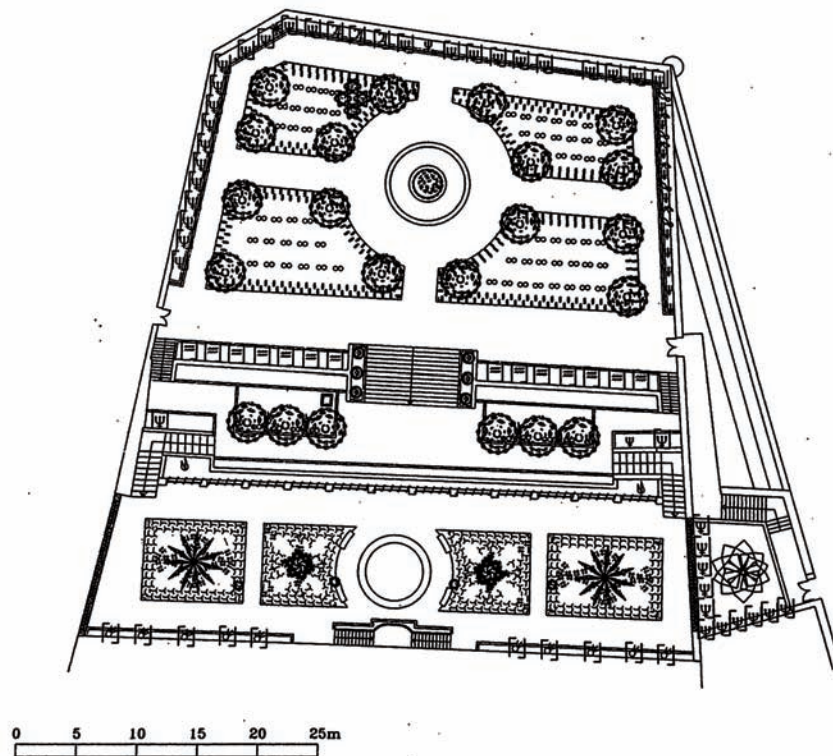


Fig. 13. Planta actual del jardín. Fuente: AA.VV., *Los Jardines de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2000.

Con respecto a la tercera terraza, se eliminó el cenador y se recuperaron los cuatro arriates. Además se añadió una fuente circular central con un ciprés, inspirada en el antiguo grabado, y se cerró la puerta intermedia del muro que seguía el eje de simetría.

Por otro lado, se contempló integrar el espacio triangular anexo entre el jardín y la alameda para potenciar el muro delimitador. Para ello se redujo el último muro, dejando el original del jardín y se le insertó una lámina de vegetación. A su vez, se añadió una escalinata de acceso desde la alameda y otro acceso en el lado opuesto, en la calle Barroseco.

Finalmente, se eliminaron aquellas especies vegetales que se creían ajenas, plantando nuevas con el fin de potenciar la estructura que se pretendía recuperar¹³².

¹³² *Ibidem*.

SÁNCHEZ, 1993, p. 131.

El proyecto también incluyó la sustitución del sistema de riego que provenía de la antigua cañería por un pozo de unos 20 metros de profundidad en el jardín. Se estableció un nuevo circuito de riego en el que el agua se distribuiría por gravedad a partir de la primera fuente surtidor y el sobrante de las fuentes se reutilizaría con una bomba para su recirculación¹³³.

El informe de rehabilitación se firmó y selló en Fernán Núñez el 4 de septiembre de 1991. En el documento se especificó la colaboración de la Escuela Taller en la intervención, la cual se encargó de la ejecución material y redujo el presupuesto al 50%, ya que la mano de obra la subvencionaba el Ministerio de Trabajo. El coste total de la ejecución material se redujo así hasta las 15.303.296 pesetas¹³⁴.

Durante el año de 1992 dicha Escuela Taller estaba empleada en la rehabilitación de dicho espacio. La opinión pública criticó la subjetividad del proyecto, basándose en el mencionado grabado¹³⁵ (fig. 6) realizando más una recreación idealizada que la conservación objetiva del mismo. La intervención terminó en diciembre de 1992 según reza en la placa cerámica instalada en el mismo.

Con respecto a la iluminación, el 9 de julio de 1996 el alcalde, Juan Pedro Ariza Ruiz, solicitó a la Consejería de Industria, Comercio y Turismo de la Junta de Andalucía una subvención con el fin de poner en valor el jardín para su visita nocturna, ya que hasta el momento sólo era visible y visitable de día. El importe del proyecto ascendía a 9.059.267 pesetas.

Con su iluminación se buscaba potenciar los elementos vegetales, a la vez que destacar las láminas de agua y dotar de un efecto más escenográfico al conjunto. En el proyecto se incluyó, además, el alumbrado con cuatro faroles artísticos de la fachada del palacio por el lado del jardín. La luz también se distribuyó por los caminos de circulación, la baranda superior a “contraluz”, los arriates, escaleras, así como en los árboles¹³⁶.

Conclusiones

El resultado de este estudio nos ha permitido ver la antigüedad del jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) como el más longevo de su categoría conservado en la provincia (fig. 14). Su origen procede del abastecimiento de agua del palacio y la construcción de los molinos de pan locales. Con la creación de estas industrias a partir de 1679, se produce un desvío de las aguas y el lugar que ocupaba el huerto del jardín pasa a un lugar de recreo, de inspiración cortesana, para el disfrute del III conde de Fernán Núñez, siendo el reflejo de su personalidad como hombre pre-ilustrado. Desde su concepción, este espacio mantuvo su configuración original, observándose, no obstante, continuas reparaciones necesarias para su conservación, con pocas alteraciones en la estructura general. Por el contrario, sí se ha alternado la introducción de especies vegetales, según el gusto de cada época o por su lógica degradación, lo que obligaba a su reposición.

Su carácter hortícola y ornamental no ha sido incompatible, sino totalmente complementario. De hecho, era el alcalde de huertas, hasta 1812, quien cuidaba de su mantenimiento.

El ascenso de la Casa a la condición ducal en 1817 es paralela al escaso interés de la misma en la estancia palatina, con efímeras visitas de inspección a lo largo del siglo XIX y XX. El jardín, por tanto, quedó relegado a un espacio de disfrute para el personal de la administración.

Breves alteraciones se produjeron en las últimas centurias, ligadas a mejorar su utilidad, y su conservación fue escasa, llegando así a su situación en 1983. En 1992 se realizó su proyecto de recuperación, partiendo del dibujo idealizado de Vicente Mariani en 1786. Aunque fue aprobado por las instituciones perti-

¹³³ AMFN, HC 431.1.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ CONSEJO DE REDACCIÓN, “Crónica de un año”, *Revista de Feria*, 1992, p. 133.

¹³⁶ AMFN, HC736.1.



Fig. 14. Panorámica del jardín en la actualidad desde la última terraza. Fotografía de Francisco Manuel Espejo Jiménez.

nentes y respondía en principio al artículo 15 de la Carta de Florencia de 1981 para la salvaguardia de los jardines históricos, careció de una investigación mucho más amplia que incluyera todos los datos de este espacio, como ahora vemos en el presente estudio, con el fin de que el trabajo hubiera sido realizado con total garantía científica.

Por último, en dicha intervención se suprimieron algunos componentes como la fuente-cenador (que estuvo desde su origen en el jardín), la escalera central que comunicaba la terraza superior con la intermedia y la puerta intermedia del final, entre otros elementos de fábrica. En este aspecto la misma Carta de Florencia, en su artículo 13, especifica que los elementos integrantes de estos espacios no deben retirarse a no ser que lo exija su conservación o restauración. Por su parte, el artículo 16 añade que deben respetarse los estadios sucesivos de la evolución del jardín, sin concederse mayor relevancia a uno u otro, salvo excepciones que afecten al mismo.

FRANCISCO MANUEL ESPEJO JIMÉNEZ ha sido profesor de la Universidad de Córdoba con un contrato predoctoral FPU desde 2014 a 2019. Su línea de investigación está enfocada en el patrimonio y su transmisión. Su interés por la temática le ha acompañado toda su vida, si bien de manera profesional comenzó en el año 2009 cuando finalizaba la especialidad de restauración-conservación en la licenciatura de Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Posteriormente, continuó su trayectoria con el trabajo final del máster en Gestión del Patrimonio desde el Municipio de la Universidad de Córdoba. Una vez finalizado, se adentró en los estudios de doctorado, realizando distintas estancias en el Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza de Toledo, la EHSS de París y la Universidad de California en Berkeley; así como a nivel local en el Fondo Palacio Ducal del Archivo Municipal de Fernán Núñez y en la fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque de Montilla. Asimismo, ha complementado sus estudios con otras titulaciones de licenciatura, grado y máster sobre humanidades, turismo, sostenibilidad y virtualización del patrimonio en distintas instituciones universitarias. Actualmente ejerce como profesor de secundaria de la Junta de Andalucía.

Email: d52esjif@uco.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0911-3143>

El museo en España: la arquitectura como generadora de la intervención artística (1996-2016)

The museum in Spain: Architecture as a generator of artistic intervention (1996-2016)

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 29 de marzo de 2018
Fecha de aceptación: 11 de marzo de 2019

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 31, 2019, pp. 161-191
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2019.31.008>

RESUMEN

Los museos se han venido convirtiendo en las últimas décadas en generadores de obras de arte, en las cuales la arquitectura, la primitiva función y el entorno urbano y social, son factores determinantes para la concreción de intervenciones específicamente concebidas. De esta manera, el museo asume un papel de agente productor, surgiendo intervenciones de diversa índole, meramente formales o críticas. Si bien el tema es dilatado en conceptos y ejemplos, no solamente adscritos a los museos de arte contemporáneo, en este artículo se analizan algunas de las propuestas desarrolladas en el ámbito español.

PALABRAS CLAVE

Museo. Arte contemporáneo. Arquitectura. Intervención artística. Trabajo específico. Obra de arte *in situ*.

ABSTRACT

Over the last decades, museums have been turning into generators of art works, where the architecture, the primitive function and the urban and social environment are determinant factors for the concretion of interventions specifically conceived. This way, the museum assumes a role as production agent, appearing interventions of diverse nature, merely formal or critic. Even if the subject comprises many concepts and examples not only related to contemporary contemporary art museums, this article analyzes some of the proposals developed in Spain.

KEY WORDS

Museum. Contemporary art. Architecture. Artistic intervention. *Site-specific*. Artwork *in situ*.

El arte moderno y contemporáneo está jalonado de obras de arte realizadas para ámbitos determinados de iglesias, palacios y espacios públicos en donde sus creadores han tenido en cuenta cuestiones arquitectónicas, urbanísticas y ambientales específicas e, incluso, la disposición física del espectador y su punto de vista. Desde finales de la década de los sesenta del siglo pasado, el artista interviene en el museo poniendo en práctica valoraciones como las mencionadas, pero también las que llegan a afectar a la propia insti-

tución. Por entonces, el objeto iba perdiendo su poder como protagonista exclusivo de los museos¹ y la obra de arte dejaba de ceñirse a la pared y al pedestal, trascendiendo los marcos convencionales². Artistas como Daniel Buren y Michael Asher han sido pioneros en la ejecución de obras *in situ*, las cuales adquirieron mayor desarrollo entre las décadas de los ochenta y noventa³. Museos americanos como el Guggenheim de Nueva York, el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington y el Art Institute de Chicago y su Museum of Contemporary Art, han venido demostrando las posibilidades que la arquitectura tiene para la creación artística, pero también lo han hecho museos europeos como el Musée Rath de Ginebra, la Gliptoteca de Munich o el Musée Picasso de París⁴. En España, este tipo de obra coincide con la proliferación de museos de arte contemporáneo surgidos tras la llegada de la democracia. En la segunda mitad de los años noventa encontramos algunas intervenciones significativas, abundando entre 2006 y 2010 para reducirse su interés en los últimos años, probablemente por problemas financieros de los propios museos. Abrieron el camino intervenciones paradigmáticas como la de Vito Acconci en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela (1996), y la organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1998), siendo unos museos más proclives que otros, como se advierte en exposiciones celebradas entre 2006 y 2013 en el Museo de Arte Contemporánea de Vigo y en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas. Evidentemente, no solo son los museos las instituciones que han venido favoreciendo los trabajos *in situ*, también los centros de arte⁵.

Los edificios rehabilitados para museos se han percatado de sus posibilidades arquitectónicas y espaciales para desarrollar trabajos *in situ*, disponiendo de espacios específicos en los que a menudo también se tiene en cuenta su función primitiva, llegando a establecerse principios que el ámbito aséptico del “cubo blanco” no genera⁶. Desde el punto de vista del visitante, se produce una doble apreciación: la del lugar (con su estructura, su espacio y su historia) y la de la intervención. Si a nivel internacional debemos citar la Sala de las Turbinas de la Tate Modern (inaugurada en 2000) con su “The Unilever series”, en España destacan la capilla de los condes de Fuensaldaña en el Museo de Arte Contemporáneo Español. Patio Herreriano de Valladolid, y la capilla de la Trinidad del palacio de Jove-Huergo de Gijón, convertido en Museo Barjola. La especificidad de un área es otra de las novedades que aporta esta tipología, con independencia de los edificios destinados expresamente para intervenciones singulares, como es el caso del Palacio de Cristal de Madrid, adscrito al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁷.

El concepto de “intervención artística” implica la creación vinculada a un espacio concreto, concebida teniendo en cuenta sus características físicas y ambientales, de ahí los términos *site-specific* e *in situ*⁸. Esta no se reduce a una pieza que debe ser colgada, dispuesta sobre un pedestal o introducida en una vitrina, sino que

¹ Claude GINTZ, “Prácticas *in situ* y desobjetivización del arte”, en *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945* (2001), Buenos Aires, la marca editora, 2010, pp. 255-257.

² Se ha indicado que el concepto de “escultura expandida”, sobre el que teoriza Rosalind KRAUSS (*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303) a propósito del Minimal y del “posmodernismo”, se advierte en gran número de obras de arte que han tomado como referencia lo arquitectónico. Pedro LLORCA, “La escultura desarticulada (Con algunos ejemplos, de los muchos posibles que el lector puede conocer, referentes a desajustes en el proceso de hibridación)”, en *Desesculturas*, Miguel Cereceda (comis.), El Campello (Alicante), Castillo de Santa Bárbara, Fundación Eduardo Capa (catálogo de la exposición celebrada del 1 de julio al 15 de septiembre de 2002), 2002, pp. 89-112.

³ James PUTNAM, *Le musée à l'oeuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, París, Thames and Hudson, 2002, pp. 160-161.

⁴ Intervenciones como las de Carlos Bunga en la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo (2012) y en el Museo de Arte de la Universidad de Colombia (2016) advierten de la actualidad del tema.

⁵ Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián; L'Espai Quatre de Ciutat de Palma; Sala Montcada de Barcelona, Espai d'Art Contemporani de Castelló, entre otros.

⁶ María Ángele LAYUNO ROSAS, *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, p. 235.

⁷ Ana ÁVILA, “Palacio de Cristal: intervenciones artísticas (arquitectura y lugar)”, en *Scripta Artivm in Honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, bajo la coord. de A. Cañestro Donoso, Alicante, Universidad de Alicante, 2018, pp. 499-516.

⁸ Al respecto, véase el artículo de Olga FERNÁNDEZ LÓPEZ, “Travesía *site specific*: Institucionalidad e imaginación”, en *11 artistas en una cámara frigorífica: conversaciones sobre la práctica sitio específico*, Madrid, Matadero Madrid-Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2011, pp. 21-39.

se adapta a configuraciones arquitectónicas dadas, las camufla o modifica, se expande por pasillos, escaleras, vestíbulos, patios y terrazas, incluso, más allá de los vanos, ocupando la fachada e interfiriendo en el espacio público⁹. Estas intervenciones también pueden dar cuenta de cómo el museo es un “lugar discursivo”, que “vincula a la obra conceptualmente con un panorama más amplio que tiene que ver con la historia, con el contexto y con el espacio en el que ésta ‘sucede’ o tiene lugar”¹⁰. Ello obliga a considerar que las intervenciones *in situ* al asociarse a un espacio delimitado tienen sentido en ese entorno, no en otro. Este concepto trastoca la vieja consideración de la pieza artística como algo transportable, sin la posibilidad de que pueda ubicarse en cualquier otra parte sin menoscabo de su propia identidad¹¹.

Tradicionalmente concebido como una institución que adquiere, conserva, expone y difunde bienes culturales, las intervenciones artísticas abren otra vía a distintas interpretaciones sobre el concepto de museo, ya que lo convierte en agente productor. La obra de arte no está realizada para la red del mercado, ahora es el propio museo el cliente a través del encargo. Se trata de producciones propias que conllevan un gran esfuerzo de coordinación, constituyendo una de las apuestas más interesantes para ciertos museos de arte contemporáneo que cuentan con un tipo de arquitectura a la que explotar dadas sus valoraciones arquitectónicas y simbólicas. Los propios creadores suelen estar presentes en el museo, haciendo jornadas de trabajo que pueden prolongarse en el tiempo.

En el interior: contrapuntos espaciales y espacios definidos

Siendo una de sus líneas de trabajo “la transformación espacial y visual de los lugares arquitectónicos en los que es invitada a intervenir, modificando sus estructuras o su decoración para generar nuevas y sutiles percepciones del lugar”¹², la alteración formal y perceptual de una sala del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo tuvo efecto cuando Maider López construyó en 2007 un elemento arquitectónico a imitación de una de sus vigas, colocado a cierta distancia de la misma¹³ (fig. 1). Este nuevo sostén originaba incertidumbre en el espectador, mimetizando el elemento preexistente. Su carácter de elemento arquitectónico era anacrónico, no sustentaba ningún peso, mientras que dificultaba el paso al estar a baja altura (1,72 m sobre el suelo). La dinamización de la sala se generó con esta doble viga, originando una frontera espacial y, al mismo tiempo, un acceso, incidiendo en el comportamiento físico del visitante.

La duplicidad de las paredes de un espacio dado mediante estructuras separadas de estas en varios centímetros y a cierta altura, genera otros ámbitos y distintos recorridos. *Desplazamiento* es el título de una obra de este tipo (fig. 2). En Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, en 2015 Maider López duplicó las paredes de la sala mediante una separación frontal y lateral de calculada distancia, y una altura de 50 cm., desplazamiento que generaba nuevos puntos de vista, ya sea por el recorrido como por la impronta volumétrica de estos elementos, que llegaban a aparentar bancos o pedestales¹⁴. Al año siguiente, unos 132 metros lineales fue-

⁹ Se ha empleado el término “espacialización” de la obra de arte, lo que implica la apropiación de la obra de arte del enorme físico. Michel GAUTHIER, “Les mutations de l’espace. L’oeuvre spacieuse, l’oeuvre situé, hier et aujourd’hui”, en *Fabricateurs d’espaces: Bjöm Dahlem, Jeppe Hein, Vincent Lamouroux, Guillaume Leblon, Rita McBride, Evariste Richer, Michael Sailstorfer, Hans Schabus*, Nathalie Ergino (comis.), Villeurbanne, Institut d’art contemporain (catálogo de la exposición celebrada del 17 de octubre de 2008 al 4 de enero de 2009), 2008, pp. 9-20.

¹⁰ Pablo FANEGO y Pedro DE LLANO, *El medio es el museo*, Pablo Fanego y Pedro de Llano (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (catálogo de la exposición celebrada del 20 de junio al 21 de septiembre de 2008), 2008, p. 261.

¹¹ Javier MADERUELO, “Lugares específicos”, en *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos. 1960-1989*, Tres Cantos, Akal, 2008, p. 225.

¹² Rosa MARTÍNEZ, “Maider López”, en *Chacun à son goût (Cada uno a su gusto)*, Rosa Martínez (comis.), Bilbao, Guggenheim Bilbao (catálogo de la exposición celebrada del 17 de octubre de 2007 al 1 de febrero de 2008), 2007, p. 54.

¹³ *Agitar antes de usar*, Enrique Martínez Goikoetxea (comis.), Vitoria-Gasteiz, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada del 6 de marzo al 8 de junio de 2008), 2008, pp. 64-65.

¹⁴ Fulya ERDEMCI, “Desvelando las conexiones de lo real”, en *Maider López. Desplazamiento*, Fulya Erdemci (comis.), San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzcoa, Koldo Mitxelena Kulturunea (catálogo de la exposición celebrada del 29 de octubre de 2015 al 6 de febrero de 2016), 2015, pp. 19-25.



Fig. 1. Mainer López, *Viga*, 2007, Vitoria-Gasteiz, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Foto: ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

ron contruidos con pladur pintado para ir recorriendo expresamente la planta baja y el restaurante del Museo de Arte Contemporánea de Vigo¹⁵. Un nuevo muro surge, con una altura de medio metro, reorientando la planta del museo 217 cm frontalmente y 415 cm en su lateral. Minimalistas en su contundencia, sobriedad y monocromía, cual bancos de asiento alargados y plataformas netas, las estructuras se expanden marcando nuevos territorios para el visitante. La autora ya había demostrado años atrás su interés por trabajar en espacios arquitectónicos ya dados, creando propuestas imaginativas¹⁶. Incluso, otras se conciben con la participación del visitante, quien puede, a su albedrío, modificar los espacios con las herramientas por ella aportadas¹⁷.

En *Sala 306*, Mainer López transformó en 2007 una sala más o menos convencional del Guggenheim Museo Bilbao, muy reconocida por su apariencia tan opuesta a la maleabilidad del lenguaje de Frank Gehry, en otra precisamente con las características que han hecho reconocible la obra de este arquitecto.

¹⁵ Mainer López. *Desplazamiento*, Iñaki Martínez Antelo (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporánea (exposición celebrada del 10 de junio al 18 de septiembre de 2016).

¹⁶ Cercana al concepto implícito en esta intervención se encuentra *Columns* (2006), unos 110 elementos de este tipo que repiten los de la sala –Espai Montcada, Caixa Forum, Barcelona– originando un laberinto de pilares de madera pintada que implica la modificación del espacio y origina una desazón en el recorrido del visitante. Este interés por la arquitectura y la relación del visitante con el espacio que visita y recorre, así como con el lugar, se advierte también en la exacta reproducción que la artista hizo de Koldo Mitxelena Kulturunea, de San Sebastián, en una sala del mismo, bajo el título, precisamente, *Sala 1* (2008), una maqueta transitable, una arquitectura en el marco de otra arquitectura, una versión reducida de la misma.

¹⁷ Tal es el caso de su instalación *Puertas* (2003), en la galería madrileña de Max Estrella, una repetición de la ya existentes en la sala, cual paneles deslizantes de los espacios fluidos del Movimiento Moderno o peines de las reservas de los museos, que los visitantes podían manipular originando espacios variados (Mainer López, San Sebastián, Mainer López-Diputación Foral de Gipuzcoa-Gobierno Vasco-Galería Distrito Cu4tro, 2005). También la disposición espacial por iniciativa personal llegaba a originarse en *Porte*, de 2009 (Roma, Volume!), a base de paneles móviles con baldosas de distintos diseños y colores.



Fig. 2. Mainer López, *Desplazamiento*, 2016, Museo de Arte Contemporánea de Vigo. Foto: Museo de Arte Contemporánea de Vigo /Enrique Touriño.

De tal manera, su carácter cuadrangular fue modificado por otro de tipo orgánico, con muros curvilíneos. Se expresaba, con ironía, cómo a un artista se le identifica con un lenguaje que dadas sus formas retóricas le ha encumbrado al reconocimiento público, siendo el museo vasco, inaugurado diez años antes, uno de los estandartes de su capacidad creadora.

La capilla de la Santísima Trinidad, un espacio singular del Museo Barjola, es una estructura anexa al palacio de Jove-Huergo, cuya construcción se inició en 1672 y finalizó cuatro años más tarde. Adosada al palacio y con acceso directo desde la calle, es de una nave, con un primer tramo cubierto con bóveda de arista mientras que la cúpula sobre pechinas decoradas con los evangelistas lo hace en el espacio centralizado del presbiterio. Sus laterales se dinamizan con hornacinas rematadas con frontón semicircular partido, sobre el cual se elevan tres pedestales coronados por medias bolas en las que se apoya el arquitrabe. La terminación en semicírculo del muro frontal está perforada, permitiendo apreciar al otro lado los espacios rehabilitados en 1989 que muestran obras de Barjola y exposiciones temporales, mientras que la capilla está destinada a muestras exclusivamente temporales. Se trata de un recinto extremadamente atractivo tanto por la armonía constructiva como por la dicotomía del blanco y del ocre claro de la piedra con que se levantan las pilastras con molduras adosadas a los muros, recorren los arcos y entablamentos, frisos y cornisas y ciñen las esquinas. También con esta piedra están elaboradas las elegantes hornacinas de los muros laterales. Los valores histórico-artísticos de la capilla hacen que por sí misma forme parte del recorrido museístico. De tal manera es así que incluso las prolongaciones de las salas de las dos primeras plantas, a ambos lados de la estructura de la capilla, funcionan como miradores de dicho espacio barroco, con la protección de barandillas diáfanas. La tercera planta del museo se sitúa por encima de la antigua construcción, la cual ha dejado al descubierto la parte externa de la cúpula, desde cuyo ojo enrejado se puede visualizar el interior del espacio centralizado que ella comporta. La luz natural que se introduce por el óculo procede de esta nueva estructura, amplia y diáfana.

Los artistas suelen tener en cuenta de alguna manera su idiosincrasia haciendo obras pensadas expresamente para esta construcción, ahora desacralizada precisamente por medio de estos trabajos específicos¹⁸. El vacío del presbiterio, resultado de una planta centralizada cubierta por un casquete semiesférico, es un recurso de gran atractivo. La idea de colgar algo desde lo más alto, trabajando con el vacío, ya sea impulsándolo o negándolo, se inscribe en buena parte de los proyectos, mediante colgaduras, objetos y figuras, en que se combinan técnicas diversas. En otras ocasiones, al círculo del espacio centralizado se opone la rigidez de la línea recta, y a la masa, la precariedad de los materiales.

El ojo del lucernario es un punto estratégico para hacer suspender piezas en distintas formas y materias, que de alguna manera trascienden lo sacro en pro de una visión cósmica. Un cilindro de madera de castaño (*F-25*) es la obra que Herminio colgó en 2000¹⁹. Se trata de un elemento que dialoga con el círculo y con conceptos comunes en su producción, como el volumen y el equilibrio, dejándolo caer, sin rozar, sobre el suelo, en oposición dinámica a la contundente arquitectura vertical de la capilla. La intervención de María Cueto (2004) traduce el círculo de la cúpula y del óculo en diversos aros de hierro, entornados por sófora del Japón –una especie de acacia dentro de los árboles péndulos y esféricos, de abundante floración entre verano y otoño– y hojas de esterlicia²⁰. Los reflejos de los anillos y los elementos vegetales hacían vibrar las paredes, la cúpula y el suelo, logrando que la estructura cilíndrica se expanda como un árbol frondoso. Este universo mágico atrapa los sentidos de los visitantes trasladándoles a territorios insospechados, tal vez a la esfera onírica del sueño.

Las posibilidades arquitectónicas y espaciales de la capilla, siendo esencial la presencia de la cúpula, son tenidas en cuenta por el madrileño José Ignacio Díaz de Rábago para su instalación de 2009²¹ (fig. 3). Estamos ante una estructura que une el ojo de la cúpula con el punto central del pavimento, un pilar que materializa la potencia que genera el espacio centralizado, la fuerza cósmica que se proyecta desde la parte alta. Esta vertical, “eje del mundo”, en palabras del propio artista, “conecta ‘la piedra angular, caída del cielo’, aquella desechada en un principio y que más tarde se revelará piedra clave del domo, con la ‘piedra fundamental’, aquella sobre la que se cimienta la construcción”²². Cielo y tierra se fusionan metafóricamente pero, al mismo tiempo, el pilar es un elemento constructivo asociado a la capacidad creadora del ser humano. Las cajas de sidra apiladas, con los colores verde y rojo, es una referencia al territorio, a Asturias, en cuanto son las que transportan botellas de este líquido y por la consideración de que son colores constantes en su arquitectura. Estamos ante un nuevo material y vivos colores para sostener y dinamizar un espacio desacralizado al convertirse en ámbito expositivo. La precariedad del material empleado también podría aludir a la fragilidad e inestabilidad del mundo en el que nos movemos. El verde y el rojo se extienden por los muros de la capilla en cuadrículas numeradas puesto que el artista deseó expresar no solamente conceptos de orden y caos sino de numeración y medida.

Pablo Armesto percibió el poder extraordinario que emerge del óculo de la estructura centralizada para llevar a cabo su intervención, desarrollada entre 2009 y 2010²³ (fig. 4). Nada más apropiado sería consi-

¹⁸ Iniciados en 1990 con el proyecto de José Luis Sánchez, que, como una espada de Damocles –de ahí su título–, debía tender sobre la cabeza de los visitantes.

¹⁹ Rubén SUÁREZ, “Equilibrios y tensiones en el tiempo de la escultura”, en *Herminio. Esculturas*, Gijón, Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 1 de agosto al 10 de septiembre de 2000), Oviedo, Principado de Asturias, 2000, pp. 9-12, 44-45.

²⁰ María Cueto. *Semilla y tiempo; Árbol de sueños*, con textos de Juan Zapater y Joseba Urteaga, Gijón, Museo Barjola (catálogo de exposición celebrada del 27 de agosto al 4 de octubre de 2004), Oviedo, Principado de Asturias, 2004.

²¹ J. Ignacio Díaz Rábago: *Habitación Numerada II*, con textos de Eva Dam Jensen, J. Ignacio Díaz de Rábago, Julio Jensen y W. Mike Martin, Gijón, Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 23 de abril al 7 de junio de 2009), 2009.

²² *Ibidem*, p. 33.

²³ Pablo Armesto, Gijón, Museo Barjola, VII Beca Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 18 de diciembre de 2009 al 24 de enero de 2010), 2009. La instalación se completaba con una serie de piezas hechas con varillas de paraguas y alambre vinculadas igualmente al tema de la lluvia. En su texto en el catálogo, “Llueve sobre mojado” (pp. 7-32), Fernando Castro despliega un interesante estudio en que se valoran planteamientos físicos y simbólicos a propósito del agua, así como los vinculados a las emociones que la misma sugiere.



Fig. 3. José Ignacio Díaz de Rábago, *Habitación Numerada II*, 2009, Gijón, Museo Juan Barjola. Foto: Museo Juan Barjola, © Díaz de Rábago, VEGAP, Madrid, 2019.

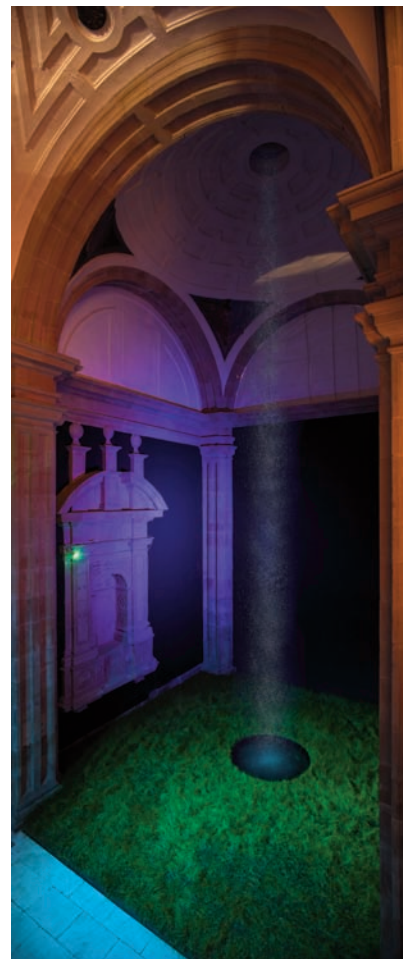


Fig. 4. Pablo Armesto, *Dentro, la lluvia*, 2009-2010, Gijón, Museo Juan Barjola. Foto: Pablo Armesto.

derar que por este hueco debía entrar el agua de la lluvia, como ocurre en el Panteón de Agripa, a pesar de que la cúpula no enlaza directamente con el exterior, sino que está protegida mediante una nueva estructura. Efectivamente, el artista deja caer el líquido sobre un recipiente también circular —entre aljibe, estanque y charca—, entornado por césped, en el espacio comprendido por la base cuadrada de la capilla, aunque realmente bajaba y ascendía gracias a un sistema de bombeo. *Dentro, la lluvia* implica el acceso de un elemento natural en el interior de un espacio expositivo. Cayendo a una altura de 14 metros, una fuente de iluminación de luz blanca, proyectada en un ángulo de 45 grados con respecto a la vertical de la cascada, aporta efectos ópticos que sugieren diversas apreciaciones físicas e inmateriales. Así, una columna sutil enlazaba cielo y tierra mediante un elemento purificador y dador de vida, pudiendo hacerse lecturas vinculadas a lo tangible y a lo espiritual.

Como contrapunto a las intervenciones precedentes, Arancha Goyeneche logra camuflar la arquitectura de la capilla con el empleo de vinilos autoadhesivos de colores que se aferran a los elementos pétreos de mar-

²⁴ Arancha Goyeneche. *Flying to the Moon*, textos de David Barro y F. Javier Panera, Gijón, Museo Barjola (catálogo de la exposición celebrada del 20 de febrero al 12 de abril de 2009), 2009.

cos y soportes²⁴ (fig. 5). Sin embargo, este material, común en su obra, dadas sus características permite en cierto modo reforzar los valores arquitectónicos de la capilla, sugiriendo llenos y vacíos de gran atractivo. Las cintas coloreadas actúan como pinceladas sobre el enlucido de los muros y la piedra de soportes, molduras y hornacinas, creando un polícromo ámbito, ahora desacralizado. Las tiras están sometidas a su máxima tensión y, en oposición, mórbidas en sus bordes, en lo que se deduce connotaciones de distintas tendencias artísticas contemporáneas. Sin emplear materia pictórica convencional, la intervención de la artista santanderina parece en sí misma una exaltación de la pintura y una manifestación de sus nuevas posibilidades.



Fig. 5. Arancha Goyeneche, *Flying to the Moon*, 2009, Gijón, Museo Juan Barjola. Foto: Museo Juan Barjola, fotógrafo Marcos Morilla, © Arancha Goyeneche, VEGAP, Madrid, 2019.

Otro espacio centralizado de un museo para el cual los artistas llevan a cabo proyectos específicos es el panóptico de la antigua cárcel en que se transformó el Museo de Arte Contemporánea de Vigo. En 2006, sus propiedades habían sido aprovechadas por Mónica Alonso con su intervención *Máquina de color carne en día de sol intenso*²⁵ (fig. 6). Esta artista vincula el espacio centralizado rematado con cúpula con el Panteón, frescas memoria y sensaciones tras una estancia en Roma. La gallega parte del concepto de energía que se desprende de la estructura espacial de un amplio espacio cubierto con cúpula, referencia al

²⁵ *Urbanitas*, Iñaki Martínez Antelo y Carlota Álvarez Basso (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporánea (exposición celebrada del 3 de febrero al 18 de junio de 2006), Vigo, 2006.

casquete celeste, abierto al exterior desde lo alto. La pretensión de captar ese vigor que procede del exterior y de la propia dilatación espacial del espacio centralizado, le lleva a construir un tubo que la canalice (12 mts de alto x 2,50 mts de diámetro), en un contexto, diríamos, de arquitectura industrial, y una máquina que la reciba, de forma circular, cerrada por seis cilindros con el vaciado de torsos desnudos, en alusión al ser humano que recibe tal potencia. El color azul del tubo se oponía al tono carnosos del artilugio, en realidad, “rojo carne viva” por fuera, y “carne rosada” en el interior, en un juego de metáforas sensoriales y visuales. El sonido, un ruido de máquina, alude a su propiedad terapéutica: calmar el llanto del niño con vibraciones equivale a recuperar los sentidos en el seno materno antes de nacer, producidos por el flujo sanguíneo de la madre, es decir, por su energía corporal.



Fig. 6. Mónica Alonso, *Máquina de color carne en día de sol intenso*, 2006, Vigo, Museo de Arte Contemporánea. Foto: MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, © Mónica Alonso, VEGAP, Madrid, 2019.



Fig. 7. Diego Vites, *Columna sin fin (det.)*, 2013. Foto: MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Enrique Touriño.

Los bajantes de plástico para vertido de escombros, con sus soportes y cadenas metálicas, forman parte del perfil de las ciudades del nuevo mundo globalizado. Como parásitos, se deslizan por fachadas desde marcos de puertas y ventanas y de huecos hechos expresamente, cuando no, invaden los patios interiores. Las remodelaciones de las viejas ciudades incluyen estas intervenciones que generan gastos y al mismo tiempo sostienen un tipo de mano de obra en su mayoría inmigrante, cuando no hay detrás intereses asociados a la especulación urbanística. Teniendo como paradigma a Brancusi con su homenaje a los caídos de guerra, en cada uno de estos tubos se ocultan ilusiones y dramas, o bien, en general, son atributos de un mundo en el que el escombros, el desperdicio, la basura, forman parte de la cruda realidad. A diferencia de

la obra del rumano, la de Diego Vites adquiere una éntasis afín al referido soporte arquitectónico, en el panóptico, ahora descontextualizado y transformado en monumento (fig. 7).

Elementos materiales del edificio determinantes de la creación artística

Es interesante comprender cómo elementos de la arquitectura del museo pueden llegar a constituir componentes para la creación artística. En este proceder se puede descubrir la admiración hacia el edificio, pero también la posibilidad de, en cierta manera, deconstruirlo, creando una obra que implique una reflexión sobre el mismo. Michael Asher llevó a cabo una instalación en 1979 consistente en retirar dieciocho placas de aluminio procedentes de la fachada del Museum of Contemporary Art de Chicago trasladándolas al interior y disponiéndolas en un panel visible desde el exterior. Este trabajo se hizo como respuesta a la decisión de remodelar el edificio y de ampliarlo.

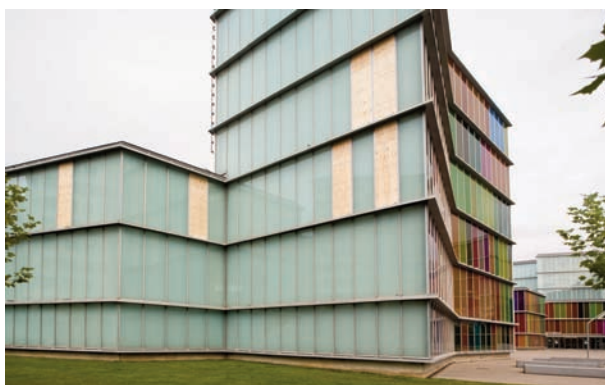


Fig. 8. El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), con los paneles retirados para la instalación de A Kassen (*Window to The World*, 2009) Foto: MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.



Fig. 9. A Kassen, *Window to the World* (2009), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Foto: MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Cortesía de los artistas.

No deja de ser un atrevimiento la posibilidad de despellejar un icónico edificio de la arquitectura española, de los pocos expresamente creados para la función museística, como el levantado por Tuñón + Mansilla en León en 2005. En el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León, para originar *Window to The World*²⁶, el grupo danés A Kassen empleó seis paneles modulares retirados de su fachada acristalada, usándolos como material para una instalación de característica radial, de llenos y vacíos enlazados por un armazón metálico²⁷. Situado el conjunto en una sala de un modo exento, el visitante podía interactuar con sus quiebros, oponiéndose, en cierta manera, al carácter compacto del diseño del museo. Así, varios de los más de 3.000 vidrios coloreados quedaron deshermanados a fin de generar una nueva obra de arte. Realizar esta pieza implicaba enarbolar unos elementos que han marcado la personalidad del edificio, pero también ironizar acerca de la importancia concedida a la arquitectura en el contexto de los museos y de la proliferación de estos en la España del momento. Tal como quedó uno de los muros exteriores, con la retirada de las láminas se descubría el hormigón con el que está construida la estructura del museo, emergiendo una versión actualizada del histórico asunto de la ruina (figs. 8 y 9).

²⁶ A Kassen. *Window to the World*, Tania Pardo (comis.), León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León. MUSAC (exposición celebrada del 24 de octubre de 2009 al 10 de enero de 2010 en el contexto de Laboratorio 987), 2010. El material de cosas ya hechas o de construcciones suele ser herramienta de trabajo para este colectivo.

²⁷ La configuración recuerda a *The Other Vietnam Memorial* (1991), de Chris Burden.

Arquitectura y memoria en la concepción de la intervención artística

Ha venido siendo habitual en los museos de arte contemporáneo en España que las colecciones se fueran conservando y exponiendo en edificios ya construidos, puestos a punto para la función museística. El artista que lleva a cabo trabajos específicos en este contexto se encuentra con unos parámetros de carácter histórico asociados a estructuras, formas y funciones. No solamente cuentan planteamientos estilísticos sino la evocación que arrastra el lugar. Esta visión también se constata en edificios de nueva planta ubicados en entornos en que se valoran aspectos urbanísticos y paisajísticos imbricados en un devenir social.

El espacio denominado “La Capilla” constituye una sala singular en el contexto del Museo de Arte Contemporáneo Español de Valladolid, antigua capilla de los condes de Fuensaldaña rehabilitada como espacio expositivo. Se trata de una construcción del siglo XV, en el ámbito del monasterio de san Benito el Real, que conserva parcialmente sus muros originales, sobre los cuales se elevan los de su acabado cúbico de hormigón blanco, rematado por un falso techo por cuyas ranuras laterales se introduce la luz natural. La arquitectura histórica, ceñida por arquerías ciegas en dos de sus muros, con la irregularidad de la piedra de lo que fue prácticamente una ruina, se combina con la impronta del cubo blanco, de tersas superficies y volumen neutro y eminentemente funcional. A diferencia del resto del museo, para este espacio artistas invitados vienen realizando proyectos específicos en los cuales se tiene en cuenta cuestiones espaciales, formales, lumínicas e incluso su antigua función sacra, siendo la primera intervención en 2003, al poco de inaugurarse el museo²⁸. Como se ha indicado, la propia capilla se musealiza y se transforma en un escenario de convergencia histórica y arte contemporáneo²⁹.

La referencia a la naturaleza de la capilla está presente en *Treinta y tres lágrimas de silencio* (2011), de Rufo Criado, habituado a intervenir en espacios de este tipo. Un audiovisual DVD proyectaba durante 13'16" una serie de 80 imágenes tomadas de la iconografía del arte religioso, vistas en formato circular, alguna de ellas expuesta en el Museo Nacional de Escultura de la ciudad (fig. 10). Este disco visualmente poderoso se encontraba situado donde en su momento lo estaría el altar, y se correspondía con otra circunferencia desplegada en el suelo (impresión digital sobre linóleo), inscrita en un cuadrado de 4 x 4 mts, con el título de *Mandala*. Se trata de formas perfectas coloreadas en un punto de encuentro ubicado en el centro de la capilla, con referencia a la espiritualidad hinduista y budista, pues, como sabemos, esta configuración expresa la armonía cósmica. En el mismo eje, el espectador se encontraba, al acceder a la capilla, con una *Pirámide de luz* (impresión digital sobre *backline*, sobre metacrilato), de 3 mts de altura, símbolo visual de connotación espiritual, cual lámpara a la que asirse cuando se transita por la oscuridad. Así pues, la intervención de Rufo Criado aúna diversas inquietudes en un marco espiritual de trascendencia universal, siendo la capilla vallisoletana el escenario idóneo para esta reflexión.

7 x 5 es una numeración que tiene correspondencia a una forma perfecta. Con ella Dora García creó una parrilla de focos de luz de extraordinaria potencia, que colocó en el muro frontal de la capilla bajo el título *Luz intolerable*³⁰. La artista pretendía con ello captar la atención del visitante, que quedaría deslumbrado de tal manera que le sería prácticamente imposible la apreciación visual de algo que se le pusiera enfrente, casi obligándole a la retirada. Ese muro intensamente iluminado es para la artista una imagen tremendamente atractiva, bella en sí misma. Pero Dora García, nacida precisamente en Valladolid, se enfrenta con este trabajo minimalista a la presión de lo histórico, al hecho de atenerse a las pautas de un espacio dado,

²⁸ VV.AA., *Intervenciones en la capilla de los condes de Fuensaldaña*, Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, 2010.

²⁹ María Ángeles LAYUNO ROSAS, “La arquitectura de museos en España”, *mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 4 (2004), pp. 40-41.

³⁰ En realidad, formaba parte de una exposición, junto con una “performance”. Dora García. *Luz intolerable y La Esfinge*, Olga Fernández (comis.), Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, (catálogo de la exposición celebrada del 2 de junio al 19 de septiembre de 2004), 2004.



Fig. 10. Rufo Criado, *Treinta y tres lágrimas de silencio*, 2011, Valladolid, Patio Herreriano, capilla de Fuensaldaña. Foto: Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid.

entendiendo como absurda la inclusión de esta modalidad de “monumento” dentro de un museo, cegando las miradas a su contemplación.

La parodia en torno a la comercialización de la obra de arte se halla implícita en la instalación de Mateo Maté para lo que es la sala 11 del Patio Herreriano³¹. Haciendo un juego con su función de capilla funeraria y con la conocida veneración del mundo católico hacia las reliquias, propone la adquisición de partes de su propio cuerpo, restos que serían entregados cinco años y un día después de su fallecimiento, vendidos con garantía legal incluida. El artista madrileño no deja de ironizar acerca del respeto con que se mira una obra de arte, como si de una reliquia se tratara, pero también llama la atención acerca de su comercialización, e, incluso, sobre la consideración del artista como un ser superior. Después de que Piero Manzoni haya puesto en venta sus propias heces, Mateo Maté hace lo propio con su cuerpo. Entre otras piezas de esta *Reliquias de artista*, destaca una enorme caja de luz que muestra el cuerpo del artista radiografiado, ubicada, precisamente, en uno de los huecos de la capilla, como si fuera la lápida de un enterramiento.

Siendo la capilla de Fuensaldaña un espacio con peso histórico en el conjunto del Museo de Arte Contemporáneo Español, no deja de ser, como hemos indicado, una pieza museística en sí misma, por

³¹ *Mateo Maté. Reliquias de artista*, Teresa Velázquez (comis.), Valladolid Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, (catálogo de la exposición celebrada del 16 de junio al 21 de septiembre de 2008), 2008.

lo cual el hecho de ser contemplada es una de sus particularidades. Esta idea pudo ser tenida en cuenta por el cubano Alexandre Arrechea, con su intervención *Entrada libre para siempre* (2006)³². Su construcción de madera comporta un graderío similar al de un estadio deportivo³³, con lo que plantea el poder de la mirada, consustancial en un museo, y la potencia visual que emerge de la capilla medieval, y quién sabe si también la idea del museo como espectáculo de masas³⁴. Por otra parte, el lenguaje minimalista de esta pequeña arquitectura contrasta poderosamente con las irregularidades de la capilla inherentes a la ruina.

Algunos de nuestros museos de arte contemporáneo se adecuaron como tales a partir de cárceles construidas en el siglo XIX. Ciertas intervenciones artísticas se han concebido vinculadas a sus espacios emblemáticos y a su primitiva función. El centralizado del panóptico forma parte de la estructura radial de prisiones como la de Vigo, transformada en museo para arte contemporáneo. La potencia arquitectónica, espacial y plástica, que se desprende de ese núcleo, circundado, además, por un corredor y rematado por una cúpula, ha generado obras de arte concebidas expresamente para el mismo. Entre 2010 y 2011 la exposición de Almudena Fernández Fariña –*Pattern Panóptico*– adoptó el nombre de esta tipología arquitectónica. La planta de la primitiva cárcel se reproducía en el muro frontal del vestíbulo, en el soporte del papel mediante un proceso de impresión digital, en el que el espacio centralizado se visualizaba con extraordinaria potencia, convirtiendo la cárcel en un recuerdo gráfico.

Trabajo socialmente útil (2008) es el título de una intervención realizada por la cubana Tania Bruguera en el museo antes mencionado, directamente relacionada con la memoria del lugar³⁵ (fig. 11). Una de sus galerías con celdas fue reproducida precisamente en la zona en la que en su momento estaban ubicadas, basándose en fotografías originales. Las puertas oscuras de los cubículos se distribuían en número de cinco a ambos lados, desde las que el espectador se introducía en un espacio provisto de una mesa, una silla y un libro, que se podía leer con iluminación de lámpara muy débil y se suponía redactado por el prisionero. El visitante percibía la experiencia de la falta de libertad cuando se le encerraba –había dos supuestos funcionarios de prisiones uniformados–, con una duración de minutos equivalentes a los años en que el encarcelado permaneció privado de la misma. La participación no premeditada del visitante conllevaba el carácter de “pieza performativa”, con que se ha calificado esta instalación³⁶, al propio tiempo que implica una reflexión que va más allá de la falta del confinamiento físico, pues aborda la coacción hacia la libertad de pensamiento y las trabas a la creación humana. De hecho, la vinculación entre la vida ordinaria y los presupuestos sociales y políticos, actuales o precedentes, es uno de las reflexiones que Tania Bruguera pretende desvelar en sus trabajos, siendo lo artístico un recurso para el pensamiento y la denuncia. La cárcel, una estructura de poder, es herramienta de trabajo, pero, al mismo tiempo que la intervención artística fija su memoria, la hace trascender como espacio para la creación. Tal como se ha dicho, el museo, que había originado un “proceso de mutación de un espacio de angustia y dolor a otro del espíritu y la libertad”³⁷, como institución cultural logra mediante una creación artística contemporánea elevar a condición artística un hecho de trasfondo social, revertiendo funciones ligadas a la memoria histórica y al carácter lúdico del hecho artístico.

³² Teresa VELÁZQUEZ, “Alexandre Arrechea. Entrada libre para siempre”, en *Intervenciones en la capilla de los condes de Fuensaldaña*, Valladolid, Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, 2010, pp. 44-46.

³³ Espacios públicos de este tipo, como canchas de baloncesto y gimnasios de boxeo, están en la iconografía de este artista.

³⁴ Esta lectura está intensificada por los tres vídeos que se sitúan en los huecos de las zonas de acceso al graderío, ocupados por televisores de plasma que registran imágenes del público que por el espacio de dos días fue visitando el Patio Herreriano, realizadas con cámara oculta desde un punto fijo.

³⁵ Tania Bruguera. *Trabajo socialmente útil*, en *7+1- Project Rooms*, Gerardo Mosquera (comis.), Vigo, MARCO. Museo de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada del 10 de octubre de 2008 al 19 de abril de 2009), 2008. En esta publicación es interesante el texto de Yoani Sánchez bajo el título “En la celda” (pp. 29-47).

³⁶ Iñaki MARTÍNEZ ANTELO, Introducción, en *7+1- Project Rooms*, p. 16.

³⁷ LAYUNO ROSAS, 2004, p. 384.



Fig. 11. Tania Bruguera, *Trabajo socialmente útil*, 2008, Vigo, Museo de Arte Contemporánea. Foto: MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, © Tania Bruguera, VEGAP, Madrid, 2019.

En la sala 4 de Domus Artium 2002 de Salamanca, un elemento interesante es la reja, el paramento que forma parte de la prisión que, en su momento, fue esta institución cultural, la cual ocupa toda la altura del muro y tiene una anchura considerable, dando acceso hacia la galería con celdas. No solamente se trata de un ingrediente que implica separación de espacios, sino que cuenta con una extraordinaria carga simbólica. Algunas intervenciones hechas expresamente para esta sala constatan que es un componente a tener en cuenta. Cerca de ella, Pablo Alonso pintó en el muro la estatua de la Libertad con el rostro tapado por un burka y otras imágenes alusivas a la situación de Irak por entonces (2004). Vistas a través de la reja de la antigua cárcel impulsaban reflexiones de carácter ideológico. La reja carcelaria sería atravesada por una esculto-pintura (“pintante”) de Fabio Marcaccio, una estructura sinuosa cercana a los 30 mts de longitud y 3 mts y medio de altura que se expandía por la sala y ocupaba el espacio al otro lado de la valla, perforando los barrotes, rompiendo así los límites espaciales y dejando al descubierto el carácter agresivo de un elemento que coarta la libertad³⁸. El artista argentino conjuraba de esta manera un espacio opresivo desvelando al mismo tiempo otro ambiente, el de la creación y disfrute artísticos, inherentes a la nueva función de la primitiva cárcel³⁹.

³⁸ *Fabian Marcaccio. From Altered Paintings to Paintants*, Christiane Meyer-Stoll, Kristin Schmidt y Javier Panera Cuevas, Salamanca, Domus Artium 2002 (catálogo de la exposición celebrada del 15 de abril al 12 de junio de 2005), Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005. *Resqueching Democracy Paintant* (2004), trabajada sobre vinilo y estructura de madera con tintas, óleo, acrílico, silicona y polímero, fue primeramente expuesta en el Kunstmuseum Liechtenstein, con otro planteamiento, prueba de cómo una misma obra adquiere diferente connotación según el contexto arquitectónico y social en el que se exponga.

³⁹ Se reproduce y comenta en *Fabian Marcaccio. Variants*, Octavio Zaga (comis.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM (catálogo de la exposición celebrada del 22 de marzo al 2 de junio de 2013), Las Palmas de Gran Canaria, 2013, pp. 132-139.

La intervención artística llega a recuperar ilusoriamente la identidad de un primitivo edificio que se ha transformado en museo. Se entra así en el contexto de la memoria colectiva y del cambio de uso de edificios históricos para funciones culturales que proliferaron en la España de la democracia. La inglesa Catherine Bertola dibujó en las paredes del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo la arquitectura de la antigua estación de autobuses (ubicada en la misma zona en la que se construyó el museo) a partir de sus planos originales (*Been and Gone*, 2008)⁴⁰ (fig. 12). En *Sido e ido*, la alianza con el lugar se impulsa con el empleo de polvo –aglutinado con agua– sobre el grafito, recogido en los sótanos del edificio y en la catedral de Santa María de la propia ciudad, donde perviven restos de sus primeras murallas. Acostumbrada al trabajo con materiales de desecho, las referidas partículas asumen el papel de metáfora de determinada vida urbana y social, pero incluso proyecta en el presente su carácter de ruina.

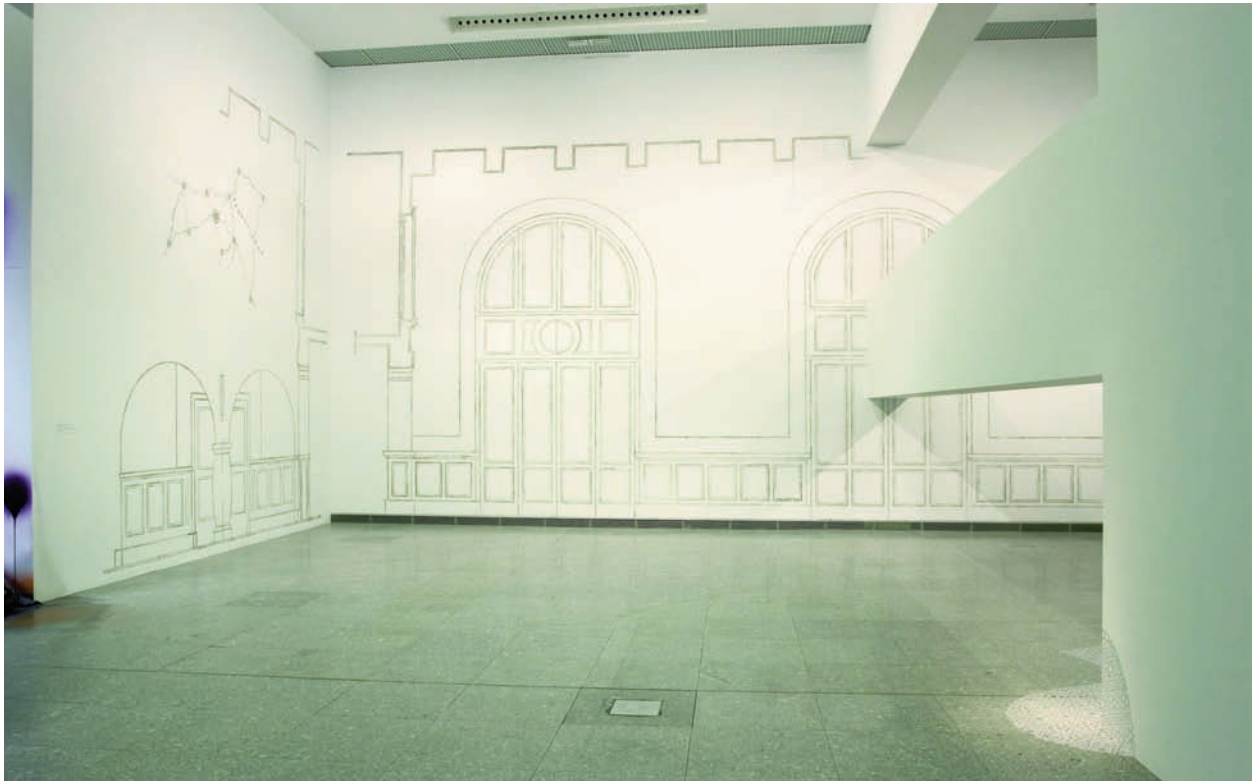


Fig. 12. Catherine Bertola, *Been and Gone (The Old Bus Station, Vitoria Gasteiz)*, 2008, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Foto: ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Teniendo el precedente del proyecto de Antoni Muntadas –*Situación 1988*–, en el marco de la exposición *Híbridos*, realizado en el entonces Centro de Arte Reina Sofía, en que asoció física y conceptualmente la doble función del edificio de Sabatini (sanitaria y cultural), su primitiva función es el revulsivo para la intervención artística de Alejandra Riera, *poétique(s) de l'inachèvement [poética(s) de lo inacabado]*, en el marco del programa “Fisuras”, desarrollada entre septiembre de 2013 y enero 2014. La idea de sacar a la luz lo que está escondido, reprimido, lo que se oculta a la mirada, subyace en la intervención llevada a cabo en la Sala de Bóvedas, es decir, en los sótanos del edificio, casi como si de una excavación arqueológica se tratara. Para

⁴⁰ *Agitar antes de usar*, Enrique Martínez Goikoetxea (comis.), Vitoria-Gasteiz, ARTIUM. Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada del 6 de marzo al 8 de junio de 2008), 2008, pp. 52-53.

cualquier visitante, impone el descender por las anchas escaleras de piedra hacia los espacios subterráneos del antiguo hospital, con su arquitectura dieciochesca de piedra y ladrillo visto, de gruesos muros y cubiertas de bóvedas, estancias oscuras, iluminadas por la electricidad, y de recorrido sorpresivo. La constatación documental de que, en esos espacios, otrora húmedos y sin apenas ventilación ni contacto con el exterior, existían salas de dementes, incluso una denominada “Maternidad y presas”, es decir, la realidad de que durante décadas bajo el nivel del suelo del actual museo pervivió un submundo de precariedad y deshumanización, lleva a Alejandra Riera a dejar salir afuera “los espíritus del lugar”, y a “retomar contacto con el pasado”. La intervención consistió en abrir un agujero en el suelo y descubrir una trampilla oculta por ladrillos⁴¹. Mediante esta acción se pudo comprobar que la abertura no daba directamente a la calle sino a la planta baja definida por el cuarto de vigilantes, desde donde podía entrar luz y aire. Travesañes de metal, arena y sacos llenos de ladrillo formaban parte de esa excavación ligada a la memoria del lugar.



Fig. 13. Álvaro Siza, Vista del Doble Espacio (1988-1993), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

A propósito del museo y del entorno físico y social en el que se implanta, una de las interesantes propuestas que se ha desarrollado en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela tuvo como escenario el paradigmático Doble Espacio, una de sus salas, amplia, sobria y luminosa, dentro de la estética del cubo blanco. Como elemento particular y definidor cuenta con una pasarela colocada en altura, cercana al muro del fondo, sin barandilla, cual puente sin protecciones, que enlaza un muro lateral con una puerta-ventana que da al exterior, uno de los focos de luz especialmente tratado por el arquitecto (fig. 13). Su

⁴¹ La acción registrada en vídeo tiene una duración de 10', la cual se podía visualizar en un horario establecido por la mañana y por la tarde. La idea de remover tierra dentro de un museo recuerda la acción de Chris Burden en el Museum of Contemporary Art de los Ángeles, titulada *Exposing the Foundation of The Museum* (1986).



Fig. 14. Carme Nogueira/ Apolonija Sustersic, Intervención en el Doble Espacio, 2007, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

carácter de pieza “inútil”, según se ha dicho⁴², intensifica el efecto sorprendente que causa: se la ve, pero no se permite acceder a ella, no forma parte del recorrido del visitante y no es funcional en cuanto ha perdido su impronta de paso y enlace. Apolonija Sustersic y Carme Nogueira realizaron en 2007 una intervención basada en una plataforma situada al mismo nivel que el corredor mencionado, la que permitía el tránsito sin que el visitante se sintiera en peligro y a la que se accedía mediante una escalera colocada justamente a la derecha de la puerta de acceso a la sala⁴³ (fig. 14). Protegida por una barandilla, venía a ser como un mirador abierto al espacio y al mismo tiempo lo fragmentaba en dos plantas, retornando al concepto de vivienda, de dúplex, de altillo. La sala pasaría a ser un espacio desdoblado: para la documentación y la lectura en la parte alta y la presentación de obras y la discusión en la baja. Realmente, se trató de parte del proyecto *Left for Tomorrow* (2006-2007), debiendo ser la plataforma un espacio de uso para los congresistas que participarían en unas jornadas organizadas por el museo⁴⁴. La intervención se expandió más allá de la abertura a ninguna parte que Álvaro Siza colocó en un extremo de la pasarela, ya que, al otro lado, en el exterior del edificio, las artistas levantaron una estructura metálica con una pasarela –continuación de la del arquitecto–, que funcionaba como un mirador y área de encuentro, enhebrando el museo con

⁴² Almudena FERNÁNDEZ FARIÑA, *Lo que la pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2010, pp. 272-273.

⁴³ La intervención formó parte de *A trama rururbana*, proyecto de Carme Nogueira y Pablo Fanego, que especulaba acerca de la configuración social y territorial de Galicia, a propósito del proyecto de la Ciudad de la Cultura de Galicia, en el monte Gaiás de Santiago de Compostela, el cual generó una gran polémica por su idoneidad y coste. Es conveniente tener en cuenta el texto de la Hoja de Sala de la exposición escrito por Manuel Segade.

⁴⁴ *Apolonija Sustersic. Selected Projects 1995-2012*, Colección Arte y Arquitectura AA MUSAC, Berlín, Sternberg Press, 2013, pp. 100, 103. El congreso fue suspendido unas semanas antes de su inauguración.

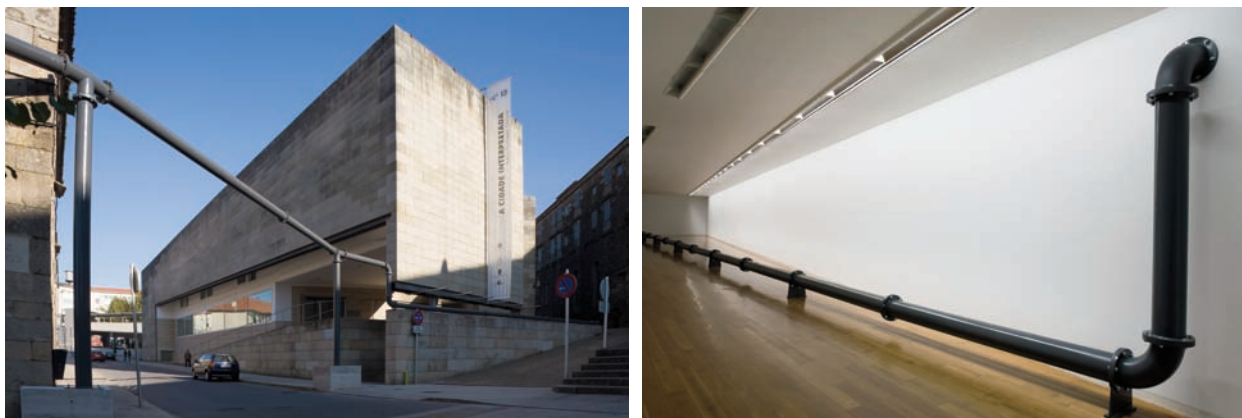
el parque de Bonaval, primitiva finca y cementerio dominicos (fig. 15). La idea del museo como espacio para la comunicación y el encuentro de ideas y sensaciones, se refuerza con el de atalaya, en donde lo visual y la impronta del lugar sitúan al “visitante” en un contexto sociológico, siendo la impronta del “andamio” urbano la que parasite en los tersos muros pétreos del edificio.



Fig. 15. Carne Nogueira/ Apolonija Sustersic, Intervención en el Doble Espacio, 2007, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

“Una institución como el Centro Gallego de Arte Contemporáneo tiene la obligación de abrirse a su entorno más inmediato, la ciudad de Santiago de Compostela, y a su comunidad, Galicia, para acoger propuestas que fomenten la visibilidad del arte contemporáneo fuera de un contexto específicamente museístico”. En el marco de esta reflexión de su entonces director, Miguel von Hafe Pérez⁴⁵, se encuentra el proyecto de Rubén Santiago, bajo el título *Cálculo*, desarrollado en 2010 en el interior del museo y en su entorno más inmediato (figs. 16 y 17). El elemento que unifica el museo con el exterior es el agua. Hay que tener en cuenta que la construcción de Álvaro Siza se emplaza sobre un acuífero que atraviesa el parque de San Domingos de Bonaval y que en su momento las aguas llegaban hasta la Porta do Camiño o la Praza do Matadoiro, donde nutrían a fuentes y lavaderos. El otro elemento del proyecto es la red pública de canalización que transita por el subsuelo y se yergue en la verticalidad de las casas. El artista gallego creó un entramado de tuberías que, ya sea a nivel del suelo como suspendidas a varios metros de altura, recorrieron no solo el espacio público –con sus peculiares muros de esquisto– sino el interior del museo, introduciéndose en el sótano e insistiendo en su carácter de edificio público.

⁴⁵ *A cidade interpretada. Rubén Santiago: Cálculo*, Pablo Fanego (comis.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea (folleto de la exposición celebrada del 1 de octubre al 28 de noviembre de 2010), 2010.



Figs. 16 y 17. Dos vistas de la pieza de Rubén Santiago, *Cálculo*, 2010, Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, fotógrafo Mark Ritchie.

Rubén Santiago pretende con esta instalación que el edificio recupere la memoria del lugar, insertándolo en un contexto paisajístico y social. Hay que tener en cuenta que cuando se construyó hubo que situar en el sótano un dispositivo de bombeo que retuviese y condujese el agua al sistema de alcantarillado municipal. *Drenaje* es el título de la instalación de la cañería, la cual en el interior del museo adquiere connotaciones de escultura industrial. Precisamente, situada en el sótano, el artista ha pretendido darle a esta área –una zona marginal en el edificio– un valor de espacio expositivo. En el interior, la tubería adquiere una lectura de pieza museística, mientras que, paradójicamente, en el espacio público de la ciudad aparenta ser un elemento más de la red de distribución de agua, es decir, funcional.

Interesado por reflexionar sobre el sistema sanitario en torno a las aguas del municipio, el artista altera sus niveles de aditivos químicos, probablemente como metáfora de la contaminación, lo cual registra en un vídeo que se podía contemplar en el interior del museo, bajo el título *Incidencia no computable*, “donde se pueden ver el muestreo continuo del volumen hídrico de agua procesada en la central potabilizadora”, según indica él mismo⁴⁶. El cálculo renal que constituye la pieza titulada *El estado sólido* se vincula con la idea de “acumulación (calcárea, concéntrica)”, sugiriendo “una especie de memoria residual que surge como imagen deformada de aquellas convenciones que ya no responden a las expectativas para las que fueron creadas”, tal como precisa el autor. Probablemente esta piedra de riñón –prestada de una colección particular– entre en la dinámica del museo como institución, a veces, testimonio reducido de aspiraciones y dificultades, necesitado de un drenaje, de una limpieza y de un fluir de ideas, proyectos, colaboraciones, encuentros, etc. Las planchas higrométricas, *Límites del marco de tolerancia*, que aparecían en las salas se basan en “registros que no responden a más criterios que los propiamente burocráticos (convención, conservación, acumulación)”, según el artista, relacionando una vez más la distribución y calidad de las aguas de la ciudad con la función del museo⁴⁷.

Intervención y crítica institucional

El artista ha llegado a ocupar la fachada del museo como soporte para las ideas. Una intervención de este tipo modifica la percepción de la arquitectura y transgrede la imagen del museo como un lugar al que

⁴⁶ Xosé Lois Gutiérrez, “El agua es el agua. Una entrevista con Rubén Santiago”, en *A cidade interpretada. Rubén Santiago: Cálculo*, Pablo Fanego (comis.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea (folleto de la exposición celebrada del 1 de octubre al 28 de noviembre de 2010), 2010.

⁴⁷ *Idem*.



Fig. 18, Vito Acconci, *Park up a building*, 1996, Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago. Foto: CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago, © Vito Acconci, VEGAP, Madrid, 2019.

árboles que descansan en macetas en algunos peldaños enhebran el edificio con su entorno⁴⁹, al estar levantado sobre la primitiva huerta del convento de San Domingos de Bonaival⁵⁰.

Otra de las “superficies auto-sustentantes” se situaba en uno de los ángulos: plataformas suspendidas a distinta altura venían a constituir pavimentos de cubículos protegidos por planchas, donde estar y conversar (*House up a building*). De esta manera, Acconci expresaba en el exterior su rechazo a la imagen del museo en cuanto contenedor de testimonios culturales en pro del mismo como espacio para actividades a través del intercambio de ideas⁵¹. *Living off the museum* concuerda con la aspiración que a nivel interna-

se entra, necesariamente, a ver obras de arte. Vito Acconci hizo vibrar en 1996, al poco de inaugurarse, la fachada lateral derecha del Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela con dos intervenciones paradigmáticas (fig. 18). Por entonces, el museo ya se prestaba para el cuestionamiento institucional, lejos del enfrentamiento que a fines de los años sesenta y en los setenta suponían las acciones del grupo Art Workers’ Coalition y del proyecto de Marcel Broodthaers con la creación de su propio museo.

Unas estructuras de aluminio y cable de acero se adosaron a los muros del edificio de Álvaro Siza y con sus bandas verticales, sus líneas diagonales, quiebros y diferentes alturas, contrastaban con la horizontalidad y contundencia arquitectónica y sus paredes sobrias y tersas. Una de las partes consistía en una colgadura escalonada que pendía desde la cornisa a través de barras metálicas. Pequeñas plataformas y varillas metálicas se suspendían desde dieciocho barras que formaban parejas. Este tinglado iba trepando por el muro en dirección diagonal, tal vez como respuesta a la rampa que en la fachada principal facilita el acceso a los discapacitados y al transporte, así como a la escalera convencional que le acompaña en dirección opuesta⁴⁸. Esta estructura subvierte las normas arquitectónicas: no va a ninguna parte. Sin embargo, es posible su tránsito e incluso funciona como lugar de encuentro y mirador. Denominada *Park up a building*, la presencia de la naturaleza es fundamental pues los

⁴⁸ Fietta JARQUE, “Vito Acconci, un artista que reniega del arte”, *El País*, 30 de marzo de 1996.

⁴⁹ En cierto momento Vito Acconci había dicho que concebía la obra “de acuerdo con el territorio”. “Algunas notas sobre el espacio habitado”, en *Vito Acconci*, ed. a cargo de Gloria Moure, Barcelona, Polígrafa, 2001, p. 364.

⁵⁰ Javier San Martín considera que mientras los exteriores de los museos suelen estar definidos por jardines “amables”, es decir, salpicados de flores y esculturas, Acconci los hace encaramar por el muro, tal vez alusión a los jardines colgantes de la antigüedad o parodia de los de la arquitectura contemporánea. Javier SAN MARTÍN, “La calle entra en el museo”, *Lápiz*, 1996 (mayo), nº 122, pp. 60-61.

⁵¹ “Ya que la galería o el museo son lugares en los que la gente se reúne, estos espacios se pueden utilizar como punto de encuentro. Es costumbre que estas personas estén aquí juntas para estar a solas (para estar a solas con el arte y olvidar quién se encuentra a su alrededor). Cámbialo, reuniendo a las personas que estén juntas: el arte se convierte en un lugar para ellos, un lugar

cional afectaba a la institución museística, al infundir en ella cuestiones ligadas a la apertura social, no exclusivamente a la conservación y exhibición, es decir, a la consideración de los museos como “lugares donde estar y cosas que hacer”⁵².

Fachada y espacio público

Las intervenciones *in situ* se expanden hacia el exterior, más allá de las salas y de otros espacios con posibilidades expositivas. La fachada pone en contacto el museo con el transeúnte y el vecindario, pantalla permeable a discursos que trasciendan lo meramente formal y estético y se adentran en aspectos sociológicos e institucionales.

Las fachadas del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas en sus dos sedes (Balcones 11 y 9) son paramentos que los artistas han tenido en cuenta para desarrollar sus creaciones con motivo de exposiciones colectivas. Aquellas se asoman al espacio público del histórico barrio de Vegueta, siendo las intervenciones interesantes recursos para mirar la ciudad de otra manera. En una exposición de 2008, las letras CAAMON agigantadas se intercalaban entre los vanos de la primera planta de Balcones 11, una impresión digital que jugaba con las siglas del Centro Atlántico de Arte Moderno y con la invitación a acceder al mismo⁵³. Su autora, Cecilia Sosa, llenó Vegueta con pegatinas que adhería a cualquier elemento urbano, en las que las iniciales CAAM estaban diferenciadas en negro sobre fondo blanco, mientras ON aparecía en blanco sobre negro. Nuevamente se recurriría a los paramentos exteriores del museo con motivo de la exposición *On Painting* (2013)⁵⁴. Uno de ellos fue intervenido por Laura González: una larga frase lo recorre a nivel de la cornisa para, como si se tratara de una cortina desflecada, ir desmaterializándose a través del lenguaje codificado de las nuevas tecnologías informáticas. En *Agradecimientos* los píxeles iban condensando la pintura blanca conforme el texto descendía, quedando la insinuación de letras y números, es decir, la comunicación que posibilita la escritura coexiste con la abstracción como un recurso de gran fuerza plástica. El texto se disuelve finalmente en pintura, o bien la pintura, al ascender, da cuerpo a la escritura. Esta naturaleza “descompuesta y fragmentaria” adquiere la impronta de un tapiz. Por otra parte, la práctica del dibujo y la pintura, en negro sobre el fondo ocre de la fachada, se advertía en la intervención de Vargas-Suárez Universal en Balcones 11, un quebrado universo abstracto a base de líneas y planos que alteran las formas arquitectónicas del edificio histórico.

Otras intervenciones artísticas afectan a la sociedad en general para donde se conciben e incluso a su pasado como pueblo. Es lo ocurrido con una de Joseph Kosuth titulada *14 Lugares del Significado / 14 Locations of Meaning*, presentada desde el 2000 en diferentes ciudades extranjeras, dejando constancia de cómo una misma obra, con variantes, es posible que se presente en espacios diferentes adquiriendo en cada

que los refuerza, más que un espacio que ellos trasladan a la imagen que tienen enfrente. El espacio de la galería puede convocar a la gente a una reunión, puede convocar la reunión: la galería se utiliza como plaza pública” (“Algunas notas sobre el espacio habitado”, en *Vito Acconci*, p. 364).

⁵² Conferencia de Vito Acconci, “Espacio público en un espacio privado” (1995), en *Vito Hannibal Acconci Studio*, Corinne Diserens (comis.), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 19 de noviembre de 2004 al 14 de febrero de 2005), 2004, pp. 416-417.

⁵³ Según indica Alicia Murriá, CAAMON, es decir, “Venga”, “Vamos” artista para la autora, “es también, más allá de un simple juego de palabras, una leve punzada a la institución museística que rubrica la necesidad de un continuado cuestionamiento de su actividad, de su estructura, de sus objetivos, y señala su responsabilidad como servicio público impulsor de conocimiento, reflexión y debates”. *Distorsiones, documentos, naderías y relatos. 7.1 y 8.1*, Alicia Murriá, Gopi Sadarangani y Néstor Torrens (comis.), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de las exposiciones celebradas del 26 de enero al 25 de marzo de 2007 y del 25 de enero al 20 de marzo de 2008), 2009, pp. 274-277.

⁵⁴ *On Painting [prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá]*, Omar-Pascual Castillo (comis.), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de la exposición celebrada del 1 de marzo al 7 de julio de 2013), 2013, pp. 218-219.

uno de ellos una identidad propia. La palabra “significado” ejerce de protagonista al reproducirse en 14 idiomas utilizando el medio técnico de la luz de neón. En Canarias la distribuyó a lo largo y ancho de la fachada de Balcones 9⁵⁵. Se trata de un término con el que ha trabajado desde mediados de la década de los sesenta, y con él se introduce en su peculiar modo de expresarse a través de la lingüística. Las palabras engloban conceptos que para Kosuth trascienden las lecturas eminentemente estéticas, entrando en el ámbito de la conciencia social. Si en Italia, en el Castel de Sant’ Angelo, eligió el color azul –con referencias a Dios y a Giotto–, para Las Palmas ha seleccionado el amarillo, en alusión al pájaro canario, si bien puede trascender a los propios habitantes de Canarias. La lectura va aún más allá puesto que Kosuth ha incorporado el wólof, una lengua hablada en Mauritania, Senegal y Gambia, lo que implica tener presente no solamente el pasado aborigen de los canarios –ligados a suelo africano–, sino la presencia en el archipiélago de inmigrantes de estos países.

El deseo de romper con el muro, como barrera incómoda entre el espacio interior y el exterior, se contempla en creaciones artísticas surgidas desde los años sesenta. En esta aspiración colaboraría la arquitectura de los ochenta y noventa, de estructuras y formas abiertas, con la pretensión de establecer diálogos con el entorno, apropiándose de determinados elementos arquitectónicos del espacio público, rompiendo sus muros mediante aberturas y haciendo permeable la arquitectura⁵⁶.

En la vinculación entre museo y espacio público, el Museu d’ Art Contemporani de Barcelona ha llevado a cabo interesantes proyectos. El paramento acristalado de su cuerpo central, que proporciona luz natural hacia el interior y mediante su naturaleza diáfana conecta el espacio interior del museo con el exterior de la plaza, se dinamiza con la variedad de colores que formaron parte de la intervención de Lothar Baumgarten. Insertar una amplia gama de colores en la inmaculada fachada del edificio levantado por Richard Meier no deja de ser un atrevimiento, provocando un impacto visual de extraordinaria belleza al contemplar el edificio desde la plaza dels Àngels o bien a partir de su atrio interior. El alemán, en 2008 aplicó el color mediante impresiones fotográficas bidimensionales en la zona del centro de la crujía frontal de este volumen prismático, en su paramento acristalado, un muro-cortina apaisado que proporciona luz natural al edificio⁵⁷. El cian, el amarillo, el magenta y el negro lo cubrían intermitentemente. Es de suponer que, en el interior, en el atrio con rampas longitudinales de acceso a las plantas superiores (elemento que tanto caracteriza a este museo atravesando la fachada de un lado a otro, destinadas a la circulación vertical del público), los diferentes colores incidían en la apreciación de la arquitectura. *Imago Mundi (L’ autre et L’ ailleurs)* (1988, 2008) depende de la guía de color *Kodak Print your own color patches (Imprime tus propias cartas de color)*, gracias a la cual se transforma la fachada acristalada en un divertimento visual de formas triangulares. Sin embargo, el colorido va más allá de lo ornamental ya que con la variedad cromática y la universalización de la carta de colores de la fotografía, el artista pretendía expresar la diversidad étnica que hay en nuestro planeta⁵⁸.

Es lógico que el entorno del citado museo catalán fuera cómplice de su programación cultural por cuanto surgió de un polémico proyecto enmarcado en un Plan Especial de Rehabilitación Integrada que implicaba la regeneración del barrio del Raval. *De cara al público*⁵⁹, generó un tipo de trabajo en que partici-

⁵⁵ Pina OGEA, “Significado: Entendimiento”, en *Joseph Kosuth, 14 Lugares del Significado/ 14 Locations of Meaning*, en *Joseph Kosuth. Terra Ultra Incógnita*, Álvaro Rodríguez Fominaya (comis.), Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno (catálogo de la exposición celebrada del 27 de febrero al 15 de abril de 2007), 2007, pp. 4-12.

⁵⁶ Ello se aborda en cierta manera en Paul ARDENNE, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC, 2006.

⁵⁷ En el contexto de la exposición, sobre todo fotográfica, *Lothar Baumgarten. Autofocus retina*, de la que también formaba parte *Ecce-Homo* (2002), obra instalada en la capella dels Àngels.

⁵⁸ El considerado “artista antropólogo” se ha introducido en la mirada hacia otras culturas en diversas instalaciones, como *AMERICA Invention* (1985-1988), desarrollada en torno a la espiral del Guggenheim de Nueva York en 1993.

⁵⁹ *Fabricaciones/Fabrications*, Xavier Costa (comis.), Barcelona, Museu d’ Art Contemporani de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 8 de febrero al 20 de abril de 1998), 1998.



Fig. 19. Ábalos & Herreros, *Hacia una arquitectura blanda y peluda*, 1998, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Foto: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, fotógrafo Jordi Bernadó.

paron varios autores en su fachada y en el entorno, entrando de lleno en el concepto del museo sin muros⁶⁰. Dentro de la impronta del camuflaje se encuentra la intervención de Iñaki Ábalos y Juan Herreros, ya que revistieron con tela plástica el volumen de planta curvilínea que sobresale en el extremo norte de la crujía frontal, un contrapunto organicista a la arquitectura rectilínea predominante, intervención que se prolongó a un elemento plano del lado opuesto, que se proyecta fuera del muro, uno de los elementos que implica la apertura del edificio hacia el espacio público de la urbe (fig. 19). Es interesante comprender que este recubrimiento tenía un estampado floral de vivos colores (rojo y amarillo), lo cual se oponía al immaculado blanco característico de las obras de Richard Meier. La base de la torre se ocultaba parcialmente

⁶⁰ Historiadores como Rosalind KRAUSS ("Postmodernism's Museum without Walls", en *Thinking About Exhibitions*, ed. de R. Greenberg, B. W. Ferguson y S. Nairne, Londres, Routledge, 1996, pp. 341-348) y Andrew McCLELLAN ("A Brief History of the Art Museum Public", en *Art and Its Publics*, ed. de A. McClellan, Malden, MA, Blackwell, 2003, pp. 1-50), entre otros, han teorizado sobre este fenómeno, uno de los puntos a tener en cuenta por María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ en *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 196-201.

mediante una tela fina transparente –como si la estructura estuviera enfundada–, cuyo color negro favorecía la ilusión de que estuviera suspendida sobre el blanco pilar del soporte. El título *Hacia una arquitectura blanda y peluda*, es un guiño al texto de Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), con quien el americano tiene tantos puntos de confluencia, pero también a la predicción de Dalí de que la arquitectura del futuro tendría esa morfología⁶¹. La rugosidad de la lona plástica, convenientemente estirada, y el carácter informe de la tela negra (que también remataba el plano de la fachada recubierto de plástico) incidían por oposición con la tersura mural del lenguaje del autor del edificio.



Fig. 20. Museu d'Art Contemporani de Barcelona e intervenció de Madgalena Jetelová, *Dislocation*, 1996. Foto: Colecció MACBa. Centro de Estudios y Documentación, Fondo Histórico MACBa, fotógrafo Rocco Ricci.

Construido entre 1991 y 1995, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona generó intervenciones artísticas motivadas por las alteraciones arquitectónicas, urbanísticas y sociales que trajo consigo en el barrio del Raval. Un edificio de nueva planta, con una arquitectura singular y dedicado a la contemporaneidad, debía ser un revulsivo que favoreciera otro acercamiento a ese centro histórico al que se le tenía por degradado. Celebrada en 1996, la exposición *MIRADAS (sobre el Museo)* contaba con obras singularmente ligadas a estas tensiones⁶². La destrucción de viviendas que implicó su construcción fue esencial en el trabajo de

⁶¹ Salvador DALÍ, *Los cornudos del viejo arte moderno* (1956), Barcelona, Tusquets Editores, 1990, pp. 37 y 41.

⁶² Antònia María PERELLÓ, "Arte, arquitectura, museo", en *MIRADAS (sobre el Museo)*, Antònia Maria Perelló (comis.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (catálogo de la exposición celebrada del 28 de junio al 24 de septiembre de 1996), 1996, pp. 178-182. Esta exposición es mencionada en libros sobre los museos de arte contemporáneo en España como paradigmática en el tratamiento por parte de los artistas plásticos de la arquitectura en cuanto recurso para la creación y la crítica. María BOLAÑOS, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997, p. 460; LAYUNO ROSAS, 2004, p. 280.

Ignasi Aballí: en el interior del museo, en una pared lateral y en el atrio, distribuyó cinco elementos rectangulares que correspondían, no literalmente, a restos de otras tantas viviendas de un edificio derribado. En *Enderroc*, tiempo y memoria se entremezclaban y esos sencillos restos sugerían historias de personas y vivencias familiares, como los que se aprecian frecuentemente en los derribos de viviendas urbanas. Ligada al entorno se encontraba también la intervención de Madgalena Jetelová bajo el título *Dislocation*: se trataba de la hipótesis de desmontar el edificio y distribuir las múltiples placas de aluminio lacado de su immaculado revestimiento por los muros de las casas del entorno, previa numeración. De hecho, diversas fachadas se cubrieron con estas láminas, (fig. 20), camuflando sus balcones enrejados, interrumpiendo como elementos inapropiados en las superficies de la vieja ciudad y contrastando la tersa e immaculada placa metálica con la rugosidad de la ciudad histórica⁶³.

Por su parte, *Bridge Walkway*, del japonés Tadashi Kawamata, también tuvo en cuenta el medio urbano (fig. 21). Una precaria estructura de tablas de madera industrial elevada sobre soportes metálicos pone en contacto el museo con el espacio vivencial de las casas, llegando al nivel del alto muro de hormigón que separa ambos territorios física y conceptualmente⁶⁴. Un pretil funciona como elemento de seguridad y al mismo tiempo convierte este puente en un mirador. Se trata en realidad de una pasarela que no conduce a ningún sitio, que más que enlazar deja constancia de planteamientos opuestos, un lugar para reflexionar sobre el museo y su implantación en un barrio histórico con todas las tensiones que ello conlleva: “El público, indicaba el artista, accede al puente a pie desde el museo, piensa en el origen del lugar, llega al mirador y vuelve la mirada al museo para reencontrar la relación o la diferencia entre el edificio blanco y moderno y el entorno que lo rodea”⁶⁵. En este sentido, también se pone en evidencia la precariedad de la arquitectónica del entorno —con sus



Fig. 21. Tadashi Kawamata, *Bridge Walkway*, 1996, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Foto: Colección MACBa, Centro de Estudios y Documentación, Fondo Histórico MACBa, fotógrafo Rocco Ricci.

⁶³ Años más tarde, en 2003, la artista instalaría 21 placas de cristal del Centro Kursaal de San Sebastián en el interior del Koldo Mitxelena, depositándolas irregularmente en el suelo de uno de los patios, con lo cual lo hacía intransitable. Piedad SOLÁNS, en *Arquitecturas excéntricas*, Piedad Solans (comis.), San Sebastián, Centro Cultural Koldo Mitxelena (catálogo de la exposición celebrada del 4 de febrero al 19 de abril de 2003), 2003, pp. 60-73.

⁶⁴ Son frecuentes sus frágiles construcciones de madera en ciudades históricas, conectando espacios, dialogando entre lo nuevo y lo antiguo. El corredor elevado es una de sus tipologías, recorriendo calles, atravesando plazas y entornando edificios históricos, siendo una intervención próxima a la barcelonesa la titulada *Bridge and Archives*, en los exteriores del Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau, Alemania.

⁶⁵ *MIRADAS (sobre el Museo)*, Antònia Maria Perelló (comis.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996 (catálogo de la exposición celebrada del 28 de junio al 24 de septiembre de 1996), p. 185. Se reproduce en diversos catálogos de exposiciones: *Tadashi Kawamata: Haus der Kunst*, Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst (catálogo de la exposición celebrada del 29 de julio al 27 de septiembre de 1998), 1998, p. 72; *Tadashi Kawamata: work in progress: Project in Toyota City: proposals*, Toyota Aichi, Toyota Municipal Museum (catálogo de la exposición celebrada del 29 de junio al 3 de octubre de 1999), 1999, p. 83; *Kawamata. Walkway*, Tokyo, Museum of Contemporary Art (catálogo de la exposición celebrada del 9 de febrero al 13 de abril de 2008), 2008, p. 160.

lentos y vacíos, sus texturas y policromía y su compleja trama urbana y social—, con respecto a la fortaleza de la arquitectura del museo, con su lenguaje racionalista y su color blanco, como metáfora de cómo la ciudad se purifica a través de la implantación de instituciones como esta.

En el Centre Pompidou Málaga encontramos una variante más del tipo de obras elaboradas expresamente para un marco arquitectónico, que con el tiempo adquiere la impronta de lo perenne. Se trata de un inmueble adaptado, diseñado en 2013 por Javier Pérez de la Fuente y Juan Antonio Marín Malavé, arquitectos de la gerencia de Urbanismo, organizado con dos niveles. Al exterior, con 12 mts. de altura, la imagen que cobra fuerza plástica es un cubo construido con cristal y acero, un elemento transparente que permite a modo de claraboya el acceso de luz natural, pero también constituye un lleno en el diseño urbano y un vacío en el interior del museo. Es precisamente esta estructura con la que se le identifica en la actualidad. El francés Daniel Buren recibió el encargo de llevar a cabo una intervención en el edificio, eligiendo esta minimalista protuberancia, a la que tituló *Incubé* (2015), es decir, incubado, dentro del cubo (fig. 22). Artista con una larga trayectoria a la hora de intervenir en edificios y en espacios públicos, *in situ* es el término de su preferencia para este tipo de producciones específicas, en las que llega a contar factores variados, como el soporte arquitectónico, la estructura, el lugar, la luz natural, los reflejos, etc. La percepción del espectador queda continuamente dinamizada por los recursos naturales y artificiales de los que se vale el artista, como la luz y el color, de tal manera que contribuyen a generar espacios cambiantes en un mismo marco arquitectónico. Con un sentido rítmico (36 por cada lado), en el cubo malagueño las placas de cristal se cubren con las características rayas verticales que le dieron renombre, y con colores, desencadenando pulsaciones cromáticas y lumínicas que no solamente afectan al exterior sino al interior de este lucernario. Las láminas lisas de vinilo autoadhesivo constituyen uno de sus materiales preferentes. Estos lienzos plásticos debido a la interferencia de la luz solar proyectan reflejos coloreados en el interior, siempre cambiantes a lo largo de las horas del día y de las estaciones, rompiendo los límites de la arquitectura, la escultura y la pintura, en un todo integrador, por lo que “la experiencia estética está asociada a la experiencia física del espacio”⁶⁶. Ya sean estas superficies transparentes como traslúcidas, a través de filtros teñidos, el mirar al otro lado de, se hace nítido o tiene la opacidad que confiere la textura⁶⁷.

Según ha confesado el propio Buren, no dejó de sentirse sorprendido ante la respuesta de los malagueños, rápida y entusiasta, a su obra, siendo consciente de que la incertidumbre es uno de los condicionantes a tener en cuenta cuando se trabaja en espacios públicos. El cubo, por su forma y colorido, se yergue como una “marca registrada” de la misma ciudad, en palabras del artista: “es maravilloso comprobar cómo se ha integrado en la ciudad y en la vida de la gente, tanto de aquí como de fuera. Cuando realizas un trabajo como este nunca sabes qué va a suceder”⁶⁸. Es debido a esta intervención cómo el Pompidou de Málaga ha llegado a tener un elemento exterior de reconocimiento visual, identificándolo, incluso, como institución, y contribuyendo a insertarla en el contexto urbanístico y social de la ciudad. Al fijarse en la memoria colectiva, la municipalidad de Málaga ha considerado la idea de su permanencia, sin duda, algo

⁶⁶ Doris KRYTOF, “L’oeuvre comme chorégraphie et événement”, en *Daniel Buren: allegro vivace*, Cora von Papel (comis.), Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle (catálogo de la exposición celebrada del 12 de febrero al 22 de mayo de 2011), 2011, pp. 15-19.

⁶⁷ La intervención de Buren en Málaga se acerca a propuestas llevadas a cabo para inmuebles culturales, tales como las fachadas del Neues Museum de Nuremberg (2009) y del Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (MAMCS) (2014-15), así como el interior del Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (2014), para algunas de las cuales ha empleado espejos que permiten aún más la posibilidad de efectos cambiantes y sorprendentes. En el Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam Luxembourg), Buren llegó a reproducir el espacio centralizado del Grand Hall construido por Ieoh Ming Pei pero alterando las características de sus paramentos sobrios y ocres mediante el uso del cristal y el color —Architecture, contre-architecture: transposition (2010-11)—, llegando recientemente (2016) a un punto álgido de decorativismo y lenguaje repetitivo en el cubrimiento de las hinchadas velas que Gehry diseñó en la Fondation Louis Vuitton de París.

⁶⁸ Antonio Javier LÓPEZ, “Daniel Buren: ‘el cubo es la marca registrada de Málaga’”, entrevista con Daniel Buren, *Diario Sur*, 20 octubre 2017 [en línea] <http://www.diariosur.es/culturas/cubo-marca-registrada-20171020215003-nt.html> [Consulta: 25 de enero de 2019].



Fig. 22. Daniel Buren, *Incubé*, 2015, Centre Pompidou Málaga. Foto: Centre Pompidou Málaga.

contradictorio para este tipo de obras. A pesar de ello, ha sido adquirida a su autor, cuando hasta el momento se le había pagado por su temporalidad. El propio Buren ha resaltado esta incongruencia, al menos aduciendo la caducidad de los materiales empleados y el efecto pernicioso de la luz natural. El Museo Pompidou Málaga se inserta en una política municipal de apertura de museos con colecciones foráneas y, por ello, en suspensión permanente, criticada por algunos, elogiada por otros, lo cual, a su vez, ha generado proyectos de artistas malagueños que aportan una reflexión hacia este modelo museístico.

La intervención como creadora de nuevos espacios

Generar otros espacios en edificios ya concebidos es un desafío para cualquier artista. Gregor Schneider lo logró de una manera sorprendente en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles⁶⁹ (fig. 23). Su intervención consistió en una gruesa tubería que discurría paralela a la fachada, se introducía en el edificio y se bifurcaba, desarrollándose tanto horizontal como verticalmente hasta ir a parar a puntos muertos. Precisamente este término lo había empleado en otras ocasiones, alusivo a territorios donde la ausencia asume el valor del silencio y la reflexión⁷⁰. *Dead End* transgrede las normas de acceso a un edificio ya que

⁶⁹ *Punto muerto*. Gregor Schneider, Veit Loers (comis.), Móstoles, Centro de Arte Dos de Mayo-CA2M (catálogo de la exposición celebrada del 28 de octubre de 2011 al 26 de febrero de 2012), 2011.

⁷⁰ *Totes Haus u r 1985-1997 (La Casa muerta u r)*, es el título de una exposición con varias instalaciones celebrada en la Kunsthalle de Frankfurt am Main, en 1998, preámbulo a la del Pabellón Alemán en la Bienal de Venecia 2001, con la que consi-

es por la boca del tubo por donde se ha de entrar, quedando anulados los pasos oficiales a las salas de exposición de la primera planta. El círculo impone y la propia tubería obliga al visitante adoptar una disposición corporal forzada. La experiencia física se intensifica a lo largo del recorrido, paralela a un estado de ánimo excitante. La inquietud sobreviene desde el principio y la sospecha de que algo puede ocurrir intensifica el avance. A la sensación de angustia espacial se aúna el vértigo de la sospecha⁷¹. Precisamente, una de las características que identifican la obra de Gregor Schneider es su capacidad para generar complejas situaciones físicas y anímicas, de perplejidad, desorientación y curiosidad, en que la arquitectura (real y ficticia) cobra interés en cuanto espacio para la percepción. El visitante llegaba a acceder a cinco espacios ya creados por el artista en años precedentes, estancias de otros proyectos, habitáculos cúbicos en oposición formal con la tubería, en los cuales el silencio estremecedor de la nada se apodera del visitante.



Fig. 23. Gregor Schneider, *Punto muerto*, 2011, Móstoles, Centro de Arte Dos de Mayo. Foto: Centro de Arte Dos de Mayo, © Gregor Schneider, VEGAP, Madrid, 2019.

Diversas son las referencias que se han mencionado ante este laberinto diseñado por el artista alemán, camuflado con el edificio mediante sus bandas y tono rojizo, y en cuanto tubería se asociaba con la arquitectura industrial y con la “high tech”, pero también con las galerías horadadas por insectos constructores. En

guió reconocimiento internacional. En 2008 presentó su proyecto END en el Museo de Mönchengladbach. Haus u r (Casa u r) surge a partir de 1985, cuando en su propia casa el artista comenzó a construir pequeñas estancias, constantemente renovadas, año tras año, llenas de la poesía del misterio y del drama de la existencia humana, que adquirirían un planteamiento expositivo cuando en 1997 las iría mostrando en eventos públicos.

⁷¹ La sensación de claustrofobia emerge en los espacios diseñados por Schneider, a partir de unas habitaciones dentro de otras, de puertas y ventanas (funcionales o cegadas), de tabiques que se deslizan, de corredores que no van a ninguna parte, de recovecos y espacios estratificados, ya estén en la oscuridad o alumbrados por luz artificial. David MORIENTE, “La ficción distópica de Gregor Schneider”, en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 219-251; David MORIENTE, “Claustrofilias”, en *Punto muerto. Gregor Schneider*, pp. 159-165.

cualquier caso, *Dead End* evidencia su impronta de “escultura espacial” (Veit Loers), desafiando los espacios convencionales del centro de arte, excavando el cuerpo mismo del edificio. Con esta intervención, el autor asume un renovador concepto de obra de arte y otra manera de vincularla al espacio institucional que la acoge.

Metáfora de la ampliación del museo a través de la *performance*

Siendo la cuestión de la ampliación del museo una de las que dinamizaron la vida cultural de España en las décadas de los ochenta y noventa, Mainer López reflexiona con cierta ironía sobre la hipótesis de la ampliación del Guggenheim Museo de Bilbao en *AdosAdos* (figs. 24, 25). De la impactante proyección de este museo en el tejido urbanístico y social de la ciudad, así como de su reconocimiento internacional, es prueba el nutrido Colectivo Amigos del Museo, quienes participaron en la “performance” en que constituyó la intervención. Es habitual en el trabajo de esta santanderina las acciones concebidas a través de convocatoria pública, haciendo partícipe de su trabajo a un variado grupo de personas, en el cual, la idea de la individualidad, tradicionalmente asociada a la imagen del creador, da paso a lo colectivo⁷². En este caso, previa solicitud, después de cursar la invitación a 15.600 miembros, la actuación se desarrolló con motivo del X aniversario del museo, en un 7 de octubre de 2007 (10:30 h.)⁷³. Cientos de personas convenientemente agrupadas sostuvieron unas piezas que simulaban las placas de titanio que revisten el edificio de Frank Gehry. Las imágenes tomadas desde lo alto constatan la integración del nuevo espacio a la red de estructuras del edificio, y su forma en cuña similar a ciertas configuraciones del mismo. El elemento humano, el material y el color, participan de un simulacro en que entran en juego valoraciones arquitectónicas, escultóricas y cromáticas. Este nuevo cuerpo arquitectónico queda momentáneamente “adosado” (en correspondencia con el título de la performance) al preexistente, en una nueva y sorprendente concepción de arquitectura efímera⁷⁴. En realidad, se trató de dos acciones, pues en una segunda las placas lograron “levantar” una pared, cuando los amigos parecían manifestantes con pancartas o un ejército provisto de escudos⁷⁵, entendiéndolo el museo como una fortaleza o un bien que hay que proteger.

Una acción conceptualmente muy cercana a la antes comentada, denominada *Eclats*, Mainer López la desarrolló en el exterior del Centre Pompidou Metz, con motivo de su inauguración, el 15 de mayo de 2010, de noche, cuando cientos de personas provistas de paraguas que se iluminaban desde el interior mediante una linterna –por mimesis con la formación del edificio de Shigeru Ban y su característico remate–, se congregaron de tal manera que aparentaba que el museo se extendía aleatoriamente por el espacio público.

⁷² VV.AA., *Arte emergente en España: 50 nuevos talentos*, Madrid, Vaivén, 2006, p. 126.

⁷³ La artista había pensado que 300 miembros sería una cifra adecuada, pero que podría ser incluso hasta un máximo de 1.000 (de hecho, fueron 1.100 personas). El material fotográfico y el vídeo en la web del artista dejan constancia de su desarrollo (<http://www.mainerlopez.com/videos/adosados/>). Esta propiedad de transformar los espacios, naturales y urbanos, la ha puesto en práctica en diversas modalidades y con la participación de gran número de personas en otras acciones de extraordinaria creatividad. La acción colectiva de la “performance” social implica una forma específica de ver el espacio y de entender el lugar. *Deconstruye tu ciudad*, Paco Pérez Valencia (comis.), Sevilla, Espacio Escala (catálogo de la exposición celebrada del 3 de abril al 25 de mayo de 2008), Sevilla, CajaSol, Obra Social, 2008, p. 52.

⁷⁴ El camuflaje forma parte de la iconografía de la artista (Sergio RUBIRA, “¿En qué se diferencia el camuflaje del disfraz?”, en *Mainer López*, San Sebastián, Mainer López-Diputación Foral de Gipuzcoa-Gobierno Vasco-Galería Distrito Cu4tro, 2005). A propósito de la ampliación de los museos como argumento formal y crítico, conviene tener en cuenta la intervención de Santiago Cirugeda en el Espai d’Art Contemporani de Castelló (EACC), bajo el título de *Prótesis institucional 2* (2005), una estructura adosada a uno de los muros de hormigón del centro con un carácter parasitario. Con esta obra, del mismo año en que se inauguró la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el autor pretendía llamar la atención sobre el papel preponderante que se le estaba concediendo a la arquitectura, levantadas expresamente o ampliadas, en detrimento de las colecciones y de sus funciones sociales.

⁷⁵ Rosa MARTÍNEZ, “Mainer López”, en *Chacun à son goût (Cada uno a su gusto)*, Rosa Martínez (comis.), Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao (catálogo de la exposición celebrada del 17 de octubre de 2007 al 3 de febrero de 2008), 2007, p. 54.



Figs. 24 y 25. Dos vistas de la pieza de Mainer López, *Ados Ados*, 7 de octubre de 2007, Bilbao, Guggenheim Museo de Bilbao. Foto ©FMGB Guggenheim Bilbao.

Las intervenciones artísticas que hemos venido comentado demuestran cómo en España desde los años ochenta el arte contemporáneo está asociado a una nueva imagen de museo que trasciende su definición canónica, con su propia arquitectura como material de trabajo y escenario en el que emergen valoraciones de carácter formal, social e institucional.

ANA ÁVILA es Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, después de haberlo sido de la Universitat de Barcelona. Tanto su docencia como su investigación se ha dirigido hacia el arte moderno y contemporáneo. El renacimiento ha constituido un foco de atención, tal como testimonian distintas publicaciones sobre pintura y grabado. Las técnicas artísticas, la conservación de bienes culturales y la dinámica del museo conforman otros de sus intereses, sin obviar su acercamiento a la literatura, ni sus libros sobre aspectos diversos del patrimonio cultural canario.

Email: ana.avila@uam.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8832-3191>

RECENSIONES

María Victoria Herráez, María Concepción Cosmen, María Dolores Teijeira y José Alberto Moráis Morán (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, Berna, Peter Lang, 2018, 686 págs.

La obra titulada *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, editada por los doctores Herráez, Cosmen, Teijeira y Moráis, salió a la luz en 2018 de la mano del prestigioso sello editorial Peter Lang. Esta publicación recoge parte de los resultados obtenidos en un proyecto de investigación dedicado al estudio de la promoción episcopal en las principales catedrales castellanas, llevado a cabo en el seno del Grupo de Investigación *Patrimonio Artístico Medieval* de la Universidad de León.

El papel de los promotores de obras artísticas resultó clave durante la Baja Edad Media, por lo que en las últimas décadas se ha priorizado el acercamiento al hecho artístico a partir del conocimiento de la intencionalidad y circunstancias de quienes lo impulsaron. Según ha señalado la Dra. Herráez en la presentación de este volumen, el desarrollo de este tipo de estudios dedicados a la figura del promotor artístico en España tuvo lugar a partir de la década de 1980, algo más tarde que en el resto de Europa. Uno de sus valedores fue Joaquín Yarza, quien en diversas ocasiones afirmó que los obispos medievales contaron con unas condiciones óptimas para convertirse en el grupo de promotores más audaz. Valorando de igual manera tanto su preparación intelectual, como su cercanía a los monarcas, los obispos se encontraron en una posición privilegiada para auspiciar bajo su mando importantes empresas que enriquecerían los panoramas artísticos regionales. Entre ellas, las catedrales fueron uno de los principales exponentes de la creatividad gótica, por lo que no es extraño que los historiadores del arte hayamos centrado nuestro interés en quienes las alentaron.

Esta obra, con sus 23 aportaciones, supone una valiosa contribución al conocimiento de la promoción artística episcopal en la península ibérica, sumándose al camino iniciado por *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)* (Madrid, Sílex, 2014), editado por el mismo grupo de investigación. Los capítulos se organizan en dos grandes bloques. El primero de ellos, de mayor envergadura por tratarse del grueso de la publicación, acoge los trabajos dedicados a las principales sedes episcopales castellanas, desde Toledo a Sevilla, incluyendo casos como el de las catedrales de Salamanca, Cuenca o Palencia, a las que se dedican más de una contribución. Algunos de los nombres más destacados asociados a las mencionadas sedes son los de Pedro González de Mendoza, Juan de Cervantes, Lope de Barrientos o Diego de Deza, entre otros. El segundo bloque, compuesto por cinco capítulos, está dedicado al estudio de la promoción episcopal en otros reinos peninsulares, abordando las problemáticas concretas de Pamplona, Tarragona, Tarazona, Huesca y Évora.

El trabajo de archivo y el correcto análisis crítico de las fuentes documentales se revelan como una de las principales vías de acercamiento al estudio de la promoción artística episcopal, tal y como se demuestra en la mayoría de los estudios que componen esta publicación. La primera de estas aportaciones, llevada a cabo por Domínguez Sánchez, aborda la importancia de los documentos pontificios en el seno de las catedrales bajomedievales, destacando la especial admiración despertada por estos diplomas papales –tanto por sus caracteres internos como externos– que junto a alhajas y otros ornamentos se custodiaban en los tesoros catedralicios o incluso se exhibían en los muros de los templos. Del mismo modo, Teijeira Pablos presenta un análisis transversal de los testamentos de diez grandes prelados castellanos vinculados al desarrollo del último gótico, extrayendo una serie de valiosas conclusiones para el estudio de las consecuencias artísticas de las últimas voluntades episcopales. Con una misma voluntad panorámica dentro del entorno castellano, Pazos López ha estudiado la singularidad de las insignias litúrgicas episcopales bajomedievales a partir de los elementos iconográficos que las conforman.

Dos trabajos se acercan a la catedral salmantina y la promoción artística de sus prelados. De los Reyes Aguilar se aproxima a las dinámicas de los obispos del siglo XIII en la llamada “Catedral Vieja”. Por otro lado, Cosmen Alonso realiza un análisis monográfico sobre el prelado Gonzalo de Vivero, uno de los obis-

pos de mayor trayectoria en esta sede episcopal. Su labor, marcada por un profundo sustrato intelectual, se centró en encargos relativos a la pervivencia de su memoria, como su sepulcro y la librería catedralicia, así como en la compra de numerosas piezas suntuarias, destacando tanto manuscritos como libros impresos, en relación con la empresa de la librería. Continuando en la senda de lo funerario, Laguna Paúl aborda la memoria del cardenal Cervantes en la catedral de Sevilla mediante el estudio detallado de su monumento sepulcral, profundizando en algunos aspectos inéditos acerca de su diseño y de la talla del alabastro por Mercadante de Bretaña.

La erudición fue uno de los rasgos comunes a estos obispos promotores, si bien hay ciertas figuras del ámbito castellano que sobresalen especialmente, como Alonso de Cartagena. Payo Hernanz y Martín Martínez de Simón dedican un estudio a su interesante labor de mecenazgo, mientras que su producción literaria ha sido analizada por Cuesta Torre. Sendos trabajos abordan las actuaciones del obispo burgalés, figura central del Humanismo castellano, destacando especialmente la tarea llevada a cabo por Juan de Colonia en la catedral de Burgos. Siguiendo en esta vereda de la sabiduría, el tristemente desaparecido Fernando Villaseñor, nos brinda en esta publicación —enmarcada en el inconcluso proyecto de investigación por él dirigido *Promoción artística y cultura cortesana en Castilla durante los reinados de Juan II y Enrique IV*—, un completo panorama sobre las actuaciones del que fue uno de los principales intelectuales de la corte castellana, el obispo Lope de Barrientos. Además de abordar su papel en el entorno cortesano, este autor profundizó en la labor promotora del prelado, destacando sus intervenciones en la catedral de Cuenca y en su gran fundación, el Hospital de la Piedad de Medina del Campo, mediante el análisis de las indicaciones de las mandas testamentarias relativas a su lugar de descanso eterno y, muy especialmente, de la efigie realizada por Egas Cueman. También alude a la fábrica conquense el trabajo de Fernández Pardo, quien en esta ocasión propone una hipótesis sobre la fase constructiva inicial basada en la ubicación de las sepulturas de los primeros obispos.

La catedral de Palencia es objeto de estudio de dos capítulos. Herráez Ortega atiende a la construcción de la cabecera gótica iniciada en 1321, revisando tanto las fuentes como la propia materialidad del edificio para proponer una hipótesis sobre el progreso de dichas obras en función del impulso de los diversos prelados que ocuparon esta sede. Asimismo, Hoyos Alonso dedica su trabajo a la labor de promoción artística ejercida por Diego de Deza en el mismo templo, siendo especialmente destacable el encargo del posteriormente modificado retablo mayor. Concerniendo a la misma diócesis palentina, Vasallo Toranzo ha estudiado la obra de carpintería del Colegio de San Gregorio de Valladolid, fundación del también obispo de Palencia, Alonso de Burgos.

En cuanto a la sede primada, Pérez Grande aborda las donaciones de objetos de platería realizadas por los generosos arzobispos toledanos durante los siglos XIV y XV, entre los que destacan preciosas piezas como el relicario de santa Lucía, donado por Gil de Albornoz o la nao-relicario de san Blas, donada por Pedro Tenorio. Si los inventarios resultan un documento clave para analizar este tipo de obras, también componen el eje del trabajo de Castro Jara, que mediante estos instrumentos documentales ha estudiado la retórica del lujo en las colecciones del cardenal Mendoza, propietario de innumerables artículos suntuosos, desde vestimentas a joyas, ornamentos litúrgicos o manuscritos.

De nuevo, dos estudios se acercan a la catedral de Córdoba, un templo que quizás por sus particulares características, no ha recibido la atención adecuada desde la historiografía. En esta ocasión, ambos trabajos, llevados a cabo por Jordano Barbudo y por Romero Rodríguez, abordan dos momentos clave para la transformación artística y estética de la catedral cordobesa. El primero de ellos se ubica en el episcopado de Íñigo Manrique, que derribó parte de las naves de al-Hakam II para levantar una gran nave de filiación gótica ante la capilla de Villaviciosa, además de donar al templo ciertos objetos suntuarios. El texto de Romero Rodríguez se sitúa en otro cambio crucial, la erección del crucero-catedral que redefinió el espacio en su conjunto tras el impulso del obispo Alonso Manrique de Lara a partir de 1520.

La última de las sedes castellanas estudiadas es la de León, precisamente la anfitriona del proyecto de investigación que ampara esta publicación. Rebollo Gutiérrez nos acerca a la labor de Pedro Fernández Cabeza de Vaca en dicha catedral, precedida por la experiencia del prelado como canónigo en la catedral sevillana, lo que le llevó a encargar obras de especial envergadura y calidad como la obra mural ejecutada por Nicolás Francés en la capilla de Santa Teresa, entre otros ejemplos.

Si atendemos a otros reinos peninsulares distintos al castellano, en esta obra se recopilan una serie de estudios que atienden a ciertos casos de estudio en distintas sedes episcopales. En primer lugar, Martínez de Aguirre examina la participación de obispos, cabildo y monarcas en las empresas arquitectónicas de la catedral de Pamplona mediante el análisis de los recursos económicos disponibles en cada grupo, para concluir que, pese a que suele olvidarse esta aportación, el cuarto pilar de la financiación del conjunto recayó en el pueblo. Boto y Serrano, por su parte, dedican su trabajo a las iniciativas de los arzobispos tarraconeses durante el siglo XIV, que incluían tanto proyectos artísticos en lugares prominentes como la torre o la portada, como devocionales en torno a santa Tecla, reforzando mediante su ejecución el poder y la memoria episcopal.

En el ámbito aragonés, Gómez Urdáñez y Hernández Pérez han realizado sendos estudios sobre las sedes de Tarazona y Huesca, respectivamente. El primero de ellos implica una aportación acerca de la fábrica temprana de la catedral turiasonense a partir de ciertos restos escultóricos del siglo XIII que permiten establecer una relación con Reims (Francia). Hernández Pérez, sin embargo, se acerca al palacio episcopal oscense para fijar su atención en la techumbre encargada por el obispo Antonio Espés en 1478, en la que se representa un astrolabio como símbolo del ideal sapiencial cristiano predominante, según el cual la ciencia y la razón estaban condicionadas a la fe y virtudes cristianas.

Para finalizar este recorrido por las diversas aportaciones debe señalarse el trabajo de Varela Fernandes relativo a los obispos de Évora como impulsores de las labores constructivas y ornamentales de dicha catedral durante los siglos XIII y XIV. En su estudio analiza tanto la documentación existente como la memoria sepulcral de los obispos constructores, entre los que destacan Fernando Martins y Pedro Martínez Argote.

En definitiva, el presente volumen recoge importantes aportaciones sobre la promoción artística episcopal bajomedieval en diversas catedrales hispanas, con especial incidencia en el ámbito castellano. Su publicación, que ahonda en la renovación artística que supuso la intervención de los mencionados prelados, ha supuesto un nuevo paso en el conocimiento de este campo de estudio, que se ha visto especialmente enriquecido en la última década.

Diana Olivares Martínez
Universidad de Sevilla

Yayo Aznar Almazán, *Miradas políticas en el país de las fantasías*, Madrid, Akal, 2019, 161 págs.

Miradas políticas en el país de las fantasías constituye una reflexión en torno a las implicaciones políticas de lo artístico. De algún modo, podríamos decir que este libro parte de las siguientes cuestiones: ¿cuándo y por qué es el arte político? ¿Puede una obra de arte ser política sin ser populista? Y la última, y quizá la más importante: ¿cómo puede el arte evitar volverse populista sin caer, por otro lado, en el ostracismo? Veremos cómo el libro responde a estas preguntas sin caer, en ningún punto, en soluciones fáciles o planteamientos binarios. Aunque el análisis de Aznar no pretende hacer un recorrido en clave historicista por el arte del siglo XX, sí hay una cierta cronología implícita en cuanto a que su punto de partida son algunas ideas articuladas y debatidas por Benjamin y Adorno aproximadamente entre 1936 y 1945: la pérdida del aura de la obra de arte –a partir de la cual el valor de culto deviene valor de exposición–, la democratización de la producción cultural a través de la reproductibilidad técnica, y la transformación de la imagen en un fetiche u objeto de consumo. Todo ello es plenamente pertinente a la hora de articular una reflexión en torno a prácticas artísticas más recientes, como por ejemplo las de Damien Hirst, Teresa Margolles, Dora García y, especialmente, Santiago Sierra.

Es significativo cómo el libro empieza con la exposición de Alfredo Jarr *El lamento de las imágenes* (Barcelona, 1998). En ella, el artista trabaja a partir de imágenes del genocidio de Ruanda, a pesar de que ninguna de las piezas documenta la masacre de forma explícita. Jarr habla de la brutalidad del genocidio sin exhibirla en ningún momento, ya que el sensacionalismo no necesariamente despierta la empatía del espectador, más bien la neutraliza. Esta idea es especialmente relevante en un mundo que, como dice Aznar, y como es fácil percibir, está saturado de imágenes. Cuando las imágenes se convierten en un ruido de fondo indiscriminado, el potencial transformador del arte a nivel político se instituye precisamente en su capacidad para contrarrestar el bombardeo mediático. O dicho de otro modo: en su capacidad para darle “tiempo” a la mirada. El acto de ver, de mirar una obra de arte, nos abre a “un vacío que nos mira”. La propia presencia de la obra, por sutil que sea, tiene la capacidad de incitarnos a posicionarnos. Inquieta, agita y disloca nuestros modos de ver. El vacío, así comprendido, no es una simple ausencia de contenido; sino que es precisamente el espacio potencial en el cual, dice Aznar, “la representación es capaz de rompernos”. Desarrollaremos estas ideas a continuación.

En la primera parte del libro, “Una cuestión de valores”, Aznar expone que la relación entre lo artístico y lo político es paradójica. La representación directa de un conflicto político no necesariamente equivale a una toma de conciencia por parte del espectador, principalmente por dos motivos. El primero es el riesgo de la espectacularización de la violencia. Si bien no es del todo cierto que, como diría Adorno, no es posible ya escribir poesía después de Auschwitz, lo que sí es verdad es que una estetización frívola de la violencia es, cuanto menos, cuestionable, por cómo puede llegar a generar un cruce entre lo lúdico y lo cruel (como es, por ejemplo, el caso de la obra *LEGO Concentration Camp* de Zbigniew Libera, 1996). El segundo problema es, tal y como ya diagnosticaba Benjamin, el reto de la recepción dispersa. Podría parecer que los medios de masas pueden llegar a generar una audiencia permanentemente abstraída, insensibilizada ante las imágenes –no importa cuán crudas sean– precisamente por estar sobreexpuesta a ellas. Una posible salida a ambos problemas puede proporcionarla el concepto benjaminiano del *shock* violento como movimiento liberador, no tanto en cuanto a la novedad de una obra arremetiendo contra la tradición anterior, o contra un determinado canon, sino en cuanto a la conmoción de mecanismos perceptivos automatizados. El *shock* es una dislocación de la percepción que se produce cuando la obra de arte consigue que miremos al mundo con otros ojos. Por otro lado, esta dislocación o resituación de nuestros modos de mirar y comprender las imágenes contribuye al replanteamiento de los imaginarios simbólicos que asumimos como propios.

En la segunda parte, “Nuevas políticas de la mirada”, Aznar pone en tela de juicio el llamado arte interactivo. Aquí entra en juego lo que Žižek denomina “interpasividad”, en tanto que la otra cara de la “interacción con el objeto” artístico, en la cual la participación en la obra de arte no necesariamente conduce a un proceso de lectura crítica por parte del espectador. A pesar de que el arte contemporáneo propicia cada vez más la participación activa del espectador (a través de instalaciones inmersivas o la realidad virtual, por ejemplo) eso no genera una experiencia de realidad aumentada sino que, a menudo, intensifica “la alienación, indiferencia y pasividad” de la espectadora. O, por decirlo de otro modo: la obra de arte interactiva, más que intensificar la experiencia de esta que pudiéramos tener, se suma, sin más, al cúmulo de estímulos visuales o de otro tipo a los cuales nos enfrentamos en nuestro día a día. En términos benjaminianos, esto podría formularse del siguiente modo: la interactividad no necesariamente contrarresta nuestra “mirada dispersa”; sino que, tal vez, puede convertirse en una distracción más, o en otra maniobra de escapismo.

Hay otra cuestión a tener en cuenta en este capítulo, y es cómo Aznar hace referencia a Sloterdijk y a su concepto de la “razón cínica” en tanto que aquella que se aferra a “la inmunidad que nos proporciona la ambivalencia”. Esto podría reformularse tal y como lo dice Žižek: la ideología ya no puede expresarse a partir de la fórmula marxista clásica: “ellos no lo saben, pero lo están haciendo” sino, en cambio, a partir de un “ellos saben muy bien lo que hacen y lo hacen de todos modos”. La ideología, pues, no es ya una mentira experimentada como verdad sino que —como señala Adorno en relación al fascismo— adquiere un cariz puramente instrumental. Si lo ideológico es una formación discursiva, no tiene sentido tratar de desmantelarla a partir de recursos extradiscursivos; lo cual tiene más que ver con el arte de lo que pudiera parecer a primera vista.

Esto nos lleva, precisamente, al último capítulo del libro: “Arte sin territorio”. Aquí vemos cómo la vinculación del arte con lo político, paradójicamente, no tiene nada de inmediato, sino que se instituye precisamente en la mediación, en la brecha entre realidad y representación. Es esta brecha la que genera una suerte de paréntesis sensorial e intelectual que propicia un espacio de reflexión sin interrupciones. De ahí que el compromiso social del arte no necesariamente se encuentre en el denominado *artivismo* o en intervenciones en el espacio público que, aunque tienen una repercusión mediática evidente, a menudo no producen una experiencia cognoscitiva particularmente profunda. Dichas prácticas simplemente ponen en suspensión el marco tradicional del arte (el museo) como si el carácter político de lo artístico solo pudiera comprenderse en términos meramente institucionales. Pero si así fuera, no habría nada inherente a la propia praxis artística que contuviera un germen transformador. Sin embargo, querer cambiar lo que es el arte desde algo extrínseco al arte es, simplemente, querer cambiar la realidad. Lo cual, en sí, no tiene nada de malo pero tampoco tiene nada que ver con el arte. Lo artístico, como lo ideológico, debe ser cuestionado a partir de una mirada auto-reflexiva que cuestione sus valores intrínsecos.

Si el arte tiene la capacidad para contribuir a una “reactivación general de la imaginación social” es por cómo propicia una capacidad de reflexión que se sobrepone a la “ilusión de lo inevitable” (o mejor dicho, la pátina de lo ideológico). La obra de arte nos sostiene la mirada de tal modo que nuestra manera de enfrentarnos a las imágenes se vuelve menos irreflexiva y maquinal; abre un espacio de reflexión. La ideología persiste en tanto que el marco estético que la envuelve parece inamovible y permanece incuestionado. Sin embargo, si nos enfrentamos a una nueva forma de leer y sentir las imágenes, la anestesia moral provocada por dicho marco estético-ideológico se contrarresta. Como dice Aznar, remitiéndose a Rancière, el arte rompe con las lógicas de dominación de un sistema capitalista “no por lo que dice ni por cómo lo dice, sino porque establece unos nuevos parámetros de relación con la realidad”; en tanto que “la experiencia estética produce una desviación con respecto a las formas de la experiencia ordinaria”.

En este sentido, es significativa la siguiente obra de Francis Alÿs: *Cuando la fe mueve montañas* (2002). Si bien Aznar habla de ella a colación de las tres categorías de la actividad humana que distingue Arendt (labor, trabajo y acción), lo que me parece más interesante aquí es cómo la acción consiste en dislocar qué es lo que ordinariamente percibimos como productivo. La acción de Alÿs, realizada cerca de Lima, cuenta con más de quinientos voluntarios que trataron de desplazar una duna a 10 centímetros de su posición

inicial, moviendo la arena de un lado a otro con palas. Por supuesto, la acción en sí misma no tiene ninguna utilidad real, ya que el artista simplemente se obceca en articular una poética de lo inútil. Sin embargo, es en esa persistencia en hacer algo que no va a ninguna parte donde la obra cuestiona nuestras nociones de lo que es productivo y lo que no. El potencial político y utópico del arte no se despliega en las consecuencias inmediatas y evidentes que este pueda tener en su contexto, sino que se hace palpable cuando genera situaciones auto-contradictorias como esta. Del mismo modo, el potencial transformador del arte está situado, permanentemente, entre la imposibilidad y la redención.

Alba Giménez Gil
University of South Wales

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

***Le Monde en sphères*. Bibliothèque nationale de France, París. Comisarios Catherine Hofmann y François Nawrocki. Del 16 de abril de 2019 al 21 de julio de 2019.**



Le Monde en sphères. Vista de la exposición. Imagen de la autora, 2019.

La exposición *Le Monde en sphères*, organizada por la Biblioteca Nacional de Francia (BnF), ha coincidido en el tiempo con la publicación del magnífico catálogo *Mathematical instruments in the collection of the Bibliothèque Nationale de France* y esto no parece casual. Ambos hechos responden a una misma estrategia: la puesta en valor de los importantes fondos de objetos e instrumentos vinculados a la astronomía y las matemáticas con los que cuenta la BnF. El fondo bibliográfico y manuscrito de esta institución es de todos conocido, pero quizá no lo sea tanto la colección de objetos de ciencia que atesora y que están solo accesibles a investigadores.

Los dos comisarios de la exposición, Catherine Hofmann y François Nawrocki, conservadora jefe y director adjunto respectivamente del Departamento de Mapas y Planos de la biblioteca, han conseguido reunir, en el amplio espacio expositivo de la planta baja del edificio François Mitterrand de la BnF, un conjunto notable de doscientas obras entre globos celestes y terrestres, astrolabios, esferas armilares, mapas astronómicos, mapamundis y tratados de cosmología, acompañados con algunas obras de arte que incluyen la representación de esferas celestes o terrestres.

El discurso expositivo se despliega cronológicamente cubriendo los últimos 2500 años de cultura en la Europa occidental, Oriente Medio y el Norte de África. No se ha incluido en esta exposición ningún objeto procedente de culturas de Extremo Oriente o de países del continente americano. La exposición solo muestra obje-

tos, manuscritos, impresos y obras de arte que pertenecen a la BnF o a instituciones ubicadas en París, como el Musée du Louvre, el Centre Pompidou o el Musée des Arts Décoratifs. Es posible que tras eso se esconda una limitación presupuestaria, pero si esa fuera la razón se habría tratado de solventar con material audiovisual complementario o murales informativos que suplieran las carencias. Parece más bien que el objetivo era simplemente generar un discurso con los fondos propios, más que cubrir todos los aspectos relativos al modelo cosmológico de las esferas. Este hecho limita el alcance de la exposición y explica de algún modo el sesgo hacia objetos, manuscritos y libros generados en la Europa occidental, y más en concreto en Centroeuropa, frente a las culturas del Mediterráneo tanto occidental como oriental, particularmente el mundo islámico.

El establecimiento del “modelo cosmológico de las esferas” en la Antigüedad y su consolidación en la Grecia helenística de la mano del astrónomo Claudio Ptolomeo, con la Tierra como centro estático de un universo conformado como la agrupación de nueve esferas concéntricas, propició la materialización visual de este modelo en forma de globos celestes, de esferas armilares y de instrumentos más complejos como los astrolabios, más abstractos en su estructura basada en la proyección sobre un plano de la esfera celeste.

El objeto más antiguo que se exhibe en la exposición es un pequeño globo celeste de plata que se fecha en el siglo II a.C. y tiene grabadas en relieve 48 constelaciones. Esas mismas constelaciones están cuidadosamente estudiadas con sus principales estrellas en el gran manual de astronomía del mundo antiguo y medieval, el *Almagesto* de Ptolomeo, una de cuyas copias, un manuscrito en pergamino del siglo XII, se puede admirar en una de las vitrinas de la zona de la exposición dedicada a la Antigüedad grecolatina. Este espacio inicial incluye además piezas de mármol, plata o camafeos que incorporan, en sus representaciones, esferas celestes en manos de emperadores como símbolo de poder o de personajes mitológicos como Urania, la musa de la astronomía. Es reseñable la intención de los comisarios por hacer dialogar a piezas tradicionalmente entendidas como obras de arte con otras etiquetadas preferentemente como objetos científicos, con el fin de romper definitivamente barreras que no existieron en el pasado visibilizando la sinergia que arte y ciencia han tenido y siguen teniendo como fruto que son del talento humano.

El planteamiento expositivo adentra después al visitante en el periodo medieval mediante un gran mural explicativo titulado “Sabios y filósofos de la Antigüedad a la Edad Media” que ubica en un gran mapa de Europa, Oriente Medio, Norte de África, Arabia y hasta la India los intelectuales que contribuyeron a consolidar la cosmología en base al modelo de las esferas. Sin desmerecer el esfuerzo realizado por capturar en un mapa lo que supuso el desarrollo de la astronomía entre el siglo VI a.C. y el siglo XV, se identifica ya aquí la principal carencia que tiene la exposición: la minusvaloración de la aportación científica del mundo islámico y en particular de al-Andalus. Así se multiplican, en algunos casos con poca justificación, nombres de la Antigüedad grecolatina y de la Europa latino-parlante bajomedieval activos en París, Oxford o Roma, ignorando centros de desarrollo de la astronomía medieval como Toledo, Valencia o Zaragoza en al-Andalus durante el siglo XI u otros centros del Mediterráneo oriental como el Cairo, Damasco o Alepo. Solo a modo de ejemplo, el único astrolabista que se incluye en todo el mapa es Jean Fusoris, activo en París a finales del siglo XIV, ignorando nombres como los andalusíes Ibrāhīm ibn Sa’īd al-Sahīlī (Toledo, siglo XI), Muḥammad ibn Fattūḥ al-Jamā’irī (Sevilla, siglo XII) o Aḥmad ibn Ḥusayn ibn Bāšo (Granada, siglo XIV), el abasí Hāmid ibn al-Jidr al-Juʿandī (Bagdad, siglo X) o el ayubí ‘Abd al-Karīm al-Miṣrī (Damasco, siglo XIII), todos ellos firmantes de astrolabios que son un prodigio de precisión astronómica y de belleza en el diseño, muy por encima de los atribuidos al francés Jean Fusoris.

Esta carencia de nombres en el mapa global del estudio de las “esferas” en el periodo medieval se materializa en la escasa presencia de objetos y manuscritos de procedencia islámica, si se tiene en cuenta que en la Edad Media la astronomía y las matemáticas se escribieron y desarrollaron mayoritariamente en árabe, sobre todo hasta el siglo XIII. Ciertamente es que el muy notable globo celeste atribuido a taller andalusí del siglo XI, que forma parte de la colección de la BnF, ocupa un lugar preferente en esta zona expositiva dedicada a la Edad Media, pero los adicionales tres globos celestes islámicos, de notable factura, la pareja de astrolabios –uno de ellos andalusí de Sevilla– y los pocos manuscritos exhibidos no hacen justicia a lo que significó la astronomía y la instrumentación científica islámica en esa cronología.

La representación de las constelaciones, tanto en los globos celestes como en las ilustraciones de los libros de astronomía, es sin duda el elemento visualmente más atractivo desde el punto de vista artístico. Los cambios en los gustos estéticos ocasionaron pequeñas variaciones iconográficas y la generación de modelos que se repiten en varias obras. Las constelaciones con figuraciones humanas como Virgo, Acuario, Casiopea, Andrómeda o Auriga acusan en su figuración los cambios en la vestimenta, el peinado o la gestualidad a lo largo del tiempo. En el caso de las constelaciones con nombre de animal como Leo, Escorpio o Águila se opta en algunos casos por representaciones muy esquemáticas, en posiciones convencionales y en otros por visiones naturalistas con el animal en acción.

Si la esfera celeste fue materializada en metal y proyectada en dibujos en numerosos manuscritos desde la Antigüedad, la Tierra tardó más tiempo en plasmarse tridimensionalmente en una esfera con detalles geográficos. La exposición incluye dos extraordinarios ejemplares de globos terráqueos: el que realizó el cartógrafo y astrónomo alemán Martin Behaim en 1492 (se exhibe en realidad un facsímil del globo original que se conserva en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg) que, lógicamente, no incluye aún América, y el impresionante “Globo verde” de 1506 atribuido al cartógrafo alemán Martin Waldseemüller que fascina al espectador con el intenso color verde de mares y océanos, y que incorpora ya la América explorada hasta esa fecha.

Ya en el siglo XVI merecen destacarse los hermosos grabados de los hemisferios norte y sur celestes que realizó Alberto Durero en 1515 con la colaboración del astrónomo alemán Conrad Heinfogel y el cartógrafo austriaco Johannes Stabius. La muy cuidada representación naturalista de las constelaciones responde a su calidad como ilustrador y fijó un modelo iconográfico que se hace patente en la exposición al observar los globos celestes de los siglos XVI y XVII posteriores a los grabados de Durero.

Los comisarios de la exposición no han olvidado las otras esferas que formaron parte del paisaje erudito de la Edad Media y el Renacimiento: las esferas armilares. Estos objetos no hablan por sí mismos como lo hacen los globos celestes, pues responden más a una abstracción geométrica del modelo cosmológico de las esferas concéntricas que a una representación iconográfica. La exposición exhibe la que debe ser la única esfera armilar portátil conservada de periodo medieval, que se fecha entre 1460 y 1500, y responde lógicamente al modelo geocéntrico del universo.

Parejas de globos terrestre y celeste del mismo tamaño y factura que tan de moda estuvieron en el siglo XVII y un par singular de esferas armilares con peana, una acorde al modelo geocéntrico y otra al heliocéntrico formulado por Nicolás Copérnico en 1543, ambas de taller francés y fechadas en 1725, nos introducen en la astronomía que avanzó de modo exponencial a partir de Isaac Newton (1642-1727). La evolución natural de las esferas armilares fueron los llamados “planetarios” de peana que se empezaron a construir en el siglo XVIII y permitían mover los planetas en sus órbitas en torno al Sol. En el siglo XIX incorporaron los planetas de Urano y Neptuno así como el cinturón de asteroides situado entre las órbitas de Marte y Júpiter.

Destacables son los llamados “globos terrestres en husos” que comenzaron a realizarse en la segunda mitad del siglo XVI. Eran grabados de mapas de la Tierra divididos en 12 fragmentos en forma de huso (cada uno cubría 2 husos horarios) pensados para ser después recortados y pegados sobre una esfera de madera. Este método de “globos recortables” permitió su fabricación en serie y su uso generalizado en instituciones docentes.

La exposición adapta su formato al mundo contemporáneo para mostrar fragmentos de películas de los inicios del cine en las que las esferas son protagonistas como el *Viaje a la Luna* de Georges Méliès (1902) o las fotografías de la Tierra, el planeta azul, tomadas en 1968 desde la escotilla de la cápsula del Apolo 8 cuando orbitaba en torno a la Luna. Esta imagen del planeta esférico que flota en soledad en un espacio oscuro y frío inspiró a artistas como Alain Jacquet (1939-2008) con su obra *Reflexion of a Golden Egg* (Nueva York, 1988), con una Tierra deformada en forma de huevo, o a Thomas Hirschhorn (1957-) con su instalación *Outgrowth* (París, 2005), donde yuxtapone cientos de globos terráqueos manchados y defor-

mados junto a fotografías que muestran desastres ecológicos, guerras o violencia, resaltando la fragilidad del planeta que habitamos y también agredimos.

Dos inmensas esferas, una terrestre y otra celeste realizadas para mayor gloria del rey Luis XIV de Francia, que se consideraba el centro del mundo, cierran en un espacio segregado esta exposición que será recordada por haber permitido disfrutar de lo que supuso y sigue suponiendo un modelo cosmológico como el de las esferas concéntricas que, si bien no responde a la realidad del universo que habitamos, nos ha permitido conocerlo cada vez mejor, geometrizarlo y, de alguna manera, hacerlo nuestro.

Ya se ha señalado que el punto más débil de la muestra es el poco reconocimiento de la aportación de la ciencia escrita en árabe que fue crucial en periodo medieval. En relación con este hecho se constata la total ausencia en la cartelería y los murales de términos como al-Andalus, abasí, fatimí, almohade, mame-luco o cualquier otro que acota temporal y geográficamente el conocimiento de la ciencia desarrollada en territorios bajo administración islámica. Pese a estas omisiones, la muestra nos propone un privilegiado acercamiento a muchos de los artefactos y representaciones que han conformado la cultura visual y científica del universo y de nuestro planeta como parte de él.

Para terminar, es de justicia resaltar la bien concebida visita virtual online de la exposición que recomendamos a los interesados en conocer más detalles de la misma (<http://expositions.bnf.fr/monde-en-spheres/>).

Azucena Hernández Pérez
Universidad Complutense de Madrid

***Paris romantique, 1815-1848.* Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) - Musée de la Vie romantique, París. Comisarios generales Christophe Leribault, Jean-Marie Bruson y Cécilie Champy-Vinas. Del 22 de mayo al 15 de septiembre de 2019.**



Paris romantique, 1815-1848. Espacio de la exposición dedicado a los salones. Imagen del autor, 2019.

Nada muere, todo se transforma
Honoré de Balzac
(Cf. W. Benjamin)

Tras las exitosas exposiciones *Napoléon et Paris, rêves d'une capitale* (Musée Carnavalet, 2015) y *Spectaculaire Second Empire, 1852-1870* (Musée d'Orsay, 2016), el importante período histórico comprendido entre la caída de Napoleón (1815) y el inicio de la Segunda República (1848), coincidente con el desarrollo y consolidación del movimiento romántico en Francia, aún no había sido argumento de ninguna gran exposición celebrada en la capital parisina durante los últimos años. Conscientes de ello, tanto el Petit Palais como el Musée de la Vie romantique de París, personificados en Christophe Leribault, Jean-Marie Bruson y Cécilie Champy-Vinas, como comisarios principales, han procurado poner remedio a esta falta con la inauguración de una de las exposiciones más interesantes celebradas este año en Francia: *Paris romantique, 1815-1848*.

La apabullante muestra, dispuesta en el Petit Palais, y completada con un discreto montaje en el Musée de la Vie romantique, será brevemente analizada en las siguientes líneas. Sin embargo, ante la concisión que se nos exige, del segundo de estos espacios indicaremos únicamente que su argumento giraba en torno a los salones literarios del París romántico.

En general, *Paris romantique* se resolvía como una compleja propuesta –argumental y expositiva–, no pudiendo ser definida como una “mera” exhibición de pintura y escultura completada con otros objetos artísticos y suntuarios, ni como un simple recorrido cronológico a través de las artes del Romanticismo, sino como una propuesta más allá de estas delimitaciones conceptuales. Unas premisas palpables ya desde la misma configuración del itinerario, concebido como una “jornada de paseo” (“dans la capitale à la découverte des quartiers emblématiques de la période”), donde los argumentos de la exposición eran presentados atendiendo a ideas, conceptos o lugares más que a cronologías; algo que denota una verdadera intención de adecuación a las corrientes metodológicas y museográficas más en boga.

Así, más de seiscientas piezas de variopinto origen descubrían múltiples aspectos de la vida cotidiana y artística de la capital francesa durante el período romántico. Incidiremos positivamente en esta variedad, ya que ello posibilitaba percibir la complejidad de una sociedad enormemente simbólica y refinada, cuya riqueza material resultaba verdaderamente admirable.

Por otro lado, debemos advertir que, a pesar de tratarse de una exposición monográfica sobre París y el Romanticismo, aspectos como la escasez de referencias al *Prix* de Roma a lo largo de la muestra, daban pie a perpetuar en el visitante esa idea de París como “capital del siglo XIX” que, paulatinamente, tendemos a matizar. De hecho, además de la pujanza de Londres, Roma seguía siendo una de las más ansiadas aspiraciones de los artistas del París romántico.

A nivel museográfico destacaremos el despliegue de una hechizante *scénographie immersive*, la cual potenciaba el carácter evocativo del montaje y que, efectivamente, provocaba en el visitante una cierta sensación de “adentrarse” en el legendario París de Delacroix y Hugo. La preocupación por este tipo de aspectos afectaba incluso a la iluminación de la exposición; regulada de forma que, al final de esa “jornada de paseo”, y coincidiendo con las horas nocturnas, la luz se iba atenuando. Asimismo, el acertado uso de la gama cromática escogida para la escenografía, especialmente a través del bermellón, –color fácilmente asociable a conceptos como “sangre” o “pasión”–, acrecentaba esa sensación de atmósfera romántica.

Del itinerario del Petit Palais apuntaremos que estaba compuesto por más de una decena de espacios, y que quedaba inaugurado por una introducción, donde un mapa de París señalaba cada uno de los puntos relevantes de la “jornada” a emprender. Además, una serie de obras ilustraban cómo –según el catálogo– “la suerte de Francia se jugó en la capital parisina”, presentando la ciudad como telón de fondo del teatro del poder, la economía o la cultura. El asunto de las revoluciones, por ejemplo, quedaba perfectamente ilustrado a través del óleo de Horace Vernet (1820) que representa la Barrière de Clichy durante 1815. La presencia de esta obra, junto a otras como la *Physiologie des quartiers de Paris* de Guillemin (1841), adelantaba una especial atención por parte de la exposición hacia la diversidad social del París romántico, pues esta defensa –tal y como la muestra Vernet– estuvo compuesta de un heteróclito grupo de parisinos de distinto origen, desde los más humildes hasta los más pudientes.

Tras ello, la exposición recreaba uno de los lugares más icónicos del poder francés durante el siglo XIX: el –desaparecido– Palacio de las Tullerías, centrándose especialmente en los apartamentos de la Duquesa de Berry; una intención fortalecida con la inclusión de las obras de Eugène Lami, uno de los grandes pintores de los escenarios y fastos de la corte. Este gusto por volver la mirada hacia los espacios cotidianos y de representación, así como a la cultura material de una época como elemento destacado en cuanto a dimensión simbólica o en relación con la sociabilidad, en ocasiones es echado en falta dentro del panorama expositivo español –a excepción de instituciones como el Museo del Traje o el Nacional de Artes Decorativas, por razones obvias, y de recientes exposiciones como, por ejemplo, la celebrada en el Museo del Prado sobre Mariano Fortuny o la dedicada a William Morris en la Fundación Juan March–.

En relación con los estudios de género, subrayaremos la destacada presencia que tuvo en esta parte del itinerario la interesante figura de María de Orleáns, princesa que se dedicó activamente a la escultura, y cuyas obras sobre la figura de Juana de Arco pudieron ser contempladas en la exposición.

Las siguientes salas estaban dedicadas a uno de los lugares más legendarios del París romántico: el Palais-Royal –y todo lo que este comprendía (galerías, restaurantes, cafés, etc.)–. De esta parte destacaremos el interés de los comisarios en presentar esta área del París romántico como relevante espacio de sociabilidad y distinción; recreando –por ejemplo– las míticas galerías o pasajes, y presentando las mercancías que en ellas se podían adquirir: vestidos, complementos, u otros objetos como los que servían al *dandy* para construir su apariencia, o aquellos usados por Balzac como medio de distinción.

Tras esto, la exposición presentaba un espacio dedicado al que fue el evento artístico por excelencia de la ciudad durante aquel tiempo: los salones –coincidiendo, además, con otra exposición inaugurada en el Musée Girodet sobre el Salón de 1819–.

Así, y siguiendo la costumbre de la época, numerosas y relevantes pinturas tapizaban las paredes de la sala, junto a una pequeña selección de esculturas que dominaba el centro de la misma. Su ordenamiento no atendía tanto a su pertenencia a uno u otro salón, sino a los asuntos tratados en ellas o a los géneros artísticos a los que pertenecían; de modo que era posible valorar fácilmente la evolución de los distintos gustos que forjaron el Romanticismo en las artes visuales.

A veces, este tipo de despliegues pueden dificultar la visión de las obras. Sin embargo, la posibilidad única de admirar juntas tantas *chefs-d'œuvre*, como el *Enrique IV jugando con sus hijos* de Ingres (1817) o el *Cristo en el Huerto de los Olivos* de Delacroix (1828), hacía olvidar toda crítica a favor o en contra de esta disposición. En cuanto a escultura, se pudieron admirar importantes ejemplos como el *Enrique IV niño* de François-Joseph Bosio (1824) o el *Orlando furioso* de Jehan Duseigneur (1831-1867).

A continuación, una sala descubría al visitante el gusto por el pasado de la capital francesa desarrollado tras la Revolución. Y es que, tras la publicación y consecuente éxito de la novela *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo (1831), se extendió un interés exacerbado por el pasado de la ciudad, y muy especialmente hacia la Edad Media y la arquitectura gótica, convirtiéndose el templo en icono del Romanticismo. Casualidad o no, que la exposición reflexionara sobre la construcción del mito de aquella catedral escasos meses después de su incendio es un hecho a destacar.

El itinerario continuaba con una heterogénea selección de obras de arte cuya temática giraba en torno al París de las revoluciones, especialmente la acaecida en 1830, de modo que se mostraba la manera en que las artes, las letras y la música formaron parte de ese contexto político y social en persistente ardor contestatario. Para reflejar ese binomio arte-revolución, la exposición apelaba a obras con gran carga política como las caricaturas de Daumier o el óleo de León Cogniet *Las Banderas* (1830), por ejemplo. Finalmente, se presentaba el modo en que el arte y el poder se ensamblaban en la ciudad a través de “monuments politiques”, como la Columna de Julio de la Bastilla.

Tras ello, se presentaba al visitante una serie de espacios dedicados a recorrer “La vie de Bohème”, “Du quartier latin aux barrières”. En ellos, el itinerario se adentraba por el exótico y particular mundo del vulgo parisino de aquel tiempo, haciendo hincapié en “le mythe de l’artiste bohème”. Algo difícil, puesto que este tipo de acercamientos conllevan siempre un importante riesgo, ya que una gran presencia de imágenes idealizadas del pueblo no hacen sino deleitarse y extender una imagen del vulgo plagada de lugares comunes y alejada de toda realidad. De hecho, obras como *El coche de máscaras en la plaza de la Concordia* (1834) de Eugène Lami, la cual también fue elegida para ilustrar la portada del catálogo, no aspiraban a recoger las realidades del pueblo, sino que se ajustaban a un tipo de escenas de género diseñadas para decorar las lujosas viviendas de las élites. En el caso de esta exposición, el asunto ha sido tratado con el mayor rigor posible, ya que, tanto en el itinerario como el catálogo, se analizaban reiteradamente aspectos relativos a la “realidad” del pueblo, como su relevante papel en la revolución política.

Esta *promenade* por el París romántico continuaba con un recorrido a través de los diferentes barrios relacionados con la vida de los artistas, centrandose especialmente su atención en la Nouvelle Athènes, uno de los *quartiers* artísticos más relevantes de la época; lugar donde personajes como Ary Scheffer, Horace Vernet o Delacroix instalaron sus estudios.

Como colofón a esta intensa “jornada”, y coincidiendo con la llegada de la noche, la exposición presentaba una serie de obras y de objetos relacionados precisamente con los eventos que tenían lugar durante aquellas horas. Una geografía del espectáculo y del ocio que tenía su epicentro en los “Grands Boulevards des théâtres”, donde –como se mostraba a lo largo de varias salas– el ballet, el teatro o la ópera se convertían no solo en lugares predilectos del esparcimiento de los parisinos, sino en eventos de sociabilidad de especial relevancia.

Finalmente, un pequeño espacio dedicado a la Revolución de 1848 servía de epílogo a la muestra, en tanto que –siguiendo a los comisarios– aquellos hechos sirvieron de colofón a los ardores románticos, dando paso a la “nouvelle géographie parisienne” del Segundo Imperio; un escenario erigido sobre las cenizas del vetusto Palacio de las Tullerías, cuyo saqueo fue evocado años más tarde por Flaubert en *La Educación sentimental* (1869). Precisamente el manuscrito original de dicha obra, exhibido en este último espacio, servía de broche final al itinerario.

A modo de conclusión diremos que, en general, tanto la exposición como su catálogo, merecen –bajo nuestra opinión– una sobresaliente valoración. Un proyecto construido no solo desde la historia cultural, sino desde un acercamiento poliédrico y rico en matices, siendo especialmente remarcable en este sentido el énfasis que la exposición y el catálogo realizaban en torno a las cuestiones de la sociabilidad o la cultura material, entre otros tantos aspectos. Se trató, por tanto, de una propuesta asequible a todo tipo de visitantes; coherente con el público potencial de una ciudad como París.

Por otro lado, una serie de eventos científicos y de divulgación, como conferencias o conciertos, así como una aplicación móvil, democratizaron y prolongaron la experiencia de la visita.

En definitiva, una ambiciosa exposición y un gran catálogo que, sin lugar a duda, fueron el fruto de una larga y rigurosa labor de comisariado e investigación.

Álvaro Cánovas Moreno
Universidad Autónoma de Madrid

El espíritu de una época. Boldini y la pintura española a finales del siglo XIX. Fundación MAPFRE, Madrid. Comisarias Francesca Dini y Leyre Bozal. Del 19 de septiembre de 2019 al 12 de enero de 2020.

Una de las líneas de la política expositiva de la Fundación MAPFRE está dedicada al arte de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, donde ha logrado realizar algunas retrospectivas con gran éxito de público, como *Impresionistas y Postimpresionistas, el nacimiento del arte moderno* en 2013. Esta nueva exposición, presentada bajo el título de *El espíritu de una época. Boldini y la pintura española a finales del siglo XIX*, muestra la obra de Giovanni Boldini (1842-1931) –uno de los retratistas de mayor éxito internacional en el París de entre siglos– en relación con la trayectoria artística y vital de los principales pintores españoles asentados también en la ciudad del Sena. Está comisariada por Francesca Dini –una de las mayores conocedoras de Boldini– y Leyre Bozal –conservadora de colecciones de la Fundación– y se viene a sumar a las diferentes exposiciones y publicaciones que se han dedicado al artista italiano en los últimos años. Aquellas se han centrado, en su mayoría, en estudiar la relación de este con el ambiente parisino, así como su vinculación con otras formas de expresión artística, como la moda, y han supuesto la meritoria recuperación de un artista sobre el que durante décadas se cernieron el silencio y el olvido, cuando no el desprecio. También se han publicado en estos años su catálogo razonado (2002), labor de gran esfuerzo dado lo extenso de su obra, y diferentes selecciones epistolares, una de ellas especialmente nutrida (2015).

Puesto que el pintor no se encuentra presente en los museos de España, la exposición permite poner el foco, por primera vez en nuestro país, sobre un nombre poco conocido para el gran público español, que, en cambio, sí está familiarizado con la mayoría de los representantes del impresionismo y de otros ismos y movimientos de vanguardia, sin duda mucho más mediáticos y populares. En este hecho, que siempre implica cierta dosis de valentía por parte de los organizadores, reside parte del interés y del mérito de esta ambiciosa muestra, que ha conseguido reunir algunas de las mejores obras del pintor, como *Cléo de Mérode* y *Madame Veil-Picard*.

Dividida en seis secciones, permite conocer la evolución del artista desde 1865 hasta la década de 1910, a través de casi ochenta pinturas, acuarelas y pasteles, repartidos de forma proporcionada y equilibrada por cada una de ellas. Estas obras proceden en buena medida de numerosas colecciones particulares, especialmente italianas, así como de museos españoles –entre ellos el de Bellas Artes de Bilbao y el del Prado– y extranjeros –como el Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo Giovanni Boldini, ubicado en Ferrara, lugar natal del pintor–. Cuatro de estas secciones recogen únicamente obras suyas, y están ordenadas de modo cronológico. La primera muestra sus primeros pasos en Florencia (1864-1870) y la influencia de los *macchiaoli*, centrándose en su labor como retratista. Comparte espacio con la segunda, dedicada a la “primera manera francesa” (1871-1879) y que ofrece una amplia selección de pintura y géneros, mayoritariamente de pequeño formato. En la segunda planta se ordenan “Boldini, pintor de la vida moderna (1880-1890)” y su etapa final como cronista de la Belle Époque (1890-1920), con un par de desnudos de especial belleza al final del recorrido. Ambas están consagradas al retrato mundano y efectista que tanta fama le dio. Entre estas cuatro secciones, y en las dos plantas, se disponen pequeños espacios dedicados a los pintores nacionales, diferenciados también con un color de pared diferente: “Ecos de Boldini en la pintura española de fin de siglo” se divide entre dos pisos y tres salas y “Los pintores españoles y el retrato: el espíritu de una época” antecede a la última sección del italiano. En esta segunda hay obras de Sorolla, Zuloaga y Casas, pero no de Raimundo de Madrazo ni de su hijo, Federico Carlos de Madrazo Ochoa, muy cercanos también a Boldini en las primeras décadas de la nueva centuria.

El marco temporal de los catorce artistas españoles representados resulta algo más laxo de lo que señala el título de la muestra, como sucede con Mariano Fortuny Marsal, que había fallecido en 1874. Si bien la repentina muerte del pintor catalán provocó que nunca llegase a conocer al italiano, su presencia, sobradamente justificada, enriquece esta exposición, gracias a las ocho obras que se han reunido. El número y

la calidad de estas lo convierten en el mejor representado de todos sus compatriotas. Algunas de las mejores obras resultarán familiares al público, puesto que formaron parte de la retrospectiva que el Museo del Prado dedicó a Fortuny entre noviembre de 2017 y marzo de 2018. Pero resulta muy estimulante encontrarlas reunidas junto a obras de Eduardo Zamacois –como lo estuvieron en la ya lejana exposición que el Museo de Bellas Artes de Bilbao le dedicó a éste (*Zamacois, Fortuny y Meissonier, 2006-2007*)–, Raimundo de Madrazo –quizá habría sido bueno incorporar alguna escena de *toilette* similar a las de Boldini–, Eduardo León Garrido –que siguió sobre todo la estela de Madrazo y no tanto del italiano–, Vicente Palmaroli y Román Ribera. De todos ellos, es este último el que más recuerda a la obra de Boldini, hasta llegar a veces a confundirse con él. La disposición de sus obras en cuatro salas permite comparar no solo sus estilos y maneras, sino sobre todo sus formas de interpretar los mismos temas. Este ejercicio resulta más difícil cuando se pretende incorporar a Boldini, cuyas obras cuelgan, como se ha señalado, en espacios diferentes a las de los españoles. Solo hay una excepción: en el ámbito de bienvenida se encuentra un lienzo de Boldini (*El mantón rojo*) al lado de uno de Raimundo de Madrazo (*Retrato de Aline Masson*), pintado aproximadamente diez años antes pero con el que comparte mismo prototipo y modelo. Ya que esta disposición es muy elocuente, hubiera sido oportuno reunir del mismo modo, por ejemplo, *La playa de Étretat* de Boldini y *La playa de Portici* de Fortuny, que tanto tienen en común. Estas conexiones, sustentadas en algunos casos en determinadas afinidades temáticas, estilísticas y/o técnicas, son comunes a muchos de los pintores extranjeros que hacían carrera en París, pero aquí acaban desdibujadas y el espectador debe esforzarse en imaginar los términos en que aquellas pudieron producirse. Finalmente, en la salida de la exposición, se ha dispuesto una vitrina con una selección de cartas y dibujos de Zamacois y Rico, procedentes del *Album Stewart* (Dallas, Meadows Museum, SMU). Este perteneció al coleccionista William H. Stewart, uno de los principales nexos entre los españoles y Boldini, de quien, sin embargo, este álbum no conserva ningún apunte ni misiva.

El catálogo supone la segunda publicación en castellano sobre el artista, del que hace ahora ya tres décadas (1989) se tradujo, en una lujosa edición, el libro editado por Patrick Mauriès en italiano dos años antes. El ensayo de Francesca Dini “Giovanni Boldini, 1842-1931” se extiende sobre muchas de las claves de la exposición, respetando el orden temporal de la misma e incidiendo en asuntos de especial interés, como los vínculos entre Fortuny, Boldini, Frédéric Reitlinger y William H. Stewart. Leyre Bozal, en “El tiempo recobrado”, reflexiona sobre el significado y lectura de algunas de las obras expuestas, distinguiéndolas según sus temas. Agrupa así los ejemplos de los españoles y del italiano, aunque a veces esta relación entre unos y otros pueda resultar algo forzada, como los desnudos de Boldini (*Dopo il bagno*) y Sorolla (*Desnudo de mujer*), pintado casi veinte años más tarde y en el que cabría pensar en otras referencias diferentes. Empero, son especialmente acertadas las comparaciones entre los jardines de Fortuny y Boldini. El ensayo de Fernando Mazzocca, “De la revolución de la *macchia* a los fastos de la Belle Époque. Éxito, olvido y redescubrimiento de Boldini, entre Signorini y Ragghianti”, es una traducción del que su autor publicó en italiano en el catálogo de la exposición de Boldini celebrada en 2015 en Milán. Supone un interesante y razonado repaso por la fortuna crítica del artista en su país natal desde sus primeros éxitos hasta su descrédito y progresiva recuperación. En el último texto, titulado “Boldini y España: relaciones, influencia y recepción crítica”, Amaya Alzaga Ruiz se centra de forma casi exclusiva en estudiar la cambiante y dispar fortuna crítica que el italiano tuvo en nuestro país, desde 1878 hasta su muerte en 1931. El ensayo, basado fundamentalmente en el trabajo con la prensa escrita española, menciona también la ya conocida relación de Boldini con Mariano Fortuny, pero obvia en cambio su cercanía a otros compatriotas de este, como Joaquín Araujo, único artista español a quien retrató y sobre cuya relación amical se conocen algunas referencias documentales. Su efigie, presente en la exposición, es una de las más intensas de toda la carrera de Boldini y revela que debieron tener una estrecha amistad, pues quedó en su poder y se conserva en el museo de Ferrara dedicado al pintor. La parte dedicada al catálogo está dividida en las seis secciones de la muestra; incluye un breve texto introductorio para cada una de ellas, escrito por las comisarias, y la reproducción de todas las obras expuestas. La parte final incorpora una breve reseña sobre “El

álbum Stewart” –que reproduce la que su autor, Mark A. Roglán, publicó en 2013– y las biografías de los quince artistas de esta exposición, realizadas por Blanca de la Válgoma. Estos dos textos, que conforman un apéndice, constituyen un buen complemento a un catálogo que, como la propia muestra, contribuirán a poner en valor al pintor italiano más allá de su país natal.

Pedro J. Martínez Plaza
Museo Nacional del Prado

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

***En Construcción.* Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2018-2019**

Como cada curso, el Departamento de Historia y Teoría del Arte acogió las dos jornadas del seminario de posgrado *En Construcción*, que este año cumplía su novena edición. Desde sus orígenes, este seminario ha sido pensado como un espacio de encuentro para estudiantes de doctorado pertenecientes tanto a nuestro departamento como a otros departamentos afines, en el cual pudieran compartir los debates y desafíos metodológicos que presenta la realización de una tesis doctoral en historia del arte y cultura audiovisual. Este año, además, hemos tenido el privilegio de contar con una amplia participación de estudiantes tanto de otras universidades españolas como de universidades extranjeras.

Tras el éxito que tuvo el nuevo formato del seminario, planteado por primera vez durante el curso 2017-2018, decidimos continuarlo y mejorarlo. Por ello, en esta ocasión volvimos a dividir el seminario en dos sesiones; la primera de ellas estuvo dedicada a la presentación de pósteres, en los que las y los participantes señalaban los principales problemas metodológicos de sus investigaciones. La sesión fue precedida por las ponencias de un investigador y una investigadora consolidados, que compartieron metodologías y problemas relativos a la investigación en nuestra disciplina. Durante la segunda sesión, los debates y sinergias surgidas entre las y los participantes durante la sesión de pósteres se canalizaron a través de la organización de varias mesas de trabajo, organizadas según afinidades metodológicas más que temáticas. Durante las mesas de trabajo, en las cuales participaba también por invitación un profesor o una profesora, las y los participantes expusieron sus investigaciones y generaron un interesante intercambio de ideas, de preguntas y de problemas afines acerca de las mismas.

Coordinación: Laura Caballero, Álvaro Cánovas, Julia Fernández, Melania Ruiz, David Vendrell, Lola Visglerio y Mario Zamora.

Coordinadora académica: Olga Fernández López.

Página web: seminarioenconstruccion.blogspot.com





Sesión de pósteres (fecha de celebración: 22 de noviembre de 2018)

I. Ponencias metodológicas

Inés Plasencia: *Investigar la imagen en/de Guinea Ecuatorial: dónde empieza una tesis y dónde termina.*

Juan Luis González García: *Retórica visual e investigación histórico-artística: memorias inconclusas.*

II. Presentación de pósteres

Mireia A. Puigventós (Universidad Autónoma de Madrid): *Mujer, fotografía y sociedad en España: 1936-1977.*

Mónica Calderón Acedo (Universidad Autónoma de Madrid): *El luto en la corte de Carlos V y los orígenes del traje "a la española".*

Mario Ernesto Fernández Andrade (Universidad Autónoma de Madrid): *Posporno: el cuerpo como discurso político y herramienta contracultural (de Annie Sprinkle hasta la primera década del siglo XXI).*

Justine François (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne): *La situación de la España «neogótica» en la historia de la arquitectura del siglo XIX (1844-1920): forma, matriz y discurso.*

Ana Galán Sanz (Universidad Autónoma de Madrid): *Uemura Shōen: la voz del empoderamiento de las mujeres en el arte japonés.*

Santiago González Villajos (Universidad Autónoma de Madrid): *Usos potenciales de los Sistemas de Información Geográfica en el comisariado de exposiciones.*

Madeleine Haddon (Princeton University): *Color local: raza, género e identidad en las pinturas del siglo XIX de España.*

Daniel Lavín González (Universidad Complutense de Madrid): *Mujeres artistas en la España de la Edad Moderna: formación, profesión y fortuna crítica.*

Eduardo Muñoz Baudot (Universidad Autónoma de Madrid): *Los III Duques de Alba y las Artes.*

Anita Orzes (Universidad Autónoma de Madrid): *Linajes bienalísticos y redes curatoriales en el Sur Global.*

Keiko Ozaki (Universidad Autónoma de Madrid): *Interpretación de los retablos de El Greco en España.*

Melania Ruiz Sanz de Bremond (Universidad Autónoma de Madrid): *Pintura sobre vidrio: producción y circulación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, siglos XVI-XVIII.*

Lola Visglerio Gómez (Universidad Autónoma de Madrid): *Arte contemporáneo en Andalucía: identidades e imaginarios entre 1970 y 1992.*



Sesión de mesas de trabajo (fecha de celebración: 29 de marzo de 2019)

Mesa 1. Identidad y transnacionalidad en el arte

Profesora invitada: Sandra Sáenz-López Pérez.
Modera: Laura Caballero.

Justine François, “La situación de la España ‘neogótica’ en la historia de la arquitectura del siglo XIX (1844-1920): forma, matriz y discurso”.

Madeleine L. Haddon, “Color local: raza, género e identidad en las pinturas del siglo XIX de España”.

Santiago González Villajos, “Usos potenciales de los Sistemas de Información Geográfica en el comisariado de exposiciones”.

Mesa 2. Arte y poder en la Edad Moderna

Profesor invitado: José Riello Velasco. Modera: Gemma Cobo.

Melania Ruiz Sanz de Bremond, “Pintura sobre vidrio: producción y circulación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, siglos XVI-XVIII”.

Mónica Calderón, “El luto en la corte de Carlos V y los orígenes del traje ‘a la española’”.

Eduardo Muñoz Baudot, “Los III Duques de Alba y las Artes”.

Mesa 3. Investigar desde el género

Profesora invitada: Noemi de Haro García. Modera: Álvaro Cánovas.

Mireia Puigventós, “Mujer, fotografía y sociedad en España: 1936-1977”.

Daniel Lavín, “Mujeres artistas en la España de la Edad Moderna: formación, profesión y fortuna crítica”.

Mario Fernández, “Posporno: el cuerpo como discurso político y herramienta contracultural (de Annie Sprinkle hasta la primera década del siglo XXI)”.

Ana Victoria Galán, “Uemura Shōen: la voz del empoderamiento de las mujeres en el arte japonés”.



NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL *ANUARIO*

Normas de publicación

El *Anuario de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid es una revista reconocida en el área de Historia del Arte entre la comunidad científica española, publicándose su primer número en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 150 autores dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado deberá ser original y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán, preferentemente, en soporte digital a la dirección de correo electrónico anuariodehistoriadelararte@gmail.com o, en su caso, por correo postal en un CD-ROM a la dirección más abajo indicada. En cualquiera de los casos se añadirán los siguientes archivos en formato Word y las ilustraciones en una carpeta aparte:

- Datos personales del autor/es (nombre, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- C.V. del autor/es con una extensión de 150-200 palabras.
- Texto del artículo. La extensión será, incluyendo notas y bibliografía, de 10.000 a 12.000 palabras, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5.
- El artículo irá precedido de un breve resumen del contenido del trabajo en español y en inglés, con una extensión máxima de 150 palabras y en el que se incluya también el título (no llevará notas ni llamadas) y entre 5 y 7 palabras clave en ambos idiomas.
- Ilustraciones. Se enviarán 20 ilustraciones como máximo. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución y en formato JPG/TIF y deberán ir numeradas correlativamente. La llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo ordenadas alfabéticamente por autor. Se ruega indicar (en notas y bibliografía) el doi de todas las publicaciones que lo tengan, en ese caso no será necesario indicar que la publicación está en línea ni su fecha de consulta.

El autor/es de los originales acepta(n) estas normas al presentar sus trabajos para su publicación. La revista se reserva el derecho a introducir cambios de estilo en los textos con el objetivo de adecuarlos a las normas de edición.

Cuestiones de estilo

- En el caso de que el texto estuviese dividido en apartados, estos últimos se indicarán, sin numerar, en minúscula y en negrita.
- El uso de comillas se reservará, exclusivamente, para las citas literales de otros textos. Si la extensión de la cita es de cinco o más líneas, se diferenciará del cuerpo principal del texto en un párrafo aparte sangrado por su lado izquierdo, manteniendo el interlineado y con letra de cuerpo 11 (Times New Roman). En este caso, las citas no necesitarán la utilización de comillas. Cuando se quiera omitir parte del texto, se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes.
- La cursiva estará reservada para resaltar palabras o frases que se encuentren en otros idiomas, así como títulos de libros u obras.
- La primera nota del texto se destinará, en su caso, para agradecimientos o cualquier aclaración respecto al trabajo realizado.
- Para garantizar el anonimato del autor/es en el proceso de evaluación, se omitirá en el texto del artículo y en las notas cualquier referencia que pueda desvelar su identidad.

Notas y referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas, en mayúsculas versalitas los apellidos de los autores, irán situadas a pie de página (al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración) insertándose el número volado dentro de la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación. La primera vez que se cite una obra, se hará con todos sus datos adaptándose a los siguientes modelos según su naturaleza:

Libros:

José Miguel MORÁN TURINA, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1996, p. 6.

Antonio DELGADO Y HERNÁNDEZ, *Estudios de numismática arábigo- hispana*, A. Canto García (ed.), Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 34-36.

Capítulos de libros:

Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, “Los constructores de la catedral”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 174-176.

José Luis SÁNCHEZ LORA, “Claves mágicas de la religiosidad barroca”, en C. Álvarez, J.J. Bustó y S. Rodríguez (coords.), *La religiosidad popular: II. Vida y muerte, la imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, vol. 2, pp. 125-145.

Actas de Congresos:

José Antonio BUCES AGUADO, “La conservación y restauración de bienes culturales de carácter mueble”, en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (Castellón, 3-6 de octubre de 1996), Castellón, Diputación de Castellón, 1996, pp. 698-700.

Catálogos de exposiciones y libros sin autor:

Spain mon amour / Ruinas modernas, Luis Fernández-Galiano (comis.), Madrid, Fundación ICO (catálogo de la exposición celebrada del 20 de marzo al 9 de junio de 2013), 2013, pp. 75-79.

Documento de archivo:

“Consulta del Consejo de Estado”, AHN, Estado, legajo 13156, exp. 21.

Artículos de revista:

Roberto BARTUAL MORENO, “Los orígenes de la narración visual. Hacia un análisis formal”, *Goya: Revista de arte*, 341 (2012), pp. 279-289.

Patricia MAYAYO, “Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones Feministas*, vol. 4 (2013), pp. 25-37, http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875

Recursos electrónicos:

Luis MONJE ARENAS, *Curso de iniciación a la fotografía científica* [en línea], <http://www.difo.uah.es/curso/> [Consulta: 1 de diciembre de 2015].

Tesis Doctorales inéditas:

Vicente JURADO DOÑA, “Biogeografía, transformaciones históricas y gestión forestal de los bosques del Parque Natural de los Alcornocales (Cádiz- Málaga)”, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 60-65.

Cuando se vuelva a citar una misma obra se hará especificando el autor (omitiendo en este caso el nombre), el año de publicación de la misma y las páginas:

MORÁN TURINA, 1996, p. 8.

Si se considera oportuno podrá utilizarse *ibidem*, para referirse a la cita inmediatamente anterior, así como *idem*.

En el caso de que existan dos o más referencias de un mismo autor publicadas en el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra detrás de este último (a, b, c...) y de manera correlativa, tanto la primera vez que se cite como en las siguientes:

Antonio ALMAGRO GORBEA, “La mezquita de Sevilla y su adaptación postrera a catedral”, *Andalucía en la Historia*, 17 (2007a), pp. 98-103.

ALMAGRO GORBEA, 2007b, p. 360.

Evaluación y corrección de pruebas

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en la revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el Equipo de Edición notificará el resultado al autor o autores. Al aceptar la publicación, el autor o autores cede(n) al *Anuario de Historia y Teoría del Arte* los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos sobre el trabajo en su totalidad para su edición digital en el Portal de revistas electrónicas de la Universidad Autónoma de Madrid. Las pruebas de imprenta serán enviadas a los autores para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

Aviso de derechos de autor/a

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:

1. Los autores/as conservan los derechos de autor.
2. Los autores/as ceden a la revista el derecho de la primera publicación. La revista también posee los derechos de edición.
3. Todos los contenidos publicados se regulan mediante una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. En virtud de ello, se permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. Puede consultar el texto legal de esta licencia en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.es>



4. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

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

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario is the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

C/ Francisco Tomás y Valiente, nº 1

28049 Madrid

anuariodehistoriadelarte@gmail.com

ANUARIO del Departamento de Historia y Teoría del ARTE.
Vol. 31, 2019. Madrid (España). ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

SUMARIO

PRESENTACIÓN

IN MEMORIAM

ROGELIO BUENDÍA MUÑOZ (1929-2019)

DIÁSPORAS, MIGRACIONES Y FRONTERAS

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

Transferencias y continuidades vs taxonomías y periodizaciones: los franceses y “lo francés” en la arquitectura peninsular en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna / *Transfers and continuities vs taxonomies and periodisations: the French and the “French style” in the peninsular architecture in the transition from the Middle Ages to the Modern Age*

ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO, ALFONSO ORTIZ CRESPO

La impronta de Pozzo en el retablo quiteño: entre el corporativismo jesuita y la renovación dieciochesca / *Andrea Pozzo's legacy in the altarpieces of Quito: between the Jesuit hallmark and the 18th century renewal*

LUIS CÁCERES CANTERO

Desplazamientos del modernismo: Greenberg en el pensamiento artístico de José Luis Castillejo / *Displacements of modernism: Greenberg in the artistic thinking of José Luis Castillejo*

JOAN MIQUEL GUAL

Películas-voz: estéticas de no ficción decolonial en Barcelona / *Voice-films: Decolonial non fiction aesthetics in Barcelona*

ZURIÑE SANTAMARÍA MESANZA

La complejidad de representar la vida en los límites a través de la obra documental de Yto Barrada / *The complexity of representing life at the limits through Yto Barrada's work*

ESTUDIOS

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ, JOSÉ MATESANZ DEL BARRIO

El patrocinio artístico de Bartolomé Martínez de Quintana e Isabel de Franqui en Palermo, Madrid y Moneo (Burgos) a comienzos del siglo XVII. Obras de Antonio de Herrera, escultor del rey, y Filippo Paladini, pintor florentino / *Artistic sponsorship of Bartolomé Martínez de Quintana and Isabel de Franqui between Palermo, Madrid and Moneo (Burgos) in the early 18th century. Works by Antonio de Herrera, royal sculptor, and Filippo Paladini, florentine painter*

FRANCISCO MANUEL ESPEJO

El jardín del palacio de Fernán Núñez (Córdoba) / *The garden of the palace of Fernán Núñez (Cordoba)*

ANA ÁVILA

El museo en España: la arquitectura como generadora de la intervención artística (1996-2016) / *The museum in Spain: Architecture as a generator of artistic intervention (1996-2016)*

RECENSIONES

MARÍA VICTORIA HERRÁEZ, MARÍA CONCEPCIÓN COSMEN, MARÍA DOLORES TELJEIRA Y JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN (EDS.)
Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval, Berna, Peter Lang, 2018 (Diana Olivares Martínez)

YAYO AZNAR ALMAZÁN

Miradas políticas en el país de las fantasías, Madrid, Akal, 2019 (Alba Giménez Gil)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

Le Monde en Sphères, Bibliothèque nationale de France, 16 de abril - 21 de julio de 2019 (Azucena Hernández Pérez)

Paris romantique, 1815-1848, Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) - Musée de la Vie romantique, 22 de mayo - 15 de septiembre de 2019 (Álvaro Cánovas Moreno)

El Espíritu de una época. Boldini y la pintura española a finales del siglo XIX, Fundación MAPFRE, 19 de septiembre de 2019 - 12 de enero de 2020 (Pedro José Martínez Plaza)

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Memoria del curso 2018-2019