

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 32, 2020. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 32, 2020. 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 y Margarita Ana Vázquez Manassero (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité de redacción:

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); 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 (Leganes), 28917 Madrid (España)

SUMARIO

PRESENTACIÓN

ICONOTROPÍA

- 11 **FUENSANTA MURCIA NICOLÁS**
La experiencia de las imágenes marianas a finales de la Edad Media: el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais / *The experience of Marian images at the end of the Middle Ages: the Miroir Historial of Vincent of Beauvais*
- 29 **JUAN MAURO BOZZANO**
El martirio de san Lorenzo frente a la Reforma. Caso paradigmático de cristianización del espacio pagano y defensa ante las acusaciones de idolatría / *The martyrdom of Saint Lawrence and the Reformation. A paradigmatic case of Christianisation of a pagan territory and a defense against the accusations of idolatry*
- 47 **ROSA DENISE FALLENA MONTAÑO**
De máscaras y espejos: la iconotropía del diablo medieval en el código Glasgow ms. Hunter 242 / *The mask and the mirror: the iconotropy of the medieval devil in the Glasgow Codex ms. Hunter 242*

ESTUDIOS

- 73 **MYRIAM FERREIRA FERNÁNDEZ**
El oficio de modelo para el dibujo del natural en la Real Academia de San Fernando entre 1752 y 1782 / *The job of life-drawing modelling at the Royal Academy of San Fernando between 1752 and 1782*
- 97 **ISABEL RODRIGO VILLENA**
Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936 / *Exhibitions of women painters and sculptors at the Museo de Arte Moderno in Madrid (1898-1936)*
- 123 **SÍLVIA ROSÉS CASTELLSAGUER**
La muerte de la alta costura española: crónica de un final / *Chronicle of the death of Spanish haute couture*
- 137 **MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ**
Allan Sekula en Galicia: dos series fotográficas sobre trabajo, capitalismo y crisis / *Allan Sekula in Galicia: two photography series on work, capitalism and crisis*

RECENSIONES

- 163 Borja FRANCO LLOPIS y Francisco J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Madrid, Cátedra, 2019 (Amadeo Serra Desfilis)
- 167 Juan PIMENTEL, *Fantasmas de la ciencia española*, Madrid, Marcial Pons - Fundación Jorge Juan, 2020 (María Eugenia Constantino Ortiz)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

173 *Troy: Myth and Reality*, The British Museum, 21 de noviembre de 2019 - 8 de marzo de 2020
(Jorge Tomás García)

177 El Greco en París y Chicago: dos exposiciones en tiempos revueltos (Fernando Marías)

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

183 Memoria del curso 2019-2020

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 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

Hoy más que nunca somos conscientes de hasta qué punto la apropiación y el desplazamiento del significado, inconsciente o voluntario, son ingredientes inevitables de cualquier proceso de transmisión cultural, especialmente de aquellos en que están implicadas las imágenes. Como revelaran los estudios pioneros de Fritz Saxl y Erwin Panofsky el siglo pasado, todo análisis iconográfico debe hacerse cargo de esta iconotropía consustancial a la historia del arte. Los textos de la sección monográfica del presente número del *Anuario* derivan del congreso internacional que se celebró en la Universidad Autónoma de Madrid en 2019 acerca de la iconotropía en las imágenes de culto desde la Antigüedad a la temprana Edad moderna, bajo la dirección de Jorge Tomás García y Sandra Sáenz-López Pérez. A través de ellos apreciamos la mutación bajomedieval de las imágenes marianas, que abandonan su rol de efigies de culto para convertirse en entes casi vivos que intervienen milagrosamente en la realidad de los fieles. También observamos el modo en que ciertas imágenes de santos, como la del mártir san Lorenzo, fueron utilizadas desde el primer cristianismo hasta el Renacimiento a modo de herramienta simbólica de despaganización del imaginario. Fines similares se observan en el caso investigado en el artículo que cierra la sección, aunque en vez del pasivo mártir nos encontramos aquí con el mismísimo diablo. La iconotropía tiene en las imágenes de este ente cambiante y engañoso por excelencia un ámbito paradigmático de acción. Esta mutación cobra connotaciones singulares cuando estas imágenes diabólicas están vinculadas a un proceso de sistemático desmantelamiento del panteón de una cultura, como la nahua, en proceso de sometimiento y adoctrinamiento por el invasor español.

Los cuatro artículos que integran la sección de estudios nos llevan a periodos más recientes, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, y a enfoques más cercanos a la historia social que a la iconografía. Comparten con los anteriores, sin embargo, el interés por los conflictos, las violencias, las disfuncionalidades y las contradicciones que tejen la intrahistoria de los procesos culturales y artísticos. El primero de ellos nos acerca al ámbito del trabajo de los modelos de dibujos “al natural” en el periodo inicial de la Real Academia de San Fernando. El texto nos revela un espacio subalterno regido por las lógicas de clase y las contingencias y conflictos de la vida cotidiana de una institución dedicada al cultivo de los altos valores de la belleza clásica. El segundo estudio aborda de nuevo aquello que la institución tiende a invisibilizar, desvelando la figura de doce artistas mujeres que expusieron durante la primera etapa del Museo de Arte Moderno, entre 1898 y 1936. Las carreras y el acceso al reconocimiento institucional de estas pioneras tenían lugar, según se nos muestra, a pesar de los obstáculos de un sistema social estructurado según los principios del patriarcado. Las mujeres y los factores de género también están presentes en la “guerra de las maniqués” que ocupa al siguiente artículo. En él se narra el truncado desarrollo de la alta costura en España que, tras una época dorada coincidente con la de otros países de nuestro entorno y con el aperturismo del régimen en la década de los cincuenta, iba a malograrse poco después tras un fallido pulso con el sistema impositivo del gobierno franquista. El último de los estudios nos acerca de nuevo a las fricciones que implica el contacto entre la práctica artística, la realidad social y el poder instituido. En este caso se trata de dos series fotográficas producidas por el artista norteamericano Allan Sekula en la costa de Galicia, la segunda de ellas a partir del vertido del buque petrolero Prestige en 2002. Sekula, defensor de una práctica artística capaz de desentrañar los conflictos y las desigualdades que subyacen en la realidad, es analizado aquí desde la contradicción que implica el que tal mirada crítica se produzca por encargo de entidades asociadas al poder.

Como en números anteriores de nuestro *Anuario*, cumplimos con nuestra vocación de dar cuenta de la actualidad mediante las reseñas críticas de dos novedades historiográficas y de importantes exposiciones que nos invitan a visitar hitos clave de la historia del arte.

También, como en ocasiones anteriores, concluimos el presente volumen con la memoria del curso 2019-2020 del seminario *En construcción*, que ha alcanzado su décima edición y en cuyo marco los

investigadores e investigadoras en formación del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM intercambian y debaten, con colegas de otras universidades, sus hipótesis, sus metodologías y sus hallazgos.

El equipo editor

ICONOTROPÍA

La experiencia de las imágenes marianas a finales de la Edad Media: el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais*

The experience of Marian images at the end of the Middle Ages: the *Miroir Historial* of Vincent of Beauvais

Fuensanta Murcia Nicolás

Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Université de Poitiers – CNRS

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 32, 2020, pp. 11-28

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.001>

RESUMEN

Las imágenes de culto adquieren un gran protagonismo a finales de la Edad Media gracias a la legitimación de su carácter sagrado y milagroso. Un caso extremadamente interesante son las efigies marianas, que no solo se ven favorecidas por estas circunstancias sino también por la experiencia devocional que suscita su modelo, la Virgen. El presente artículo pretende explorar la representación de estas imágenes en los manuscritos del *Miroir Historial*, la traducción del *Speculum Historiale* realizada en el siglo XIV por Jean de Vignay. En sus miniaturas vemos cómo estas van perdiendo su condición de objeto para pasar a ser figuras “casi vivientes”, situadas a un mismo nivel de realidad que el protagonista, una presentación ligada a los rasgos del personaje que representan y la búsqueda de una religiosidad más próxima. Así pues, la Virgen, mediadora cercana por excelencia, deja de ser representada a estar presente en su imagen, la cual ya no es una simple escultura o pintura, sino más bien su sustituta eficiente y real.

PALABRAS CLAVE

Estudios visuales. Imágenes marianas. Imágenes milagrosas. Manuscritos iluminados. Milagros de la Virgen. *Miroir Historial*.

ABSTRACT

The cult images acquired a great prominence at the end of the Middle Ages thanks to the legitimisation of their sacred and miraculous character. An extremely interesting case is the Marian effigies, which are not only favoured by these circumstances but also by the devotional experience that their model, the Virgin, arouses. This article aims to explore the representation of these images in the manuscripts of the *Miroir Historial*, the translation of the *Speculum Historiale* made in the 14th century by Jean de Vignay. In their miniatures we see how they are losing their object status to become “almost living” figures, located at the same level of reality as the protagonist, a presentation linked to the character traits they represent and the search for an intimate religious experience. Thus, the Virgin, a near mediator par excellence, ceases to be represented to be present in her image, which is no longer a simple sculpture or painting, but rather as her efficient and real substitute.

KEY WORDS

Visual studies. Marian images. Miraculous images. Illuminated manuscripts. Miracles of the Virgin. *Miroir Historial*.

* Esta investigación ha sido posible gracias al Programa de Formación Postdoctoral de la Fundación Séneca de la Región de Murcia y forma parte del proyecto de investigación PGC2018-098550-B-100 “La Experiencia de las Imágenes (3)” del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. También quisiera agradecer las sugerencias y aportaciones de los evaluadores, que han enriquecido el resultado final de este artículo.

La Virgen como ideal de espiritualidad subjetiva, está al mismo tiempo materializada y representada en sus representaciones y, al romper esa relación estricta entre la imagen y el prototipo, ella es la que más se mueve y es, por tanto, literalmente la más mediadora de las imágenes góticas¹.

Tal y como afirma Michael Camille, la particularidad de las imágenes de la Virgen en los últimos siglos de Edad Media va a residir en cómo estas rompen la relación estricta que existe entre el personaje sagrado y aquello que lo representa. La eclosión de una nueva cultura visual en torno a las imágenes cristianas, su estatus y sus usos pone de manifiesto la pronta repercusión que tuvieron las discusiones teóricas, no obstante existen tres factores que no solo influyen en el interés que podía despertar el culto a las imágenes, sino también en la forma de presentación y los recursos iconográficos que encontramos en el arte bajomedieval. El primero es la legitimación de la imagen como objeto sagrado². Si bien el Occidente medieval parte de su propia tradición sobre dicho estatus, la asimilación de los preceptos bizantinos fue determinante para la construcción de la teoría occidental³. Esta legitimación, presente en el discurso teológico, impulsó la creación de nuevos códigos visuales que, a su vez, se ajustaban a una realidad social⁴. El segundo son los cambios en el concepto de materialidad cristiana. Las nuevas corrientes de pensamiento aristotélico ponen su atención en las relaciones entre lo natural y lo sobrenatural, y en cómo lo divino se manifiesta en el mundo terrenal⁵, una perspectiva que enfatizó aún más las propiedades taumátúrgicas y milagrosas de

¹ Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 243.

² Previamente al resurgimiento de la escultura monumental, la respuesta del mundo carolingio al II Concilio de Nicea (787) había desvestido a la imagen de su carácter sagrado, quedando relegada a una función didáctica. Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVe siècles)*, París, Seuil, 2008, pp. 82 y 92-93; Leslie BRUBAKER, "Introduction: The Sacred Image", en R. Ousterhout y L. Brubaker (eds.), *The Sacred Image East and West*, Chicago, University of Illinois, 1995, p. 14; Thomas F.X. NOBLE, *Images, Iconoclasm and the Carolingians*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2009, pp. 366-370. Sobre la postura carolingia acerca de las imágenes y su carácter sagrado, Marie-France AUZÉPY, "Francfort et Nicée II", en R. Berndt (ed.), *Das Frankfurter Konzil von 794*, Frankfurt, Selbstverlag der Gesellschaft for Mittelrheinische Kirchengeschichte, 1997, vol. 2, pp. 279-300; Alain BESANÇON, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París, Fayard, 1994, pp. 208-209; Alejandro GARCÍA AVILÉS, "Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente Medieval", en G. Boto (ed.), *Imágenes de Culto*, Murcia, Conserjería de Cultura de la Región de Murcia, 2010, pp. 25-26; Thomas F.X. NOBLE, 2009, p. 187.

³ Las traducciones de la obra de Juan Damasceno a finales del siglo XII impulsaron la revalorización de los postulados bizantinos. Autores como Pedro Lombardo y Alano de Lille vuelven a reflexionar sobre la "manera griega" para distanciarse del paradigma de Gregorio Magno y admitir que la imagen es venerada, no adorada, para así honrar a su prototipo. Alejandro GARCÍA AVILÉS, 2010, p. 33; Herbert KESSLER, "Gregory the Great and the image theory in Northern Europe during the Twelfth and Thirteenth Centuries", en C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 155; Jean-Claude SCHMITT, "L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle", en F. Boespflug y N. Lossky (eds.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, París, Cerf, 1987, pp. 291-299.

⁴ Para Michael Camille "las iconografías nuevas se adaptan a las nuevas instituciones, leyes y prohibiciones. No describen o reflejan meramente una nueva situación, sino que son producto de unos procesos sociales y, a menudo, instrumentos de acción social", una perspectiva que se complementa con la propuesta de la Antropología Histórica de las Imágenes, la cual permite crear un marco para el estudio de las imágenes materiales a través de su función cultural. Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, París, Gallimard, 2008, pp. 25-64; Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, París, Gallimard, 2004, p. 14; Michael CAMILLE, 2000, p. 24; Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images*, París, Gallimard, 2002, pp. 35-62.

⁵ El pensamiento escolástico y la postura de la Iglesia a raíz del IV Concilio de Letrán (1215) añaden una nueva dimensión visual a la experiencia religiosa. El impulso del "ver para creer" pone la atención en los fenómenos milagrosos, ya que son considerados una muestra del poder de Dios en el mundo de los hombres. Caroline BYNUM, *Christian Materiality. An essay on religion in Late Middle Europe*, Nueva York, Zone Books, 2011, p. 140; Alejandro GARCÍA AVILÉS, "Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las 'Cantigas' de Alfonso X", *Goya*, 321 (2007), p. 234; *Idem*, 2010, p. 533; Deirdre E. JACKSON, *Marvellous to behold. Miracles in Medieval Manuscripts*, Londres, British Library, 2007, p. 6; Steven JUSTICE, "Did the Middle Ages believe in their miracles?", *Representations*, vol. 4, 1 (2008), pp. 1-29; Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 112.

las imágenes⁶. Y el tercero es la relación con la naturaleza y culto del modelo, cómo influyen los rasgos del personaje sagrado en la experiencia religiosa de sus representaciones⁷.

En este caso, el culto a la Virgen experimenta una importante transformación a partir del siglo XII, cuando toda la teología mariana se estructura en torno a su atributo de mediadora⁸. No obstante, con anterioridad, los milagros se habían convertido en una prueba fehaciente y real de su poder mediador. Fulberto de Chartres (960-1028) en su sermón dedicado a la Natividad de María evoca varias de estas historias para implorar su intercesión:

Santa Madre de Dios, perpetua Virgen María, ¿Quién ha sido engañando cuando ha confiado en tí? Absolutamente nadie. Mi señora, se misericordiosa y apacible, como lo fuiste con el vicario Teófilo, quien renegó de Cristo y que gracias a ti fue perdonado. Se misericordiosa y apacible, como lo fuiste con María Egipcíaca, quien te tomó como garante entre ella misma y Dios, y mereció ser salvada. Se misericordiosa y apacible, como lo fuiste con el pequeño niño judío, a quien salvaste del horno del fuego ardiente, como me liberaste a mí del fuego del deseo carnal por tu divina intervención y plegarias. Se conmigo, piadosa señora, y con nuestra villa misericordiosa y apacible, como lo fuiste con el obispo Basilio y la iglesia de Cesarea, liberándolos de Julián el Apóstata. Se misericordiosa y apacible, como lo fuiste con el obispo Bonifacio, liberándolo de su deuda⁹.

El vínculo entre lo sobrenatural y la mediación influye directamente en la experiencia de las imágenes marianas, ya que los fieles se aproximarán a ellas para demandar la intervención de la Virgen. Por este

⁶ El milagro es uno de los factores más determinantes en el proceso de legitimación de las imágenes cristianas. Aunque el siglo XIII supone un punto de inflexión importante por el desarrollo de nuevos marcos teóricos, el Occidente medieval poseía una larga tradición literaria que atestigüaba la existencia y culto de imágenes milagrosas. Esta relación ha sido brillantemente explorada por Jean-Marie Sansterre, de cuya amplia trayectoria resaltamos “Attitudes occidentales à l’égard des miracles d’images dans le Haut Moyen Âge”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6 (1998), pp. 1219-1241; *Idem*, “L’image blessée, l’image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècles)”, en J. M. Sansterre y J.C. Schmitt (eds.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Roma-Bruselas, Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome, 1999, pp. 113-130; *Idem*, “Visions et miracles en relation avec le crucifix dans les récits des X^e-XI^e siècles”, en M. Camillo Ferrari y A. Meyer (eds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Luca, Istituto Storico Lucchese, 2005, pp. 387-406; *Idem*, “Miracles et images. Les relations entre l’image et le prototype céleste d’après quelques récits des X^e-XIII^e siècles”, en A. Dierkens, G. Bartholeyns y T. Golsenne (eds.), *Le Performance des Images*, Bruselas, Éditions de l’Université de Bruxelles, 2010a, pp. 47-57; *Idem*, “La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), pp. 77-98.

⁷ A finales del siglo VIII, los llamados Tronos de Sabiduría surgen como objetos de altar con el fin de mostrar la autoridad espiritual de María y su papel en la Encarnación de Cristo. Aunque su culto no siempre estuvo ligado a la presencia de reliquias, su relación con lo milagroso estuvo muy influenciada por el poder de mediación de la Virgen. El énfasis en este cometido despertó aún más el interés por estas efigies, las cuales terminaron siendo el foco de plegarias y oraciones para provocar una intervención milagrosa. David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 119; Penny S. GOLD, *The Lady and the Virgin: image, attitude and experience in 12th century France*, Chicago, Chicago University Press, 1985, pp. 43-49; Patrick HENRIET, “Invocatio Sanctificatorum Nominum. Efficacité de la prière et société chrétienne (IX^e-XII^e siècle)”, en J.F. Cottier (ed.), *La Prière en Latin de l’Antiquité au XVI^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2006, p. 243; Jean-Marie SANSTERRE y Patrick HENRIET, “De ‘l’inanimis imago’ à ‘l’omagen muy bella’. Méfiance à l’égard des images et essor de leur culte dans l’Espagne médiévale (VII^e-XII^e siècles)”, *Edad Media. Revista de Historia*, 10 (2009), pp. 64-65.

⁸ La construcción litúrgica y cultural en torno a la mediación de la Virgen creó un contexto donde sus representaciones podían participar de lo sobrenatural, principalmente a través de las historias de fieles y pecadores salvados gracias a su intervención. La literatura mariana del siglo XII define su estatus privilegiado como mediadora por excelencia entre el Hijo de Dios y los hombres, por lo que rogar a la Virgen para conseguir su mediación obtuvo un sustento intelectual al unir la devoción privada con la salvación. Caroline BYNUM, *Jesus as Mother. Studies in spirituality in High Middle Age*, Berkeley, University of California Press, 1982, pp. 115-125; Rachel FULTON, *From Judgement to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary 800-1200*, Nueva York, Columbia University Press, 2002, pp. 218-221; Cathy OAKES, *Ora Pro Nobis. The Virgin as intercessor in Medieval Art and Devotion*, Turnhout, Harvey Miller, 2008, pp. 29-31; Miri RUBIN, *Mother of God. A history of Virgin Mary*, New Haven - Londres, Yale University Press, 2009, p. 27; Étienne SABBE, “Le culte marial et la genèse de la sculpture médiévale”, *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, 20 (1951), pp. 111-112.

⁹ Fulberto de Chartres, Sermón IV: *De nativitate beatissimae Mariae virginis*, PL 141, col. 320. Cfr. Hilda GRAEF, *Mary: A History of Doctrine and Devotion*, Notre Dame, Ave Maria Press, 2009, pp. 205-206; FULTON, 2002, pp. 219-220.

motivo, las colecciones de milagros son un testimonio excepcional. Aunque, a priori, estas obras están destinadas a promocionar el culto de la Madre de Dios¹⁰, también son una valiosa fuente para reconstruir el culto que se prestaba a sus efigies, desde su descripción como objetos sagrados y milagrosos hasta diferentes prácticas devocionales¹¹. Unos relatos que, además, al estar ilustrados nos proporcionan un amplio muestrario de la cultura visual en la que podemos apreciar lo apuntado por Michael Camille, el cómo se va rompiendo la relación estricta entre María y sus imágenes.

Este artículo centra su atención en la pequeña recopilación de milagros presente en el *Miroir Historial*, la traducción francesa del *Speculum Historiale* hecha por Jean de Vignay en el siglo XIV, que cuenta con tres manuscritos iluminados conservados en la Biblioteca Nacional de Francia; el MS français 316 (c. 1333), el MS NAF 15940 (c. 1370-1380) y el MS français 312 (c. 1396). El propósito es analizar los diferentes recursos iconográficos de las miniaturas presentes en dichos códices, su relación con el texto al que acompañan y con la cultura visual coetánea, para esclarecer cómo en los últimos siglos de la Edad Media las imágenes marianas no eran simples representaciones sino substitutas reales y eficaces de su modelo sagrado.

A celle ymage pour grace de aorer: las imágenes milagrosas de la Virgen en el texto del Miroir Historial¹²

En las últimas décadas, el estudio de las colecciones de milagros ha arrojado nuevas luces sobre la problemática de las imágenes cristianas en el Occidente medieval, corroborando que su culto existía desde tempranas fechas a pesar del rechazo por parte de los teólogos y autoridades intelectuales¹³. A partir del año 1000, con el resurgimiento de la escultura monumental y la búsqueda de una experiencia devocional más

¹⁰ Las grandes colecciones de milagros marianos del siglo XIII se caracterizan por su finalidad didáctica y su fomento de la piedad individual. Para dicho fin, los autores añaden su impronta personal, hacen una selección de los relatos y le confieren una estructura interna concreta a sus obras. De esta forma, el mensaje primordial, venerar a la Virgen, llega al lector de una forma más próxima e íntima. Hubert P.J.M. AHSMANN, *Le Culte de la Sainte Vierge et la littérature française du Moyen Âge*, Utrecht-Nimègue, Dekker et Van de Veegt, 1930, pp. 80-81; Juan Carlos BAYO, “Las colecciones universales de milagros de la Virgen hasta Gonzalo de Berceo”, *Bulletin of Spanish Studies*, 81 (2004), pp. 849-871; David FLORY, *Marian representations in the Miracles Tales of Thirteenth-Century Spain and France*, Washington, Catholic University Press, 2000, p. 21; Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. El milagro literario*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1981; André VAUCHEZ, “Lay people’s sanctity in Western Europe: evolution of a pattern (Twelfth and Thirteenth Centuries)”, en R. Bulmenfeld-Kosinski y T. Szell (eds.), *Images of Sainthood in Medieval Europe*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1991, pp. 28-29.

¹¹ Como parte del mensaje didáctico, los autores de las colecciones de milagros ofrecen múltiples descripciones de prácticas devocionales hacia las imágenes marianas. Jean-Marie SANSTERRE, “Omnes qui coram hac imagine genua flexerint... La vénération d’images de saints et de la Vierge d’après les textes écrits en Angleterre de milieu du XI^e au premières décennies du XIII^e siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49 (2006), pp. 257-294; *Idem*, “Sacralité et pouvoir thaumaturgique des statues mariales (X^e siècle-première moitié du XIII^e siècle)”, *Revue Mabillon*, 22 (2011a), pp. 53-77; *Idem*, “Unicité du prototype et individualité de l’image : la Vierge Marie et ses effigies miraculeuses, approche diachronique d’une croyance entre évidence, rejet et ambiguïté”, *Degrés*, 145-146 (2011b), pp. 1-17; *Idem*, “L’image ‘instrumentalisée’ : icônes du Christ et statues de la Vierge, de Rome à l’Espagne des Cantigas de Santa María”, en E. Bozoky (ed.), *Hagiographie, Idéologie et Pouvoir au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 463-476.

¹² Al no existir una edición crítica del *Miroir Historial*, los fragmentos reseñados en este artículo corresponderán a la transcripción del MS français 316 de la Biblioteca Nacional de Francia, por ser el más próximo a la traducción de Jean de Vignay. Dichos fragmentos se citarán indicando el folio, la columna y las líneas del texto, añadiendo la referencia de la traducción del *Speculum Historiale. La Vierge et le miracle. Le Speculum Historiale de Vincent de Beauvais*, M. Tarayre (ed.), Paris, Honoré Champion, 1999.

¹³ La posición contra las imágenes de culto se fundamentaba en la imposibilidad de representar lo divino bajo forma humana y en la herencia veterotestamentaria contra la idolatría. AUZÉPY, 1997; BESANÇON, 1994, pp. 208-209; Hans BELTING, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, pp. 394-396; BRUBAKER, 1995, pp. 11-15; Herbert KESSLER, “Image theory in Ecclesiastic Space” en C. Arrignon, M.H. Debiès, C. Galderesi y E. Palazzo (eds.), *Cinquante années d’études médiévales à la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à l’occasion du cinquantième de l’ESCSCM* (Poitiers, 1- 4 septembre de 2003), Turnhout, Brepols, 2005, pp. 295-308; NOBLE, 2009, pp. 156-206; Jean-Marie SANSTERRE,

próxima, los ejemplos son cada vez más numerosos¹⁴. Si bien una de las imágenes más citadas de dicho momento en la historiografía es la Virgen en majestad de Clermont-Ferrand¹⁵, no es hasta el siglo XII cuando aumentan considerablemente las crónicas de imágenes marianas que obran milagros u ostentan propiedades taumatúrgicas¹⁶. Las primeras recopilaciones surgidas en los centros de peregrinación, sumadas a los repertorios universales ya existentes, son el germen de las grandes colecciones de la centuria siguiente, consideradas como un género literario en sí mismo¹⁷. A diferencia de sus predecesoras, estas obras destacan por estar escritas en lengua vernácula, por existir una clara conciencia de autoría y una estructura interna definida. En el ámbito francés, el primer referente son los *Miracles de Nostre Dame*, escrita por el monje benedictino Gautier de Coinci antes de 1236, donde las imágenes son protagonistas de los milagros y objeto de reflexión por parte del autor¹⁸. Así pues, en el relato sobre la conversión de un sarraceno, aconseja a sus colegas eclesiásticos sobre la importancia de la devoción a la imagen de la Virgen:

La dulce dama está alegre cuando la servimos de corazón y cuando honramos su imagen. Bien nos debemos comportar, y honrar su semblanza como lo hicieron estos paganos. Clérigos, esto sabéis, gran error tiene, no es cortés ni sabio, aquel que no limpia sus imágenes y sus altares todas las mañanas. El sarraceno tiene más en sus manos que el clérigo que se niega a limpiar un altar. Por mi alma, deseo que la araña dañe los ojos de aquel que le deje tejer su tela en una imagen de Nuestra Señora [...] Si a la imagen de Nuestra Señora y a la de su Hijo no rezamos devotamente y honramos, como sabios y discretos que debemos ser ¿Por qué un labrador que jamás ha oído hablar de Dios debería honrarla entonces? De sabios es honrar a la Santa Iglesia y sus imágenes. Quien no honra el Crucifijo, jamás creará en Dios. Y aquel que tenga por amiga a mi dama Santa María, sea viejo o joven, debe rendirle honor cuando la encuentra, puesto que no le agrada que vean su imagen y no se detengan. Aquel que su imagen honra, no puede estar en deshonra, y en el Paraíso será laureado quien a Nuestra Señora en la tierra haya honrado¹⁹.

“La parole, le texte et l’image selon les auteurs byzantines des époques iconoclastes et posticonoclastes”, en *Testo e Immagine nell’Alto Medioevo*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 1994, vol. 1, pp. 1224-1225; SCHMITT, 1987, pp. 272-282.

¹⁴ Los sínodos carolingios promovieron el uso de los relicarios para mostrar el contenido a los fieles, los cuales a finales del siglo IX van adoptando formas antropomórficas, lo cual favoreció que la imagen participara de lo sobrenatural. Ejemplos como el relicario de la Santa Fe de Conques representan el primer punto de inflexión en el proceso de legitimación de las imágenes, puesto que el componente taumatúrgico comenzó a ser argumento para justificar la presencia de estas representaciones. BELTING, 2009, pp. 399-400; Beate FRICKE, *Fallen Idols, Risen Saints. Sainte Foy of Conques and the Revival of Monumental Sculpture in Medieval Art*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 25-35; Jean-Claude SCHMITT, 1987, pp. 283-290; André VAUCHEZ, *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, París, Albin Michel, 1999, pp. 49-50.

¹⁵ La visión de Roberto de Mozat sobre la imagen de la Virgen en majestad de Clermont-Ferrand es otra fuente que revela la importancia del resurgimiento de la escultura monumental y del milagro en la legitimación de las imágenes a partir del año 1000. BELTING, 2009, p. 398; FRICKE, 2015, pp. 31-41; SANSTERRE, 2010a, pp. 50-51; *Idem*, 2011a, pp. 55-56; SCHMITT, 2002, p. 185.

¹⁶ El fervor religioso surgido en los centros de peregrinación, unido a la difusión de las ideas bizantinas, consolida el poder taumatúrgico de las imágenes marianas y su culto en los albores del año 1200. Giulia BARONE, “Immagini miracolose a Roma alla fine del Medio Evo”, en E. Thuno y G. Wolf (eds.), *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2003, pp. 123-133; Richard MARKS, *Image and Devotion in the Late Medieval England*, Stroud, Sutton, 2004; RUBIN, 2009, pp. 228-242.

¹⁷ Las primeras recopilaciones escritas en latín partían de un gran corpus común, o bien recogían hechos acontecidos en los santuarios marianos. Aunque había algunos ejemplos en el territorio anglosajón, fue en Francia donde surgieron las más importantes ligadas a Laon, Chartres, Soissons y Rocamadour. Las obras más relevantes del siglo XIII, los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci y las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X el Sabio, recopilan relatos de ambos repertorios. Silvie BARNAY, *El Cielo en la Tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid, Encuentro, 1999, 46-49; Henri BARRÉ, “Intercession de la Vierge aux débuts du Moyen Âge Occidental”, *Bulletin de la Société Française d’Études Mariiales*, 23 (1966), pp. 77-104; BAYO, 2004; SANSTERRE, 2011b.

¹⁸ Gautier de Coinci es uno de los autores que más reflexiona sobre el culto de las imágenes marianas, definiendo su función y describiendo múltiples prácticas devocionales. Jean-Marie SANSTERRE, “La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci”, *Viator*, 41 (2010b), pp. 147-178; Fuensanta MURCIA NICOLÁS, “Milagro e imágenes de culto. Una nueva cultura visual en los manuscritos de Gautier de Coinci”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 173-176; *Idem*, *Imágenes milagrosas y cultura visual en el siglo XIII. Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa Maria la Real del Patrimonio Histórico, 2016, pp. 22-27.

¹⁹ I Mir 32, versos 86-101, 210-235. Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, F. Koenig (ed.), Ginebra, Droz, 1961-1970, vol. III, pp. 26 y 30-32. Cfr. MURCIA NICOLÁS, 2016, pp. 22-23; Anna RUSSAKOFF, *Imaging the Miraculous: Miraculous Images of the Virgin Mary in French Illuminated Manuscripts, ca. 1250-ca. 1450*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2019a, p. 120.

Gautier de Coinci escribe su obra pensando en los lectores laicos, por eso siempre finaliza los milagros con una reflexión personal más didáctica y moralizante que teológica²⁰. Este elemento no lo encontramos en el *Miroir Historial*, que no deja de ser la traducción de una obra enciclopédica, el *Speculum Historiale*, con una impronta histórica²¹. En la versión latina de Vicente de Beauvais, los milagros de la Virgen se encuentran en el séptimo libro, junto con las crónicas de los reinados de Tiberio y Calígula, la vida de san Juan Bautista, la vida pública de Cristo hasta su muerte, Resurrección y Ascensión, la vida de los fundadores de la Iglesia, la muerte y la Asunción de la Virgen²², mientras, en la versión francesa, realizada por Jean de Vignay por encargo de la reina Juana de Borgoña²³, se encuentran en el octavo libro. Los relatos pertenecen principalmente a los llamados repertorios universales, el propio Vicente cita como fuente el *Mariale Magnum*, aunque otros ejemplos nos remiten también a los santuarios marianos²⁴.

En el *Miroir Historial* las imágenes son protagonistas de dos tipos de milagros; aquellos que narran algún tipo de profanación, o los que hablan de una imagen que cobra vida. Un ejemplo del primer supuesto es la imagen profanada por un judío, una historia de origen bizantino presente también en otras colecciones como los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci o las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X el Sabio²⁵:

De nuevo en la ciudad de Constantinopla había un judío que miraba la imagen de la bendita Virgen María que figuraba en una pequeña tabla, situada en la pared de la casa de otro. Él pregunta quién era aquella de la figura, y cuando oye que era la bendita Virgen María, se encoleriza y la arranca de la pared. Corre a una casa cercana donde había una letrina y arroja la imagen a su interior. Pronto recibe una muerte atroz que nadie ha visto nunca, créelo, es dado a un espíritu maligno y fue apartado de la mirada de los hombres. Un cristiano recoge la imagen, a la que encuentra entre la basura, la saca fuera, la limpia diligentemente y la cuelga honorablemente en su casa. Y de la tabla en la que la imagen estaba pintada comienza a salir un aceite en honor a la bendita Virgen María, todavía ocurre hoy en día este bello milagro²⁶.

Las historias sobre profanaciones de imágenes cobran un especial protagonismo a partir del siglo XIII, en parte debido a la instrumentalización de la Iglesia y del Papado, que las convierte en pruebas y símbo-

²⁰ Uno de los rasgos más distintivos de la escritura de Gautier de Coinci es concluir cada milagro con una reflexión personal sobre las enseñanzas aportadas por el relato. Annette GARNIER, “Écrire selon Gautier”, *Le Moyen Âge*, 110 (2004), pp. 513-537; Marie-Geneviève GROSSEL, “La digression comme espace de liberté : les ‘queues’ dans les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci”, *Senefiance*, 51 (2005), pp. 215-228.

²¹ “La muy bendita Virgen María, después de su Asunción es glorificada por muchos milagros en diversas épocas por diversas partes del mundo. De aquellos milagros queremos incluir brevemente en esta obra algunos dignos de fe, y ratificados por hombres de religión como tales”. BnF, MS français 316, fol. 276r, col. 1, líneas 1-11. Cfr. *La Vierge et le miracle*, 1999, p. 37.

²² Monique PAULMIER-FOUCART y Marie-Christine DUCHENNE, *Vincent de Beauvais et le Grand miroir du monde*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 95.

²³ Juana de Borgoña fue la principal mecenas de Jean Vignay. Gran parte de sus traducciones se realizaron entre los años 1326 y 1350. Sin embargo, varios de sus textos contienen errores, debidos posiblemente a problemas de comprensión del latín. Laurent BRUN y Mattia CAVAGNA, “Pour une édition du Miroir historial de Jean de Vignay”, *Romania*, vol. 124, 495-496 (2006), pp. 378-428; Claudine CHAVANNES-MAZEL, “Problems in translation, transcription and iconography: The Miroir Historial Books 1-8”, en M. Paumier-FoucART, S. Lusignan y A. Nadeau (eds.), *Vincent de Beauvais. Intentions et réceptions d’une œuvre encyclopédique au Moyen Âge*, Paris, Vrin, 1990, p. 353; Ludmilla EVDOKIMOVA, “Le Miroir historial de Jean de Vignay et sa place parmi les traductions littérales du XIV^e siècle”, en T. Lassabatère y M. Lacassagne (eds.), *Eustache Deschamps, témoin et modèle. Littérature et société politique (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 178 y 189; Hye-Min LEE, “Images, culture et mémoire d’histoire: l’iconographie dans l’encyclopédie historique de Vincent de Beauvais”, *Vincent of Beauvais Newsletter*, 33 (2008), p. 3.

²⁴ *La Vierge et le miracle*, 1999, pp. 17-18.

²⁵ Para la edición y traducción del milagro en *Miracles de Nostre Dame*; I Mir 13, Gautier de Coinci, 1960-1970, vol. II, pp. 101-104. Cfr. RUSSAKOFF, 2019a, p. 119. En el caso de las *Cantigas de Santa Maria*, Cantiga XXXIII, Alfonso X el Sabio. *Las Cantigas de Santa Maria. Códice Rico T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, E. Fidalgo (ed.), Madrid, Testimonio, 2011, vol. 1, pp. 123-124.

²⁶ BnF, MS français 316, fol. 304v, column 1, líneas 11-23 y column 2, líneas 1-15. Cfr. *La Vierge et le miracle*, 1999, pp. 150-153.

los de la verdadera fe²⁷, y al dogma de la Transubstanciación que, si bien hacía alusión a las especies eucarísticas, influye en la creencia de que el personaje puede estar también presente en su imagen²⁸. Continuando con esta última idea, están los ejemplos de imágenes vivientes²⁹, en cuyo caso también hay que tener en cuenta las nuevas concepciones sobre lo milagroso y su manifestación en el mundo de los hombres, muy especialmente por parte de los escolásticos³⁰. Uno de los relatos más conocidos es el que narra cómo un joven entrega un anillo a una estatua de la Virgen:

Entra en la iglesia y va frente a la imagen de la Virgen María, la contempla y se maravilla de su belleza. La saluda arrodillándose devotamente y dice: “Más que aquella que me dio este anillo, tú eres la más bella entre todas las cosas. Por eso renuncio a ella, y de ahora en adelante quiero servirte y amarte, de esta manera espero que me encuentres digno de ser tu amigo”. Y así, el joven pone el anillo en el dedo de la imagen a la que se había dirigido, y esta, aprobando el hecho y dando fe, cierra su dedo³¹.

No solo se describe el gesto de la imagen sino que, más tarde, María se aparece al protagonista para exigirle que cumpla su compromiso amoroso³², por lo que queda confirmado que ha sido ella la que ha estado detrás del gesto de su estatua. A pesar del carácter histórico de la obra, más destinada a narrar que a aleccionar sobre el culto de la Virgen, Vicente de Beauvais escoge historias muy relevantes en la tradición literaria, recogidas en otras colecciones coetáneas, y que presentan a las imágenes bien como objetos sagrados, cuya profanación es duramente castigada, bien como medios usados por el personaje para manifestarse.

No obstante, también existen referencias, aunque menos que en otras obras, sobre el culto y la devoción a las efigies marianas. Tal es el ejemplo del milagro de una esposa que pide a la Virgen que castigue a la amante de su esposo, pero ella se le aparece para aclararle que no puede, puesto que esta última es una gran devota suya:

Una mujer estaba robándole muy secretamente el marido a otra mujer de su propio lado. Todas las veces que iba a la iglesia, antes de hacer cualquier oración en cualquier lugar, ella se dirigía a la imagen de Nuestra Señora y le recitaba el saludo del ángel. Así pues, la esposa de este hombre que sufría al ver cómo prefería a una adúltera [...]

²⁷ La lucha contra las herejías hace que la imagen ya no sea solamente un objeto de devoción, sino también un instrumento que demostraba la hegemonía de la Iglesia. Inocencio III, para mostrar la superioridad de Roma sobre la fe ortodoxa, criticó duramente el culto de los iconos como la Hodegetria, al tiempo que ensalzó la imagen de la Verónica como el verdadero rostro de Cristo. Además de proclamar la posesión del milagroso retrato, dispuso una indulgencia pontificia para todos lo que acudieran a honrarlo. Michele BACCI, “Le rôle des images dans les polémiques religieuses entre l’Église grecque et l’Église latine (XI^e-XIII^e siècle)”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, vol. 81, 3-4 (2003), p. 1040; BELTING, 2009, pp. 12-16; Nigel MORGAN, “Text and Images of Marian Devotion in 13th Century England”, en W.M. Ormrod (ed.), *England in the Thirteenth Century, proceedings of the 1989 Harlaxton Symposium*, Stanford, Paul Watkins, 1991, p. 81; SCHMITT, 1987, pp. 300-301; *Idem*, “Les images d’une image. La figuration du Volto Santo de Lucca dans les manuscrits enluminés au Moyen Âge”, en H. Kessler y G. Wolf (eds.), *The Holy Face and the paradox of representation*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1998, p. 208; VAUCHEZ, 1999, p. 84.

²⁸ GARCÍA AVILÉS, 2007, p. 324; MURCIA NICOLÁS, 2016, pp. 17-18; SANSTERRE, 2010a, p. 52.

²⁹ Se empleará el término “viviente” para designar aquellas imágenes que, siendo objetos inertes, en un momento dado de la historia cobran vida, moviéndose, hablando o adoptando cualquier actitud humana.

³⁰ La transformación de la materia se interpretaba en el caso de las imágenes como algo más que una propiedad sobrenatural, también era una forma de conmover al espectador. Alain BOUREAU, “Miracle, volonté et imagination : la mutation scolastique (1270-1320)”, en *Miracles, Prodiges et Merveilles au Moyen Âge*, París, Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 159-172; BYNUM, 2011, pp. 110-111; CAMILLE, 2000, p. 243.

³¹ BnF, MS français 316, fol. 280r, columna 1, líneas 35-43; columna 2, líneas 23-32. Cfr. *La Vierge et le miracle*, 1999, pp. 54-57.

³² Las leyendas sobre el prometido de la Virgen tienen un carácter taumatúrgico pero influenciado por el amor cortés, ya que son una cristianización de una historia pagana convertida en un ejemplo de renuncia y abstinencia. Maria Laura ARCANGELI MARENZI, *Aspetti del tema della Vergine nella letteratura francese del medioevo*, Venecia, Libreria Universitaria Editrice, 1968, pp. 158-160; Paul F. BAUM, “The young man betrothed to a statue”, *Publications of the Modern Language Association*, 34 (1919), pp. 523-579; CAMILLE, 2000, pp. 256-257; RUBIN, 2009, p. 231; Katherine A. SMITH, “Bodies of Unsurpassed Beauty: ‘Living’ images of the Virgin in the High Middle Ages”, *Viator*, 37 (2006), p. 168.

se dirige a la bendita Virgen María y le reza para que abrume con furiosos celestiales a la mujer que le priva de su marido [...] ella tuvo una visión donde la Virgen bendita se le aparecía en persona con toda la bondad del mundo y le decía: ¿Por qué requieres de mi venganza sobre esta mujer? No puedo hacer nada contra ella, porque cada día ella me recita aquel gozo que me alaga más graciosamente que cualquier otro³³.

Hay dos elementos importantes que subyacen en este relato, en primer lugar, la ya citada idea de que el personaje está presente en su imagen y, en segundo, la inclusión del “tránsito” bizantino, enunciado por Basilio de Cesárea y retomado por Juan Damasceno, el cual dictamina que el honor prestado a la imagen se dirige a su prototipo³⁴. Por lo tanto, esta se convierte en un vínculo que funciona en un doble sentido. Por un lado es un medio empleado por el personaje sagrado para actuar o manifestarse y, por otro, otorga al fiel una experiencia más próxima y cercana, siendo así un elemento fundamental en la devoción pública y privada. La pequeña recopilación del *Speculum Historiale* no cumple todas las características que tienen las otras colecciones de milagros marianos, pues si bien hay una selección de los relatos y una cierta reivindicación de la autoría, no está dedicado en exclusividad a promocionar el culto mariano puesto que es una obra histórica-enciclopédica. Aunque no podamos equipararla a los *Miracles de Nostre Dame* o a las *Cantigas de Santa Maria*, sí es necesario reseñar su contribución a la difusión del discurso favorable a las imágenes. Vicente de Beauvais no las excluye del hecho milagroso, todo lo contrario, las incluye de forma clara y precisa a través de las profanaciones y aquellos ejemplos que cobran vida, siendo tan protagonistas como las propias apariciones marianas. Dicha relevancia no es exclusiva del texto. La traducción al francés realizada por Jean de Vignay en el siglo XIV contará con varios manuscritos iluminados, cuyas miniaturas también reflejan cómo las imágenes habían pasado de ser simples representaciones a ser sustitutas eficaces de la Virgen.

¿Representación de la Virgen o presencia de la Virgen? Las imágenes marianas en la cultura visual de finales de la Edad Media

En el siglo XIV hay tres conjuntos del *Miroir Historial* que destacan por la calidad de su ejecución, todos conservados en la Biblioteca Nacional de Francia. El primero es el MS français 316, una copia que solo contiene los ocho primeros libros, el segundo es el conjunto formado por los MSS NAF 15939-15944 y, por último, el grupo de códices français 312-314³⁵. Sus ilustraciones deben ser contempladas como representaciones mediatizadas, bien por el criterio del artista, bien por el mecenas, pero también por ele-

³³ BnF, MS français 316, fol. 289r, columna 1, líneas 30-42; fol. 290r, columna 1, líneas 7-12. Cfr. *La Vierge et le miracle*, 1999, pp. 94-97

³⁴ La idea del “tránsito” bizantino, aunque enunciada por Basilio de Cesárea, es retomada por Juan Damasceno en su teoría sobre la legitimidad de las imágenes en Bizancio; otorga al icono la función de hacer visible lo invisible y compartir las cualidades de su modelo sagrado. BESANÇON, 1994, p. 175; Jaroslav PELIKAN, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, New Jersey, Princeton University Press, 1990, pp. 99-119; Daniel J. SAHAS, *Icon and Logos. Sources in Eight-Century Iconoclasm*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, pp. 176-185; Cornelia A. TSAKIDOROU, *Icons in Time, Persons in Eternity. Orthodox Theology and the Aesthetics of the Christian Image*, Farnham-Burlington, Ashgate, 2013, pp. 198-205.

³⁵ El MS français 316 es uno de los ejemplares más cercanos a la traducción de Jean de Vignay, cerca de la década de 1330, ilustrado por el Maestro Sub-Fauvel, con la colaboración del Maestro Papeleu. El código NAF 15490 está fechado en torno a 1370-1380, localizado en fechas tempranas en la Biblioteca del Duque de Berry. Finalmente el MS français 312 data de 1396, encargado por el Duque de Orleans. Elizabeth MORRISON y Anne D. HEDEMAN, *Imagining the Past in France. History in manuscript painting 1250-1500*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2010, p. 151; RUSSAKOFF, 2019a, p. 66; *Saint Louis: Exposition à Paris*, Pierre-Yves Le Pogam *et al.* (eds.), París, Éditions du Patrimoine (catálogo de la exposición celebrada del 8 de octubre de 2014 al 11 de enero de 2015), 2014, pp. 213-214; Alison STONES, “The Stylistic Context of the Roman de Fauvel, with a Note on Fauvain”, en M. Bent y A. Wathey (eds.), *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, and Image in Paris*, Bibliothèque Nationale de France, MS français 146, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 529-567. Todos estos códices están disponibles en la plataforma Gallica, propiedad de la Biblioteca Nacional de Francia.

mentos de una cultura visual que eclosiona a finales del siglo XII en torno a las imágenes. Por dicho motivo se tendrá en cuenta la relación con el texto al que acompañan, así como la que guardan con otros ejemplos anteriores o coetáneos.

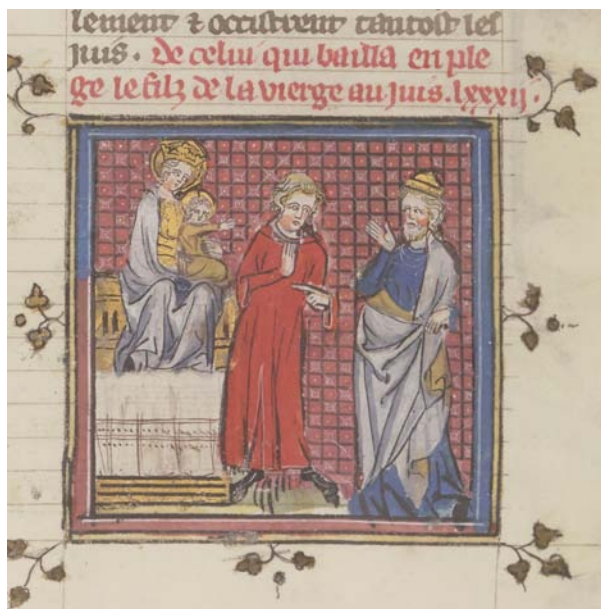


Fig. 1. El milagro del prestamista judío. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 316, fol. 276r (c. 1333).

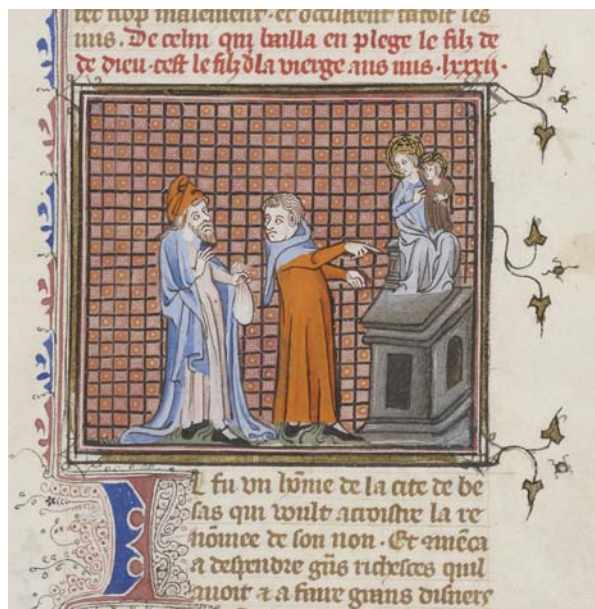


Fig. 2. El milagro del prestamista judío. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS NAF 15940, fol. 69r (c. 1370-1380).



Fig. 3. El milagro del prestamista judío. Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Bruselas, Biblioteca Real Alberto I, ms. 10747, fol. 159v (c. 1260-1280).

Uno de los relatos cuenta la historia de un comerciante cristiano que demanda un préstamo a un judío, dejando como garantía su promesa hecha frente a una imagen de la Virgen con el Niño³⁶, la cual aparece como una talla escultórica nimbada sobre un altar en los manuscritos français 316 y NAF 15490 (figs. 1 y 2). Muy común en los manuscritos de colecciones marianas desde el siglo XIII (fig. 3)³⁷, esta fórmula demuestra la independencia que habían adquirido las imágenes, motivada por los debates teológicos pero también por la rehabilitación de la materialidad sensible³⁸, que otorgaba un estatus sacro a los objetos inertes³⁹, haciendo que desaparezcan los límites con su modelo. Ambas figuras aparecen nimbadas, no solo para demostrar su carácter sagrado sino para señalar que tanto María como su hijo están presentes en aquello que les representa. Por otro lado, y no menos relevante, la devoción privada proporcionaba un espacio de proximidad y cercanía con lo divino. Una experiencia individual, también emocional, en la que las imágenes marianas se presentan como elementos indispensables⁴⁰. Otra de las historias recogidas en el *Miroir Historial* es la del clérigo que, a pesar de todos sus defectos, todos los días saludaba a la Virgen en la iglesia. El milagro ocurre cuando, tiempo más tarde, este enferma y ella se aparece junto a su cama para sanarlo⁴¹. En el manuscrito français 316, el relato visual comienza precisamente con una escena de devoción privada para yuxtaponerla con la aparición mariana (fig. 4), creando una relación causa-efecto, es decir, una oración ante la imagen desencadena una acción concreta. No menos llamativo es cómo está representada. A diferencia de los ejemplos anteriores, aquí no está sobre el altar, ha perdido su apariencia de objeto y se nos presenta como una figura casi animada, haciendo difícil distinguir si estamos ante una imagen o la Virgen en persona, un rasgo que también comparte la escena de devoción del ya citado relato de las dos mujeres en el mismo códice (fig. 5).

³⁶ Más tarde, el judío niega la devolución del importe y el cristiano le obliga a repetir su acusación delante de la imagen, cuando entonces la figura del Niño cobra vida para amonestar al prestamista, el cual, finalmente se convierte al cristianismo. *La Vierge et le miracle*, 1999, pp. 38-43. Sobre la representación de este milagro en los *Miracles de Nostre Dame*, Fuensanta MURCIA NICOLÁS, “Ilustrando milagros: las imágenes milagrosas de la Virgen en los manuscritos del siglo XIII de Gautier de Coinci”, Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 143-147; Anna RUSSAKOFF, “The Jew, the Merchant and a Miraculous Image: Comparative Iconography in Gautier de Coinci’s *Miracles de Nostre Dame* Manuscripts”, en *Jewish Identity and Comparative Studies/Judéité et comparatisme*, Amiens, Presses du Centre d’Études Médiévales de Picardie, 2019b, pp. 387-397.

³⁷ El motivo de la imagen nimbada sobre el altar, normalmente presidiendo la escena, es uno de los más frecuentes en las miniaturas de las colecciones de milagros marianos del siglo XIII, tanto en los manuscritos de Gautier de Coinci como en el Códice Rico de las *Cantigas de Santa Maria*. GARCÍA AVILÉS, 2007; *Idem*, “Este rey tenno que enos idolos cree: imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, en L. Fernández Fernández y J.C. Ruiz Souza (eds.), *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa Maria. Códice Rico MS T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Testimonio, 2011, vol. 2, pp. 521-559; Fuensanta MURCIA NICOLÁS 2012; *Idem*, 2016; Rocío SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Del Salterio al Marial: sobre las “fuentes” de las imágenes de los códices de las historias de las Cantigas de Santa María”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies*, nº 8 (2012-2013), pp. 55-80.

³⁸ El dogma de la transustanciación ratificaba la presencia de lo divino en un objeto inerte, previamente consagrado. Si Cristo estaba presente en las sustancias eucarísticas, este mismo razonamiento se aplicó a las imágenes, las cuales debido a esa “presencia” podían ostentar propiedades milagrosas. BYNUM, 2011, p. 218; BOULNOIS, 2008, p. 267; GARCÍA AVILÉS, 2011, p. 526.

³⁹ CAMILLE 2000, p. 223-224; GARCÍA AVILÉS, 2010, p. 35; VAUCHEZ, 1999, p. 54.

⁴⁰ La imagen aparece como mediadora y agente del milagro, pero también como elemento fundamental en la devoción mariana. Este rasgo es muy reseñable en el texto de Gautier de Coinci, el cual por sus características formales, permite un mayor desarrollo lírico. En cuanto al discurso visual, es importante destacar el hecho de que los artistas incluyen a las imágenes en las miniaturas incluso sin existir una referencia textual. GARCÍA AVILÉS, 2011; MURCIA NICOLÁS, 2012; *Idem*, 2016.

⁴¹ *La Vierge et le miracle*, 1999, pp. 44-47.



Fig. 4. El milagro del clérigo enfermo. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 316, fol. 277v (c. 1333).



Fig. 5. El milagro de las dos mujeres. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 316, fol. 289v (c. 1333).

Esta confusión que será tan clara en el contexto milagroso, también puede aparecer fuera del mismo, incluso en fechas relativamente tempranas. Un claro ejemplo es uno de los vitrales de la Catedral de Le Mans (fig. 6), fechado antes de 1258⁴². El conjunto está dedicado a la vida de la Virgen y sus milagros. En la segunda lanceta, se narra el milagro de la abadía de Evron, protagonizado por una imagen que encontramos en la parte superior (fig. 7)⁴³, emplazada en un altar adornado con dos cirios, un espacio sagrado, pero, una vez más, su apariencia no remite a un objeto sino a una figura humanizada. Lo interesante de este vitral no es tanto ver este esquema en el relato de un milagro, sino que se aplique en la escena litúrgica de la parte inferior (fig. 8), donde una ceremonia de la Eucaristía se yuxtapone con la Adoración de los Magos. Marcello Angheben ha estudiado detalladamente la relación teológica entre ambas escenas y el rol litúrgico de la Virgen⁴⁴, lo cual explicaría el por qué los Magos se postran ante su figura con el Niño que, a su

⁴² Maria GODLEVSKAYA, “Les vitraux du XIII^e siècle de la cathédrale du Mans. Aspects iconographiques et stylistiques”, Tesis doctoral, Poitiers, Université de Poitiers, 2013, pp. 289-299. Cfr. *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, París, Éditions du CNRS, 1981, pp. 241-257.

⁴³ Marcello ANGHEBEN, “Résonances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images : la Vierge à l’Enfant et la Crucifixion sur les vitraux de la cathédrale du Mans”, en S.D. Daussy y N. Reveyron (eds.), *L’Église lieu de performances: In Locis competentibus*, París, Picard, 2016, pp. 167-169.

⁴⁴ Marcello ANGHEBEN, “La Vierge à l’Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), pp. 29-74; *Idem*, “Les statues mariales pyrénéennes et la progressive assimilation de la Vierge à l’Enfant au prêtre officiant”, en S. Brouquet (ed.), *Sedes Sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, pp. 19-45.

vez, está situada de nuevo en un altar. Esta escena nos remite a los dramas litúrgicos protagonizados por los Tronos de Sabiduría⁴⁵, en los que los sacerdotes asumen el papel de los tres oferentes. En esta escena se muestra un ritual similar a excepción del motivo de la imagen, pues aunque no ha perdido su contexto litúrgico, el altar decorado con cirios, sí la apariencia escultórica inerte.

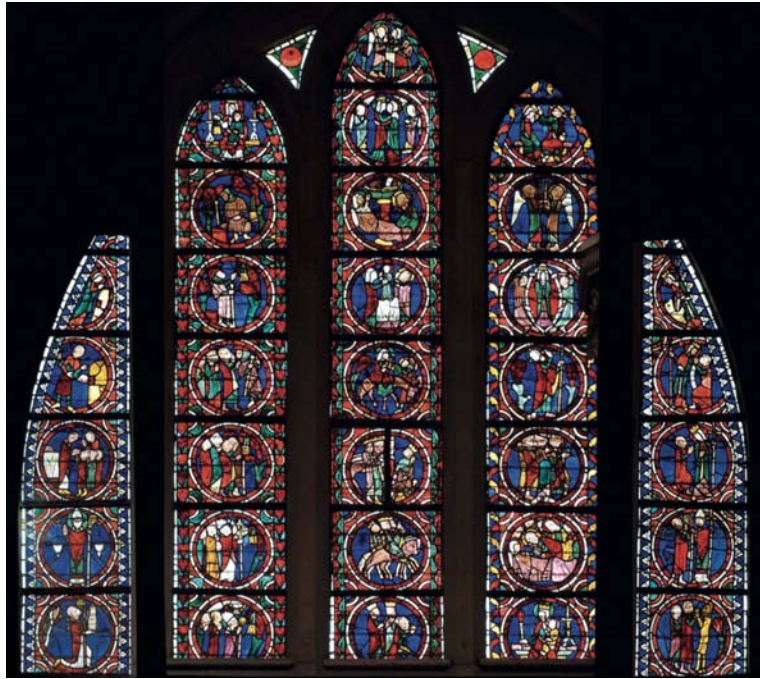


Fig. 6. Vitral de la Abadía de Evron. Catedral de Le Mans, primer deambulatorio, vano 105 (a. 1258).



Fig. 7. Vitral de la abadía de Evron. Catedral de Le Mans, primer deambulatorio, vano 105 (a. 1258). Escena superior, segunda lanceta. Detalle de la imagen de la Virgen.



Fig. 8. Vitral de la abadía de Evron. Catedral de Le Mans, primer deambulatorio, vano 105 (a. 1258). Parte inferior. Detalle de la imagen de la Virgen de la Adoración de los Magos.

⁴⁵ Michelle PRADALIER-SCHLUMBERGER, "L'image de la Vierge de la Chandeleur au XIII^e et au XIV^e siècle", en *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art méridional, 1992, pp. 341-350; Catherine VINCENT, *Fiat Lux. Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Cerf, 2004, pp.

En algunos de los manuscritos de Gautier de Coinci es común encontrar este tipo de imágenes “hipernaturalizadas”⁴⁶, como en el citado milagro del clérigo enfermo. Si atendemos a las miniaturas del MS français 22928 de la Biblioteca Nacional de Francia (fig. 9), hay un precedente claro de la representación del *Miroir Historial*; la figura de la Virgen con el Niño, al mismo nivel que el protagonista en una escena de devoción privada, y su yuxtaposición con la aparición mariana⁴⁷. Aunque también aparecen sin existir una referencia textual. Los artistas que ilustran el códice conservado en la Biblioteca de Besançon (MS 551) plasman esta idea aunque Gautier de Coinci no haga alusión alguna. Así ocurre en los milagros de la noble mujer de Roma y el de la abadesa encinta. En ambos, al contrario que en el clérigo enfermo, el autor solo las describe como muy devotas de la Virgen⁴⁸. Sin embargo en las miniaturas que abren las dos historias (figs. 10 y 11), los artistas han plasmado esa idea usando una escena de devoción con una imagen “casi viviente”. El uso de estos esquemas visuales indica que las imágenes marianas eran comprendidas como algo más que un objeto sagrado y que eran tratadas como si fueran la Virgen en persona.



Fig. 9. El milagro del clérigo enfermo. Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 22928, fol. 80r (c. 1280-1300).

⁴⁶ Los términos “imágenes hipernaturalizadas” o “imágenes casi vivientes” se emplean para designar la representación de ciertas imágenes que, sin llegar a cobrar vida, presentan una apariencia y actitud que no corresponden con la de un objeto escultórico o pictórico, tales como tener la misma escala que el protagonista o estar situadas a un mismo nivel de realidad.

⁴⁷ El desarrollo de la narrativa visual permitió crear este tipo de discursos en los que hay una relación directa entre la devoción a la imagen y la intervención mariana. MURCIA NICOLÁS, 2012, pp. 178-179; *Idem*, 2016, pp. 40-43.

⁴⁸ Milagro de la noble mujer de Roma: I Mir 18, Gautier de Coinci, vol. 2, pp. 130-157; milagro de la abadesa encinta: I Mir 20, Gautier de Coinci, vol. 2, pp. 181-196. Cfr. Gautier de Coinci, *Los milagros de Nuestra Señora*, J. Montoya Martínez (ed.), Barcelona, P.P.V., 1989, pp. 76-97.



Fig. 10. El milagro de la noble mujer de Roma. Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Biblioteca municipal de Besançon, ms. 551, fol. 35r (c. 1270).



Fig. 11. El milagro de la abadesa encinta. Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Biblioteca municipal de Besançon, ms. 551, fol. 41r (c. 1270).

La ilustración del *Miroir Historial* coincide con el punto álgido de los milagros marianos, el siglo XIV⁴⁹. Jean-Marie Sansterre señala tres factores que condicionan la evolución del culto a las imágenes de la Virgen en ese momento⁵⁰. El primero es su promoción en los espacios públicos por parte de los laicos, como ocurre con el caso de las cofradías⁵¹. El segundo es el aumento de experiencias místicas, que si bien en siglos anteriores tenían como foco de atención las representaciones del Crucificado, ahora también se centran en las de la Virgen⁵². Y, finalmente, la existencia de un proceso de individualización, es decir, que cada imagen es tratada de forma única, no como representación, sino como si fuera una personalización⁵³. Este interesante fenómeno está recogido en críticas de eclesiásticos, generalmente a peregrinos, a los que les reprochan dicho tratamiento. Uno de los ejemplos más relevantes analizado por Jean-Marie Sansterre es el del santuario de Walsingham, conocido por la devoción que despertaba la efigie de la Virgen allí conservada⁵⁴. Tomás Moro llegó a decir sobre los devotos que “se equivocan al pensar que la imagen de Walsingham es Nuestra Señora en persona”⁵⁵.

⁴⁹ Nicolas BALZAMO, *Les miracles dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2014; *Idem*, “Objets incertains et croyances ambiguës. La Vierge et ses images miraculeuses dans le catholicisme moderne (XVI^e-XVII^e siècles)”, *Histoire, Monde & Cultures religieuses*, 38 (2016), pp. 87-103; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, “El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), pp. 117-134; Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007; Jean-Marie SANSTERRE, “Vivantes ou comme vivantes : l’animation miraculeuse d’images de la Vierge entre Moyen Âge et époque moderne”, *Revue de l’histoire des religions*, vol. 232, 2 (2015), pp. 155-182.

⁵⁰ SANSTERRE, 2011b.

⁵¹ Sheila BARKER, “Miraculous Images and the Plagues of Italy, c. 590-1656”, en S. Cardarelli y L. Fenelli (eds.), *Saints, Miracles and the Image. Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 29-52; André VAUCHEZ, “Culte des saints et pèlerinages aux derniers siècles du Moyen Âge (v.1200-v.1500) : essai de bilan historiographique”, en L. Bertazzo, D. Gallo, R. Michetti y A. Tilatti (eds.), *Arbor ramosa. Studi per Antonio Rigon da allievi, amici, colleghi*, Padua, Centro Studi Antoniani, 2011, pp. 49-66.

⁵² BELTING, 2009, pp. 555-568; Jeffrey F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, Nueva York, Zone Books, 1998; Barbara NEWMAN, “The Visionary Texts and Visual Worlds of Religious Women”, en J. Hamburger y S. Marti (eds.), *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Centuries*, Nueva York, Columbia University Press, 2008, pp. 151-171.

⁵³ Jean-Marie SANSTERRE, “Entre sanctuaires et images : individualisation locale et unicité du même personnage céleste (XII^e-première moitié du XVI^e siècle)”, en N. Balzamo y E. Leutrat (eds.), *L’image miraculeuse. Théories, pratiques et représentations dans le monde chrétien (XIV^e-XVII^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (en prensa).

⁵⁴ *Ibidem*. El mismo autor trata de forma amplia el caso de este santuario en su próximo libro *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge: histoire, attitudes, croyances*, Madrid, Akal, 2020 (en prensa).

⁵⁵ Frank MITJANS, “Thomas More’s Veneration of Images, Praying to Saints and Going on Pilgrimages”, *Thomas More Studies*, 3 (2008), pp. 64-69.

Estos factores explicarían la normalización de representar a las imágenes no como objetos sino como personificaciones de la Virgen. Más allá de las escenas de devoción privada analizadas anteriormente, esta excesiva individualización es más llamativa en el caso de la imagen viviente, un detalle importante si atendemos a la norma que se empleaba en el siglo XIII. Aunque existen excepciones⁵⁶, cuando una estatua cobraba vida mantenía su apariencia para remarcar aún más esa animación. En esta línea, en las ilustraciones del milagro del novio de la colección de Gautier de Coinci y en las *Cantigas de Santa Maria* (figs. 12 y 13), el protagonista aparece entregándole el anillo a la estatua de la Virgen que, siguiendo el relato, estaba emplazada en la puerta de una iglesia⁵⁷. Si bien el texto del *Miroir Historial* no difiere mucho en la trama argumental, solo que la imagen está en el interior⁵⁸, por contra la diferencia está en las miniaturas; puesto que la figura de la Virgen ha perdido completamente su apariencia de estatua, y se sitúa al mismo nivel que el joven (figs. 14 y 15).



Fig. 12. El milagro del novio. Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame*, Bruselas, Biblioteca Real Alberto I, ms. 10747, fol. 52r (c. 1260-1280).

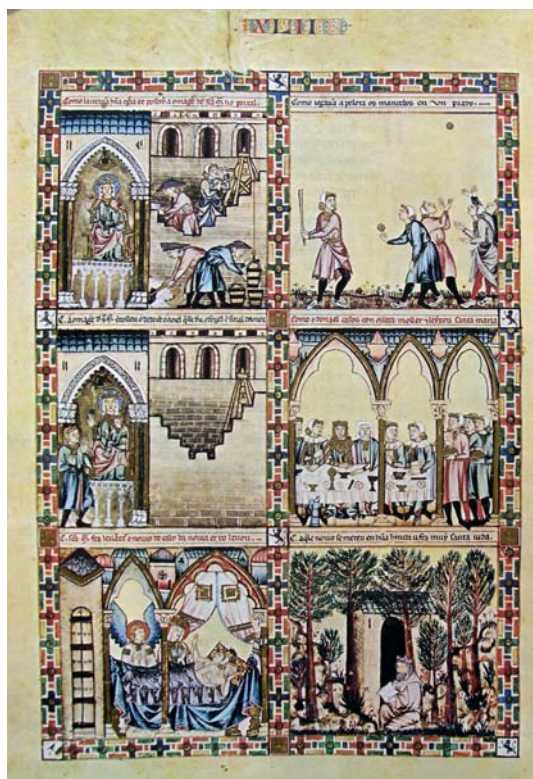


Fig. 13. El milagro del novio. Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. T-I-1, fol. 61v (c. 1280-1284).

⁵⁶ Dentro de los manuscritos iluminados del siglo XIII destaca como excepción el ejemplar conservado en la Biblioteca de Besançon (MS 551) de la colección de Gautier de Coinci. A pesar de las carencias en su ejecución artística, es el más interesante a nivel iconográfico, puesto que posee una amplia gama de recursos icónicos sobre las imágenes milagrosas, especialmente en el caso de aquellas que cobran vida. MURCIA NICOLÁS, 2012, pp. 180 y 184; *Idem*, 2016, pp. 59-61; Anna RUSSAKOFF, "The role of the image in illustrated manuscript of 'Les Miracles de Nostre Dame' by Gautier de Coinci", *Manuscripta*, 47-48 (2003-2004), pp. 135-144; *Idem*, 2019a, pp. 37-41.

⁵⁷ I Mir 21, Gautier de Coinci, vol. 2, pp. 198-199. Cfr. *Vierge et Merveille. Les miracles de Nostre Dame narratifs au Moyen Âge*, P. Kunstmann (ed.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1981, pp. 87-89. Cantiga XLII, Alfonso X el Sabio, 2011, pp. 137-140.

⁵⁸ *La Vierge et le miracle*, 1999, p. 55.



Fig. 14. El milagro del novio. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 316, fol. 280r (c. 1333).

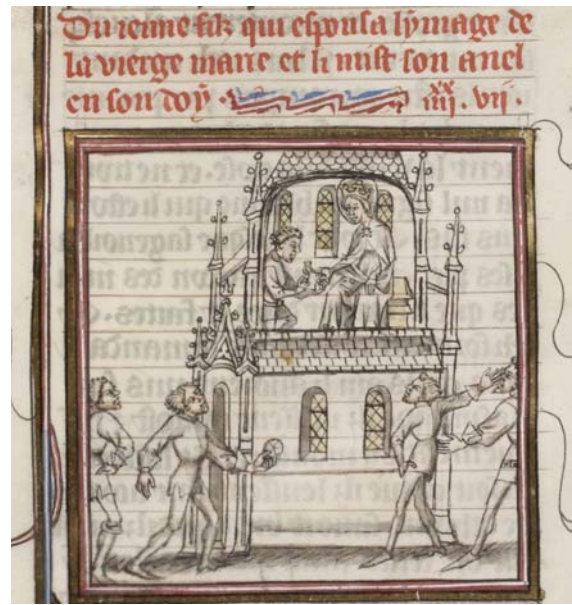


Fig. 15. El milagro del novio. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 312, fol. 329v (c. 1396).

Otro conocido ejemplo es el milagro del pintor, a quien el Diablo amenaza por la pintura que estaba haciendo de él. Más tarde, viendo que el protagonista no había modificado su retrato, lo tira del andamio para arrojarlo al vacío y “entonces como si sintiera lo que estaba ocurriendo, eleva sus manos y su corazón a la imagen de la señora de la gracia, que por tal maravilla, sujetó su mano para sostenerlo y ayudarlo. Así la imagen lo cuidó”⁵⁹. La imagen viviente, igual que en el caso anterior, no se muestra como representación pictórica sino como si fuera la Virgen en persona (fig. 16), e incluso en el MS français 312 aparece sin la figura del niño (fig. 17)⁶⁰, reforzando aún más la creencia de que ella está presente en aquello que la representa. Esta característica aparece también en los milagros de la imagen lapidada y la escultura atacada por un grupo de sarracenos (figs. 18 y 19)⁶¹. El hecho de presentarlas como figuras “casi vivientes” va más allá de la individualización, indica que profanar una imagen es como agredir a la propia María. Así pues, las diferentes fórmulas iconográficas presentes en los manuscritos del *Miroir Historial* son similares, uniformidad que responde a unas ideas sobre las imágenes milagrosas cada vez más asentadas en la mentalidad medieval. El ejemplo de las efigies marianas sirve de muestra para comprobar cómo la imagen era algo más que un objeto de culto, dispuesto sobre un altar coronado con un nimbo. Cumplía, además, una función importante, hacer más próxima y más evidente la presencia de María en la experiencia religiosa.

⁵⁹ BnF, MS français 316, fol. 293r, column 1, líneas 3-11. Cfr. *la Vierge et le miracle*, 1999, p. 107.

⁶⁰ RUSSAKOFF, 2019a, pp. 67-71.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 71-77.



Fig. 16. El milagro del pintor. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 316, fol. 292v (c. 1333).



Fig. 17. El milagro del pintor. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 312, fol. 338v (c. 1396).



Fig. 18. La imagen lapidada. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 312, fol. 342r (c. 1396).



Fig. 19. La imagen profanada por un grupo de sarracenos. Vicente de Beauvais, *Miroir Historial* trad. Jean de Vignay, París, Biblioteca Nacional de Francia, MS français 316, fol. 297r (c. 1333).

Por tanto, en los últimos siglos de la Edad Media la cultura visual en torno a las imágenes marianas camina hacia la dirección planteada por Michael Camille, la ruptura de la relación con su prototipo, confundiendo y dejando de lado su aspecto de simple representación. Una idea que incluso llega a modificar la propia descripción de los relatos. Las miniaturas en los manuscritos del *Miroir Historial* reflejan una evolución sustancial a este respecto, puesto que, si las comparamos con los repertorios de las colecciones ilustradas en el siglo XIII, la imagen pasa de ser una imagen pintada o esculpida a una personificación individualizada tanto en el espacio público como en el privado. La legitimación de su culto fue un factor determinante pero no el único. La percepción de que la materia podía ser modificada por acción divina y la propia naturaleza cercana de la Virgen impulsaron una visión de sus imágenes que, bajo el amparo del milagro, acaban convirtiéndose en sustitutas eficaces y reales de su modelo.

FUENSANTA MURCIA NICOLÁS es doctora con mención internacional en Historia del Arte por la Universidad de Murcia (2015). En la actualidad es investigadora postdoctoral en el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers desde abril del año 2018. Con anterioridad ha disfrutado de varias ayudas y contratos predoctorales, como la beca-contrato FPU del Ministerio de Educación (2011-2015) y ha participado en tres proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia (2010, 2019) y Economía (2013). Sus investigaciones indagan en la teoría y práctica sobre las imágenes de culto en la Edad Media occidental y el patronazgo librario femenino en Francia, de las que ha publicado varios artículos indexados en ERIHplus (*Codex Aquilarensis* 2011 y 2012, *Anales de Historia del Arte* 2014) y SCOPUS (*Ikona* 2017), así como una monografía científica editada por la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico (2016). Recientemente ha colaborado con Jean-Marie Sansterre en su monografía *Les images sacrées en Occident au Moyen Âge* (Akal, 2020, en prensa), y ha sido conferenciante invitada en la International Medieval Society of Paris (2014), el Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (2018) y en las *Journées Romanes* de Saint-Michel de Cuxa (2019).

Email: f.murcia.nicolas@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0063-3708>

El martirio de san Lorenzo frente a la Reforma. Caso paradigmático de cristianización del espacio pagano y defensa ante las acusaciones de idolatría

The martyrdom of Saint Lawrence and the Reformation. A paradigmatic case of Christianisation of a pagan territory and a defense against the accusations of idolatry

Juan Mauro Bozzano
Universidad de Alcalá de Henares

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2020
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 32, 2020, pp. 29-45
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.002>

RESUMEN

En su *Liber Peristephanon*, Prudencio promueve la cristianización del espacio a través del culto a los santos y la veneración de sus reliquias. El poeta y Padre de la Iglesia se inscribe de esta forma en el esfuerzo de los cristianos del siglo IV para apropiarse del territorio imperial a través la construcción de una red de lugares santos. Por otra parte, una lectura detallada de este texto nos permite deducir que sería la resistencia pasiva de los mártires, y sobre todo aquella de san Lorenzo, la que habría terminado con el reino de los dioses paganos en Roma y en su Imperio. La influencia del texto de Prudencio ha llevado a Tiziano –y, luego, a otros artistas– a introducir en sus representaciones del martirio de san Lorenzo un mensaje que destaca la oposición entre el paganismo y el nuevo mundo cristiano. Nuestro objetivo será analizar los procedimientos y estrategias empleados por los pintores para manifestar esta ruptura.

PALABRAS CLAVE

Paganismo. Tiziano. Prudencio. Martirio. San Lorenzo. Renacimiento.

ABSTRACT

In his *Liber Peristephanon*, Prudentius promotes the Christianisation of space through the worship of saints and the veneration of relics. In this manner, the poet and Father of the Church joins the effort of the Christians of the fourth century to take ownership of the imperial territory through the development of a network of holy places. A detailed reading of this text allows us to deduce that it was the martyr's passive resistance –especially that of Saint Lawrence– that ended the realm of pagan gods in Rome and in the Empire. The influence of Prudentius' text led Titian –and, later, other artists– to introduce in his representations of the martyrdom of Saint Lawrence a message that highlights the opposition between paganism and the new Christian world. Our goal is to analyse the procedures and strategies used by painters to manifest this break.

KEY WORDS

Paganism. Titian. Prudentius. Martyrdom. Saint Lawrence. Renaissance.

El objetivo de esta contribución será analizar cómo, a través de las obras figurando el martirio de San Lorenzo, ciertos artistas del Renacimiento hacen referencia a la cristianización del espacio pagano. Nos concentraremos, en particular, en las representaciones realizadas por Tiziano que toman como fuente el *Peristephanon* de Prudencio y que están en la base de una innovación iconográfica que dotaría a este episodio de nuevos significados. Sin embargo, antes de interesarnos por las representaciones pictóricas, examinaremos la hagiografía relativa a san Lorenzo y recontextualizaremos el texto de Prudencio.

El hecho de que el nombre del santo figure en la *Depositio martyrum* del año 354 nos indica que la veneración del mártir remonta al menos al siglo IV¹. Luego, hacia fines de aquel siglo, san Ambrosio de Milán incluyó ciertos episodios de la vida de Lorenzo en su *De officiis ministrorum*². Por su parte, Prudencio, “el principal poeta cristiano de la antigüedad latina”³, le dedicó uno de los himnos de su *Liber Peristephanon*, escrito entre fines del siglo IV y principios del siglo V⁴. No obstante, el escrito de más autoridad en lo que concierne a la vida del santo es la *Passio Polychronii*⁵, un texto anónimo de fines del siglo V que narra los suplicios de un grupo de mártires, entre los cuales se encuentra Lorenzo⁶. Esta obra debería mucho no solo al texto de san Ambrosio, sino también a una *Passio Santi Xysti, Laurentii et Yppoliti* redactada en el siglo IV, probablemente en Roma. Si bien este último texto no se ha conservado hasta nuestros días, los investigadores han podido reconstruir sus principales episodios a partir de los relatos que derivan de él⁷.

Llegado este punto, es necesario evocar rápidamente el desarrollo iconográfico de las representaciones de san Lorenzo. Como ha señalado Simonetta Serra, las imágenes de los primeros siglos del cristianismo que se conservan hasta nuestros días no figuran a Lorenzo en el momento de su martirio, sino como miembro de la Iglesia Triunfante, en compañía de Cristo y de otros santos⁸. Son ejemplo de ello la colección de vidrios dorados conservada en el Vaticano (mediados del siglo IV, fig. 1)⁹, el mosaico del mausoleo de Galla Placidia (pri-

¹ El más antiguo de los calendarios de la Iglesia Romana conmemora a san Lorenzo en los siguientes términos: “El cuarto día antes de los *idus* de agosto: aniversario de Lorenzo, vía Tiburtina”. Esta nota es ratificada en el *Martirologio Jeronimiano*, donde se menciona, además, el lugar de sepultura del mártir y su cargo de archidiacono.

² San Ambrosio se refiere a Lorenzo en dos ocasiones en dicho texto: I, 41, 205-207 y II, 28, 140-141. También menciona al santo en su carta XXXVII y en un himno que se le atribuye. Consultar: Cécile LANERY, “Du magistère au ministère: remarques sur le *De officiis* d’Ambroise de Milan”, *L’information littéraire*, vol. 58/3 (2006), pp. 3-9; Hippolyte DELEHAYE, “Recherches sur le légendier romain”, *Analecta Bollandiana*, 51 (1933), pp. 34-93 (aquí: p. 50). Los escritos de Ambrosio son, junto a los del papa Dámaso I, de los más antiguos que se conservan haciendo referencia a la vida de Lorenzo. Recordemos que Dámaso escribió un epigrama dedicado al santo en la basílica de San Lorenzo fuori le Mura: “Verbera carnifices flammis tormenta catenas vincere Laurenti sola fides potuit. Haec Damasus cumulat supplex altaria donis martyris egregii suspiciens meritum” (“Látigos, garfios, llamas, tormentos, cadenas, solo la fe de Lorenzo pudo vencerlas. Dámaso suplicante colma estos altares de presentes admirando los méritos del glorioso mártir”). El epigrama damasiano sería unos años anterior al *De officiis*, ya que el texto de san Ambrosio habría sido escrito no antes del 386, mientras que Dámaso murió en 384. Ver: Antonio FERRUA, *Epigrammata damasiana*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, 1942, p. 167; Simonetta SERRA, “Le fonti e l’archeologia. Alle origini del culto di San Lorenzo a Roma”, en R. Passarella (dir.), *Il culto di San Lorenzo tra Roma e Milano: dalle origini al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 29-54 (aquí: p. 35).

³ Lorenzo JIMÉNEZ PATÓN, “Prudencio y la tradición *adversus Judaeos*”, en C. del Valle Rodríguez (dir.), *La Controversia judeo-cristiana en España*, Madrid, CSIC-Instituto de Filología, 1998, pp. 21-42 (aquí: p. 30).

⁴ El poeta habría decidido organizar poemas anteriores y compuesto la *Præfatio* hacia 404. Ver: Pierre-Yves FUX, *Les sept passions de Prudence*, Friburgo, Editions Universitaires Friburgo, 2003, p. 8.

⁵ Es de remarcar que el núcleo central de este texto son los martirios del papa Sixto II y de san Lorenzo.

⁶ Este texto fue en parte elaborado a partir de escritos anteriores, como aquellos de san Ambrosio, san Agustín y san Máximo, y completado con leyendas populares de la tradición oral romana.

⁷ Consultar: Giovanni Nino VERRANDO, “Passio SS. Xysti Laurentii et Yppoliti. La trasmissione manoscritta delle varie recensioni della cosiddetta Passio vetus”, *Recherches Augustiniennes*, vol. 25 (1991), pp. 181-211, *passim*; Giovanni Nino VERRANDO, “Intorno alla più antica passio dei santi Abdon e Sennes, Sisto, Lorenzo ed Ippolito”, *Augustinianum*, 30 (1990), pp. 145-187, *passim*; Gérard NAUROY, “Le martyre de Laurent dans l’hymnodie et la prédication des IV^e et V^e siècles et l’authenticité ambrosienne de l’hymne”, *Revue d’Etudes Augustiniennes et Patristiques*, 35 (1989), pp. 44-82, *passim*; Hippolyte DELEHAYE, “Recherches sur le légendier romain. Passio Polychronii”, *Analecta Bollandiana*, 51 (1933), pp. 72-98 (aquí: p. 71).

⁸ SERRA, 2015, p. 29.

⁹ Ver: Lucy GRIG, “Portraits, Pontiffs and the Christianization of Fourth-Century Rome”, *Papers of the British School at Rome*, vol. 72 (2004), pp. 203-230.

mera mitad del siglo V, fig. 2)¹⁰, los frescos de la catacumba de San Senatore en Albano Laziale (fines del siglo V, fig. 3), aquellos de la catacumba napolitana de San Gennaro (fines del siglo V o comienzos del siglo VI, fig. 4), el mosaico del arco triunfal de la basílica romana de San Lorenzo fuori le Mura¹¹ (siglo VI, fig. 5) o aquel de San Apolinar el Nuevo en Rávena (siglo VI, fig. 6). Una excepción a esta iconografía triunfal en las obras paleocristianas sería la medalla de Sucessa (fig. 7), datada del siglo IV, que hoy conocemos gracias a una matriz de plomo conservada en los Museos Vaticanos y a un dibujo perteneciente a la Colección Durazzo. Sin embargo, su autenticidad ha sido puesta en duda por numerosos historiadores del arte¹². Es importante remarcar que, a pesar de que ninguna representación del martirio de san Lorenzo realizada en los primeros siglos de nuestra época haya sido conservada, el *Liber Pontificalis* nos informa que este episodio habría sido figurado en un relieve en plata albergado antiguamente en San Lorenzo fuori le Mura¹³.



Fig. 1. *San Lorenzo*, mediados del siglo IV, vidrio dorado. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos.



Fig. 2. *San Lorenzo*, primera mitad del siglo V, mosaico. Rávena, Mausoleo de Galla Placidia.



Fig. 3. *Cristo entre san Pedro, san Pablo, san Lorenzo y otro santo*, siglo V, pintura al fresco. Albano Laziale, Catacumba de San Senatore.



Fig. 4. *San Pablo y san Lorenzo*, fines del siglo V o comienzos del siglo VI, pintura al fresco. Nápoles, Catacumba de San Gennaro.

¹⁰ A pesar de la presencia de la parrilla, el momento representado no es el del martirio.

¹¹ Lugar de entierro del santo.

¹² Se trataría, en efecto, de una falsificación del siglo XVIII. Consultar particularmente: Fabrizio BISCONTI, “Dentro e intorno all’iconografia Romana: dal vuoto figurativo all’immaginario devozionale”, en M. Lamberigts, P. Van Deun (eds.), *Martyrium in Multidisciplinary Perspective: Memorial Louis Reekmans*, Lovaina, Peeters Publishers, 1995, pp. 247-292 (aquí: pp. 252-253).

¹³ “(posuit) ante corpus beati Laurenti martyris argenteoclasas sigillis passionem ipsius cum lucernas binixes argenteas”. Ver: Louis Marie DUCHESNE, Cyrille VOGEL (eds.), *Liber Pontificalis*, vol. I, París, Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome, 1955, p. 181.



Fig. 5. *Jesús entre santos y el papa Pelagio*, siglo VI, mosaico. Roma, San Lorenzo fuori le Mura.



Fig. 6. *Procesión de santos mártires*, siglo VI, mosaico. Rávena, San Apolinare el Nuevo.



Fig. 7. *Medalla de Sucessa*, siglo IV o falsificación del siglo XVIII, matriz de plomo. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos.

Durante el medioevo, el santo conservó una posición privilegiada tanto en la devoción popular como en la literatura. A partir del año mil, los textos en latín fueron traducidos y pasaron a formar parte de los martirologios franceses, italianos, anglo-normandos y españoles¹⁴. Cabe destacar que gran parte de la literatura hagiográfica de esta época toma como base la ya mencionada *Passio Polychronii*, de la cual también es tributaria la *Leyenda dorada*. En esta última, Jacobo de la Vorágine amplía las crónicas precedentes con noticias no solo biográficas, sino también políticas y sociales, y –por otra parte– profundiza en la idea, ya antigua, de que el martirio de san Lorenzo prevalecería sobre aquellos de los demás santos. Con respecto al aspecto iconográfico, cabe destacar que, a partir de comienzos del siglo IX, la representación del suplicio de san Lorenzo se hace más frecuente, tanto en frescos como en relieves y

¹⁴ En esta época se contaban cerca de treinta iglesias dedicadas a Lorenzo en la ciudad de Roma, lo que lo convertía en el más ilustre de los mártires post-apostólicos. Ver: Jan ZIOLKOWSKI, *The passion of St. Lawrence. Epigrams and marginal poems*, Nueva York, E. J. Brill, 1994, p. 52; Hermann GEERTMAN, “Cripta anulare ‘ante litteram’: forma, contexto e significado del monumento sepulcral de San Lorenzo a Roma”, en M. Lamberigts, P. Van Deun (ed.), *Martyrium in multidisciplinary perspective. Memorial Louis Reekmans*, Lovaina, Leuven University Press, 1995, pp. 125-155 (aquí: pp. 125-129).

manuscritos iluminados¹⁵ (fig. 8). Las características formales desarrolladas en esta época –es decir, la representación de Lorenzo sobre la parrilla, rodeado de entre dos y cinco verdugos (alguno de los cuales se sirve de un fuelle para atizar el fuego, mientras que otros pican al santo o lo atan) y Decio mirando la escena desde uno de los lados de la composición¹⁶– perduran en las representaciones románicas y góticas, así como en aquellas del primer Renacimiento.



Fig. 8. *Martirio de san Lorenzo*, 824-842, pintura al fresco. Isernia, Abadía de San Vincenzo al Volturno.

¹⁵ SERRA, 2015, p. 53.

¹⁶ Ver, por ejemplo, el fresco de la cripta de San Epifanio en la abadía de San Vincenzo al Volturno, realizado entre 824 y 842.

Si bien en ciertos de los textos que hemos mencionado hay referencias sumarias al paganismo –lo cual es un lugar común en las hagiografías de los mártires que vivieron en los primeros siglos del cristianismo¹⁷–, el *Peristephanon* de Prudencio se distingue del resto en este aspecto, y no solamente multiplica los ataques a la idolatría, sino que también muestra a san Lorenzo como un nuevo Augusto, líder de la Roma cristianizada. Esto refleja las inquietudes de la época en que Prudencio produjo su obra, caracterizada tanto por la lucha contra las herejías y divisiones dentro de la Iglesia¹⁸, como por el combate contra el culto pagano¹⁹. Esta última circunstancia se ve claramente reflejada en los escritos del poeta, quien, en su poema *Contra Símaco*²⁰ retoma la controversia respecto al restablecimiento del altar de la Victoria –símbolo de la religión pagana– en la Curia romana. Recordemos que este altar y su estatua de oro habían sido colocados allí por Augusto en el año 29 a. C., luego de su triunfo en Accio, y que habían sido retirados en 382 por orden de Graciano. Al año siguiente, luego de que este último fuera asesinado, Quinto Aurelio Símaco solicitó al nuevo emperador, Valentiniano II, el restablecimiento del altar. Sin embargo, esta petición quedó en la nada gracias a dos cartas que san Ambrosio dirigió a Valentiniano²¹. Prudencio retoma en su texto los argumentos ambrosianos y elabora, a partir de ellos, una “teología política”²² impregnada de patriotismo romano y de reivindicaciones cristianas.

Este impulso anti-pagano se refleja también en el *Peristephanon*, donde se promueve la cristianización del espacio a través del culto a los mártires y la devoción a sus reliquias. El poeta sitúa, en efecto, la veneración de cada santo en un marco geográfico preciso y sugiere que el carácter sagrado de las reliquias se transmite al lugar por contacto²³. De esta manera, forja “leyendas cristianas locales” asociadas a la memoria de un mártir, y las une a sitios precisos del Imperio²⁴. En esta estrategia de cristianización del espacio, el rol de la ciudad de Roma es, claro está, central. Prudencio retoma la paronimia entre *urbs* y *orbis*, y la transpone a un contexto cristiano²⁵. Pero el poeta elabora igualmente un doble de la capital, la *Roma caelestis*, lo que apunta a acentuar la importante misión de la ciudad, así como su destino. Según Pierre-Yves Fux, “Roma [...] ha tomado el lugar de Jerusalén; el pueblo elegido, del que la conversión completa un oficio universal, no es el de los judíos [...] sino el de la *Urbs*”²⁶. Cabe destacar, finalmente, que, según el texto de Prudencio, el principal factor que separaba a los habitantes de Roma del cristianismo era la idolatría. De allí, sin duda, la severa crítica del poeta hacia ella: la adoración de falsos dioses era el último escollo a franquear para que Roma y la cultura clásica fueran integradas al cristianismo y cumpliesen, de ese modo, su misión definitiva.

¹⁷ Al respecto, es necesario recordar que Alain Boureau ha demostrado que, en textos como la *Leyenda Dorada*, la repetición de ciertos episodios – como, por ejemplo, aquellos de destrucción de ídolos – tiene por objetivo la unificación del relato. De esta forma, el autor logra que el aspecto didáctico de su obra esté por encima de las historias individuales de cada santo. Consultar: Michael CAMILLE, *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 122.

¹⁸ Fundamentalmente el arrianismo, el donatismo y la pneumatomaquia. Para profundizar sobre los grandes debates de esta época, consultar: Robert Austin MARKUS, *The End of Ancient Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, *passim*.

¹⁹ Recordemos que la ofensiva neo-pagana (361-363) de Juliano el Apóstata se dio durante la vida de Prudencio.

²⁰ La primera redacción del Libro 1 podría situarse hacia 391, y habría tenido correcciones hacia 399, mientras que el Libro 2 habría sido terminado hacia 402-403. Ver: FUX, 2003, pp. 8, 44.

²¹ Epístolas 17 y 18.

²² François PASCHOUD, *Roma aeterna. Études sur le patriotisme romain dans l'Occident latin à l'époque des grandes invasions*, Roma, Institut Suisse de Rome, 1967, p. 222.

²³ La mayoría de los textos del *Peristephanon* comienzan con una evocación del lugar elegido para albergar la tumba del santo mártir. Consultar: Michael ROBERTS, *Poetry and the Cult of the Martyrs. The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993, p. 10.

²⁴ Joëlle SOLER, “Religion et récit de voyage. Le Peristephanon de Prudence et le De redivo suo de Rutilius Namatianus”, *Revue des études augustiniennes et patristiques*, 51 (2005a), pp. 297-326 (aquí: pp. 304-311).

²⁵ SOLER, 2005a, p. 311. Por otro lado, los paralelos entre el *Peristephanon*, 2 y la *Eneida*, 1 y 6 “muestran la tentativa de Prudencio de reestructurar la literatura pagana y de forjar un arte literario cristiano”. Consultar: William MCCARTHY, “Prudentius, Peristephanon 2: Vapor and the Martyrdom of Lawrence”, *Vigiliae Christianae*, 36, 3 (1982), pp. 282-286 (aquí: p. 283).

²⁶ FUX, 2003, p. 150.

Prudencio se inscribe, de esta forma, en el esfuerzo de los cristianos del siglo IV para apropiarse del territorio imperial a través de la creación de una red de lugares santos²⁷. Como lo ha recalcado Joëlle Soler, “si la teología cristiana rompe con el paganismo afirmando que [...] Dios se encuentra donde sea que el fiel rece [...], si, entonces, durante un largo tiempo, los cristianos habitan un universo espacial en gran medida neutro, progresivamente, en la práctica, tienden a tomar posesión de los lugares del Imperio demasiado marcados a sus ojos por las referencias a la religión pagana”²⁸. Recordemos que esta conquista del espacio había sido comenzada por el papa Dámaso (304-384), que hizo grabar epigramas rememorando la vida de los mártires en los lugares santos de Roma, colocando así, sobre estos últimos, “una marca de propiedad, a nombre de la Iglesia”²⁹.

Examinemos ahora cómo es que el texto de Prudencio ha contribuido a que el episodio del martirio de san Lorenzo se convirtiese en un caso paradigmático de cristianización del espacio pagano. La *Pasión del bienaventurado mártir Lorenzo* es uno de los 14 poemas que componen el *Peristephanon*³⁰. Lo que nos interesa particularmente de este texto es su insistencia sobre el hecho de que el suplicio sufrido por el santo habría favorecido la cristianización de Roma. Efectivamente, ya desde el comienzo del poema, el autor interpela a la Ciudad Eterna en estos términos:

Anciana madre de los templos, en adelante ofrecida a Cristo, Roma, victoriosa bajo la conducción de Lorenzo, tú triunfas sobre el culto bárbaro. Has vencido a reyes orgullosos, has sometido a pueblos con tus riendas; es ahora a los ídolos monstruosos que impones el yugo de tu imperio. Solo esta gloria faltaba a las insignias de la Ciudad togada: haber contenido la barbarie del pueblo y domado al inmundo Júpiter, no gracias a las fuerzas tumultuosas de Coso, de Camilo o de César, sino a las del mártir Lorenzo, en un combate donde la sangre no estuvo ausente³¹.

Cabe destacar que, en relación a las hagiografías y martirologios que hemos mencionado anteriormente, Prudencio adiciona, en su texto, una plegaria de Lorenzo por la conversión de Roma y sus habitantes³². En ella, el mártir declara que la liberación de la ciudad habría sido comenzada por Pedro y Pablo: “Apártate, Júpiter adúltero [...] abandona esta Roma liberada, ¡huye lejos del pueblo que pertenece ahora a Cristo! Pablo te destierra, la sangre de Pedro te expulsa de aquí”³³.

Sería entonces la resistencia pasiva de los mártires la que habría terminado con el reino de los dioses paganos que alejaron a los ciudadanos romanos de Dios³⁴. Lorenzo muere al tiempo que concluye su discurso, y luego Prudencio continúa: “A partir de ese día, el culto a los dioses infames perdió su fervor”³⁵.

²⁷ Por una parte, el poeta critica los grandes santuarios y los lugares de memoria paganos, promoviendo una nueva geografía, inspirada por el cristianismo. Por otro lado, re-empieza los procedimientos de la descripción geográfica propios a la *paideia* greco-latina, sustituyendo los referentes paganos por referentes cristianos. Ver: SOLER, 2005a, pp. 298, 307-309; Joëlle SOLER, *Ecritures du voyage. Héritages et inventions dans la littérature latine tardive*, París, Études Augustiniennes, 2005b, *passim*; ROBERTS, 1993, *passim*; Peter BROWN, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Londres, The University of Chicago Press, 1981, p. 21.

²⁸ SOLER, 2005a, pp. 306, 326.

²⁹ FUX, 2003, pp. 31-32. Consultar también: SOLER, 2005a, p. 307.

³⁰ Según Pierre-Yves Fux, el poema dedicado a Lorenzo habría abierto la narración en la configuración inicial, que fue modificada en el Renacimiento. Ver: FUX, 2003, pp. 64-65, 149.

³¹ *Peristephanon*, 2, 1-16. Para un comentario sobre el matiz Virgiliano de este elogio a la Roma cristiana, consultar: FUX, 2003, p. 154 y siguientes. Rubén Florio analiza la renovación del arquetipo heroico en la obra de Prudencio en: Rubén FLORIO, “Peristephanon: asimilación y renovación épicas”, *Latomus*, 61, fasc. 1 (2002), pp. 134-151, *passim*; Rubén FLORIO, “Peristephanon: muerte cristiana, muerte heroica”, *Rivista di cultura classica e medioevale*, 44, 2 (2002), pp. 269-279, *passim*.

³² *Peristephanon*, 2, 433-456.

³³ *Peristephanon*, 2, 465-470.

³⁴ Prudencio ofrece una visión soteriológica del martirio: este último sería capaz de redimir y de purificar no solamente las almas de los santos, sino también aquellas de sus conciudadanos. De esta forma, si la muerte de Cristo en la cruz salvó a la humanidad del pecado original, la muerte de los mártires contribuiría a la salvación de las almas de sus coterráneos. Consultar: John PETRUCCIONE, “The Martyr Death as Sacrifice: Prudentius, Peristephanon 4. 9-72”, *Vigiliae Christianae*, 49, 3 (1995), pp. 245-257 (aquí: pp. 246-249).

³⁵ *Peristephanon*, 2, 497-498.

El martirio y la muerte del santo marcarían, por lo tanto, un quiebre en la lucha contra el paganismo. Para acentuar el rol del mártir en la cristianización de la ciudad, y para presentarlo como el garante de su lealtad a Cristo, el poeta aproxima al santo a la figura de *pater patriae* de la *Roma caelestis*³⁶ y señala que goza de un rango consular perpetuo y que porta, en el Paraíso, la corona cívica y la *toga picta*. Su función civil es, en consecuencia, particularmente enfatizada³⁷.

El propósito de Prudencio es, por lo tanto, doble. Por una parte, reformula la misión de Roma, dándole un papel primordial en la conversión del mundo pagano y de sus habitantes. Por otro lado, establece a Lorenzo como el líder de la Roma cristianizada y como el garante de que la *Urbs* por antonomasia permanecerá leal a Cristo.

El primer artista que se sirvió del texto de Prudencio como fuente principal para la elaboración de la iconografía de un martirio de san Lorenzo fue Tiziano (figs. 9 y 10)³⁸. Es por ello que analizaremos, a continuación, las dos versiones de este episodio realizadas por el artista veneciano, así como el grabado ejecutado por Cornelis Cort y aprobado por Tiziano en 1571 (fig. 11). Es fundamental señalar, llegado este punto, que el poema de Prudencio fue editado al menos en 19 ocasiones a lo largo del siglo XVI³⁹. De estas ediciones, nos interesan en particular aquellas de Aldus Manutius⁴⁰ y Alvise Lippomano⁴¹, publicadas en Venecia respectivamente en 1501 y 1553. En cuanto a la primera, se trata de la edición italiana más antigua de las obras de Prudencio, y es de suponer que el artista conociera personalmente a Manutius y sus asociados⁴². La segunda, por su parte, fue publicada de manera contemporánea a la realización de la primera versión del *Martirio de San Lorenzo*. Se trata de un texto que se alinea con los preceptos de la naciente política tridentina, proponiendo un nuevo modelo hagiográfico, en el que la antigüedad de las fuentes garantizaría su fiabilidad⁴³.

La primera versión tizianesca del *Martirio de San Lorenzo* (fig. 9) fue encargada en 1548 por el mercader veneciano Lorenzo Massolo para su capilla en la iglesia *Santa Maria dei Crociferi*. Luego de su muerte, en enero de 1557, fue su esposa, Elisabetta Querini, quien se ocupó de velar por el completamiento de la obra, que sería entregada en 1559. Algunos años más tarde, en agosto de 1564, Felipe II encargaría a Tiziano una variante de esta pintura para el altar mayor de la basílica del Escorial (fig. 10). Sin embargo, el lienzo, finalizado en 1567, no sería colocado en el lugar previsto, sino en la “iglesia pequeña” o “iglesia vieja” del monasterio, ya que sus dimensiones no coincidían con aquellas del nicho central del retablo concebido por Juan de Herrera⁴⁴. Por otro lado “la lejanía y la mala iluminación hacían que los personajes

³⁶ *Peristephanon*, 2, 569-572.

³⁷ FUX, 2003, p. 151.

³⁸ Aún no se ha demostrado que Tiziano supiese leer el latín. Sin embargo, si no fuese el caso, el pintor podría haber tenido conocimiento de este texto a través de sus amigos Pietro Aretino, Pietro Bembo o Jacopo Sansovino. Consultar: Augusto GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 249-274; Augusto GENTILI, “La notte di Lorenzo”, en L. Puppi, L. Lonzi (eds.), *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, Treviso, Terra Ferma, 2013, pp. 90-99 (aquí: p. 91); Irene FAVARETTO, “Tiziano e l’antico: spunti e divagazioni”, en L. Puppi (ed.), *Tiziano. L’ultimo atto*, Milán, Skira, 2007, pp. 49-53 (aquí: p. 52). Sobre la influencia de los textos de Aretino en algunas de las pinturas de Tiziano, ver: Augusto GENTILI, “Tiziano e Aretino tra politica e religione”, en *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno (Roma-Viterbo-Arezzo, 28 settembre-1 ottobre 1992; Toronto, 23-24 ottobre 1992)*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 275-297.

³⁹ FUX, 2003, pp. 91-100.

⁴⁰ *Poetae Christiani Veteres*.

⁴¹ *Sanctorum priscorum patrum vitae*.

⁴² Cora E. LUTZ, “Aldus Manutius, Teacher”, *The Yale University Library Gazette*, 49, 4, (1975), pp. 356-363 (aquí: p. 361); Robert W. GASTON, “Vesta and the Martyrdom of St. Lawrence in the Sixteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37 (1974), pp. 358-362 (aquí: p. 359); Joseph Archer CROWE, Giovanni Battista CAVALCASELLE, *Titian, his life and times*, vol. 1, Londres, John Murray, 1881, pp. 149-151.

⁴³ Michele DI MONTE, “La morte bella. Il martirio nella pittura di Tiziano, Tintoretto e Veronese”, *Venezia Cinquecento*, IX, 17 (1999), pp. 91-179 (aquí: p. 103).

⁴⁴ La pintura era 9 centímetros más baja y 21 centímetros más estrecha que el nicho donde hubiese debido ser colocada.



Fig. 9. Tiziano, *Martirio de san Lorenzo*, 1548-1559, óleo sobre tela. Venecia, Santa Maria Assunta.



Fig. 10. Tiziano, *Martirio de san Lorenzo*, 1564-1567, óleo sobre tela. San Lorenzo de El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.



Fig. 11. Cornelis Cort a partir de Tiziano, *Martirio de san Lorenzo*, 1571, grabado.

de Tiziano fueran casi invisibles”. Recordemos, a este respecto, que los diversos cambios arquitectónicos llevaron a que el retablo fuese una de las partes más oscuras de la iglesia, y a que su iluminación fuese sobre todo frontal⁴⁵. En palabras de José de Sigüenza, la iluminación “reverbera en los ojos el barniz y quita la luz a lo que la pide, y dala donde no es menester”⁴⁶. Las columnas situadas a cada lado de las obras pictóricas debilitan aún más la luminosidad lateral y exacerban este efecto.

Los estudios realizados a la obra escurialense han demostrado que la composición inicial era muy similar al prototipo, es decir, a la pintura de los *Crociferi*⁴⁷. Sin embargo, en un estadio más avanzado de la realización, Tiziano introdujo ciertos cambios con el objetivo de ajustar la obra a las “exigencias de verosimilitud y proximidad con el espectador propias de la Contrarreforma y que serían más del gusto de Felipe II”⁴⁸. Entre estas modificaciones, nos interesan especialmente la introducción, bajo la estatua de Vesta, de un plinto rectangular en el que se aprecia un relieve representando una persona sentada en lo que parecería ser un trono y otra de pie, sujetando un báculo. Este relieve ha sido interpretado como una referencia al edicto de persecución proclamado por Valeriano, que conllevaría el arresto y el martirio de numerosos cristianos, entre los cuales san Lorenzo⁴⁹. La segunda modificación que queríamos resaltar es la simplificación del fondo arquitectónico. Las grandes escaleras y la columnata monumental que remiten a un templo pagano⁵⁰ han sido suprimidas y reemplazadas, en la versión escurialense, por dos arcos sostenidos por enormes pilares. En la estampa de Cornelis Cort (fig. 11), que es un cruce de las dos versiones anteriores, este fondo arquitectónico es suprimido completamente y sustituido por un agitado torbellino de volutas de humo que se confunde con las nubes en la parte superior de la composición⁵¹. Más allá de las diferencias, las tres obras contienen un elemento en común que ha despertado el interés de los historiadores del arte. Se trata de una escultura femenina sobre un pedestal, vestida como una matrona romana y sujetando una estatuilla sobre la palma de la mano. Panofsky ha identificado acertadamente esta figura como la diosa Vesta⁵², a la cual Prudencio

⁴⁵ Annie CLOULAS, “Les peintures du grand retable au monastère de l’Escorial”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 4 (1968), pp. 173-202 (aquí: p. 179).

⁴⁶ José de SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, parte 3, libro 4, 1605.

⁴⁷ Miguel FALOMIR, *Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003, pp. 407-408.

⁴⁸ Fernando CHECA CREMADES, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2013, p. 458.

⁴⁹ Carmen GARCÍA-FRÍAS CHECA, Esperanza RODRÍGUEZ-ARANA MUÑOZ, *Tiziano y el Martirio de San Lorenzo de El Escorial: consideraciones histórico-artísticas y técnicas tras su restauración*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, p. 29

⁵⁰ CHECA CREMADES, 2013, p. 458.

⁵¹ En su carta del 13 de marzo de 1567, Domenico Lampsonio dice a Tiziano, luego de haber visto las estampas de Cornelis Cort: “Ho visto poi certe pezze di un martirio di S. Lorenzo d’Inventione di Vostra Signoria che diceva eccellentemente”. Como lo ha señalado Lionello Puppi, es de suponer que se tratase de las primeras pruebas para la estampa del *Martirio de San Lorenzo*. Cort habría, por lo tanto, visto las telas de Tiziano en su primera visita a Venecia, en 1565-1566, es decir, al menos cinco años antes de la fecha de publicación de la estampa. Recordemos, por otro lado, que Tiziano envió este grabado a Felipe II el 1 de agosto de 1571. El artista escribe en su carta: “[...] mandandole due stampe del disegno della pittura del beato Lorenzo, humilissimamente mi raccomando in sua buona gratia”. El día siguiente, 2 de agosto de 1571, el embajador Diego Guzmán de Silva escribía al soberano: “[Tiziano] me ha dado una estampa de las que ha hecho en nombre de Vuestra Magestad de San Lorenzo, y la embio con una carta suya”. Cabe señalar que, como lo indica la inscripción del pedestal de la estatua de Vesta, la estampa está dedicada al monarca español: “Invictiss. PHILIPPO Hispaniorum Regi D.”. Ver: Lionello PUPPI (ed.), *Tiziano. L’ultimo atto*, Milan, Skira, 2007, p. 415; Matteo MANCINI, *Tiziano e le corti d’Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venecia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1998, pp. 366-367.

⁵² Erwin PANOFKY, *Titien. Questions d’iconographie*, Paris, Hazan, 2009, pp. 83-88. Previamente, la estatua había sido aproximada a la *Dea Roma*. Ver: Ruth Wedgwood KENNEDY, *Novelty and Tradition in Titian’s Art*, Northampton, Smith College, 1963, pp. 14-17. Como lo ha señalado Robert W. Gaston, la representación de Vesta con el *Palladium* o una Victoria en la mano derivaría de ciertas monedas y medallones romanos. La colección de Hércules de Este, duque de Ferrara, contaba con numerosas obras de este tipo que Tiziano podría haber conocido. Por otro lado, en las décadas de 1540 y 1550, Enea Vico publicó en Venecia numerosos grabados de estas obras antiguas. Es interesante señalar que, en 1548, es decir, el año en que Tiziano recibió el encargo de pintar el *Martirio de San Lorenzo*, Vico publicó *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite degli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*. En ella, se incluyó una representación de Vesta sentada, sosteniendo una Victoria. Ver: GASTON, 1974, pp. 359-360. Finalmente, debemos señalar que la primera versión de la pintura del artista veneciano – aquella destinada a la iglesia de los *Crociferi* y actualmente conservada en Santa Maria Assunta, también conocida como la iglesia de los Jesuitas – ha sido descrita como la obra tizianesca “más densamente poblada de referencias ‘arqueológicas’”. Consultar a este respecto: FAVARETTO, 2007, p. 51.

hace alusión en su *Peristephanon*: “La muerte de este santo mártir fue en realidad la muerte de los templos; en aquel momento, Vesta notó que los fieles desertaban los Lares de Pallas”⁵³.

En cuanto a la estatuilla presentada por Vesta, Panofsky la identifica como una Victoria. Por otra parte, el historiador sugiere que el grabado de Cornelis Cort debería ser interpretado de manera ligeramente diferente a las composiciones realizadas por el maestro veneciano, debido a que la Victoria “saluda ahora a los ángeles con su brazo derecho”, mientras que estos “parecen girarse más hacia la estatua que hacia el mártir”⁵⁴. La diosa sería, entonces, una figura “cripto-cristiana”⁵⁵ que ofrecería voluntariamente la Victoria a los ángeles, por lo que estaríamos aquí ante una visión sincrética, donde el paso de una religión a la otra sería percibido como un evento natural, y no como un derrocamiento violento o una sustitución traumática. Sin embargo, esta interpretación debe ser puesta en tela de juicio, ya que existen dos elementos que la debilitan y podrían invalidarla. En primer lugar, el texto de Prudencio es firme en cuanto a su rechazo a la religión pagana y no da cabida a una posible conciliación o a una transición pacífica entre las dos religiones. En segundo lugar, es de destacar que, si admitimos que en la parte superior de la composición Vesta habría ya aceptado al cristianismo como la fe verdadera y estaría ofreciendo la Victoria a los ángeles, sería entonces inexplicable que en la parte baja de la imagen los hombres continúen combatiendo encarnizadamente.

Se ha conjeturado también que la presencia de Vesta en la primera versión del *Martirio de san Lorenzo* sería una alusión a Elisabetta Querini, esposa del comitente de la obra, Lorenzo Massolo⁵⁶. La figura sobre la palma de su mano no representaría una Victoria, sino el “jeroglífico de la virtud”, con el cual se ve a Elisabetta en un naípe perteneciente a un mazo editado en 1681 (fig. 12). Sin embargo, si bien Rodolfo Gallo y Sandro Sponza han demostrado convenientemente que Elisabetta jugó un rol significativo en la comisión de la tela, sus fundamentos en lo que concierne a la posible figuración de la patricia veneciana bajo los rasgos de la diosa son ambiguos e insuficientes. Como lo ha remarcado Augusto Gentili, si la estatua de Vesta pretendía ser alusión a la patricia veneciana, esta era decididamente ambigua⁵⁷. En efecto, la relación de Elisabetta con el monseñor Giovanni della Casa no podría ser definida de “casta”, y habría estado al origen del nacimiento de un niño. Por otra parte, la esposa de Lorenzo Massolo frecuentaba a Pietro Bembo, quien le escribió sonetos y cartas que denotan una intimidad que va más allá de la amistad⁵⁸. Es difícil, en consecuencia, pensar que Elisabetta fuera identificada –o se identificase a ella misma– con las virtudes de castidad y de pureza características de Vesta. Por otro lado, la hipótesis de Gallo y Sponza no explica la presencia de la diosa en la segunda obra de Tiziano, ni en aquella de Cornelis Cort, que fueron realizadas para comitentes distintos y bajo circunstancias que no son comparables a las de la tela conservada actualmente en la iglesia Santa María Assunta. Despejadas las dudas respecto a la identificación de la estatua, la inspiración de Tiziano en el texto de Prudencio nos parece clara, y esto no solo a causa de la representación de Vesta, sino también –como lo ha señalado Michele Di Monte– debido a la dialéctica elaborada a través de la utilización de la luz⁵⁹ –a la que ambos artistas otorgan un rol fundamental en sus

⁵³ *Peristephanon*, 2, 509-512.

⁵⁴ PANOFSKY, 2009, p. 88.

⁵⁵ PANOFSKY, 2009, p. 89.

⁵⁶ Sandro SPONZA, “Martirio di San Lorenzo”, en F. Valcanover (dir.), *Tiziano*, Venecia, Marsilio, 1990, pp. 308-312; Rodolfo GALLO, “Per il ‘San Lorenzo Martire’ di Tiziano. I committenti, la datazione”, *Rivista di Venezia*, 14 (1935), pp. 155-174.

⁵⁷ Augusto GENTILI, *Tiziano*, Milán, 24 ore Cultura, 2012, p. 304; GENTILI, 2013, p. 95.

⁵⁸ Claudia TERRIBILE, “Il doge Francesco Donà e la Pala di San Giovanni Elemosinario di Tiziano”, *Venezia Cinquecento*, VII, 14 (1997), pp. 47-139 (aquí: pp. 123-126).

⁵⁹ DI MONTE, 1999, pp. 98-103. El rol de la luz es central en ambas obras tizianescas, pero adquiere un papel aún más destacado en la segunda versión de la pintura. En efecto, la luz y los efectos de luminosidad “tienen la función de aumentar la intensidad de la historia de manera dramática. Las vivas llamas de las antorchas completan e intensifican la crueldad del momento y hacen eco de la parrilla encendida”. Ver: Hilliard GOLDFARB, “Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano”, en L. Puppi (ed.), *Tiziano. L'ultimo atto*, Milán, Skira, 2007, pp. 108-109.

respectivas obras– y al carácter “curiosamente anónimo”⁶⁰ de la arquitectura –a la que, contrariamente a otras fuentes, Prudencio no hace referencia alguna. Cabe destacar, no obstante, que la utilización de Prudencio como fuente principal no excluye el empleo de otros textos, como, por ejemplo, aquellos de san Ambrosio o san Agustín, como fuentes complementarias⁶¹.



Fig. 12. Naípe representando a Elisabetta Querini con el “jeroglífico de la virtud”, 1681.

La presencia de Vesta en las tres composiciones que nos interesan hace de la diosa un elemento clave para la lectura y la interpretación de estas obras. Cabe entonces preguntarse por qué Tiziano ha representado a Vesta en lugar de Júpiter, que, como hemos visto, también es mencionado por Prudencio. A nuestro entender, la estatua de Vesta debe ser vista aquí no solo como una referencia a los cultos paganos, sino también como un símbolo de la hegemonía imperial y de la cultura clásica. Recordemos que las vestales cuidaban del fuego sagrado –garante del bienestar y de la perennidad del Imperio– en el templo de la diosa. Por otra parte, la Vestal Máxima era la única persona a la que se le permitía ver el *Palladium*⁶², que, al ser parte de los *pignora impe-*

⁶⁰ GASTON, 1974, p. 360. Según Lionello Puppi, la columnata de la parte derecha de la primera composición tizianesca haría referencia al templo de Adriano, mientras que Erwin Panofsky resaltó su cercanía a los templos de Marte Ultor y de Antonino y Faustina, señalando, sin embargo, la “veta fantástica” de la arquitectura. Ver: Lionello PUPPI, “Peripezie della Committenza: il contesto, i protagonisti, le occasioni”, en L. Puppi, L. Lonzi (eds.), *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, Treviso, Terra Ferma, 2013, pp. 64-89 (aquí: p. 88); PANOFSKY, 2009, p. 82.

⁶¹ Por otra parte, la ambientación nocturna respondería a la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. Ver: Antonio VANNUGLI, “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a Martyrdom of St Lawrence at Roncesvalles”, *The Burlington Magazine*, 140, 1138 (1998), pp. 5-15 (aquí: p. 14); DI MONTE, 1999, p. 98.

⁶² Recordemos que se trataba de una imagen de culto de madera (*xoanon*) representando a Atenea. Del *Palladium* habría dependido el destino de Troya, primero, y luego el de Roma.

rii, constituía uno de los objetos que garantizaban la continuidad y la grandeza de Roma⁶³. Vesta jugaba, por lo tanto, un rol importante en la perpetuación del Imperio. Esto es fundamental, ya que Prudencio ve en este el ámbito ineludible para el desarrollo del cristianismo: según el poeta, si Roma dio al mundo una misma lengua y una misma sensibilidad, sería también capaz de darle una única religión⁶⁴. El rol de la ciudad en la *praeparatio evangelica* sería entonces primordial, ya que la *Urbs* es vista como el marco propicio para la expansión universal del cristianismo. Este último, según la concepción de Prudencio, no estaría aquí para derrocar al Imperio y su cultura clásica, sino para favorecer su continuidad. El poeta promueve, de esta forma, la adaptación de las viejas estructuras y costumbres romanas a los valores y los preceptos cristianos.

La influencia de las composiciones tizianescas ha llevado a los artistas posteriores a dotar sus representaciones del martirio de san Lorenzo de un mensaje que subraya la oposición entre el paganismo y el nuevo mundo cristiano. Para ello, las estrategias adoptadas por los pintores fueron numerosas. Ciertos artistas han evidenciado la superioridad del cristianismo a través de la contraposición entre el lugar central atribuido al santo mártir y aquel periférico dado a los ídolos (figs. 13 y 14). Otro procedimiento para señalar la supremacía cristiana es el de la representación de estatuas de dioses o de emperadores deificados, truncadas plásticamente por los márgenes de la composición (fig. 15).



Fig. 13. Siciolante da Sermoneta, *Martirio de san Lorenzo*, siglo XVI, óleo sobre tela. Veroli, Abbazia di Casamari.



Fig. 14. Aurelio Luini, *Martirio de san Lorenzo*, hacia 1580, pintura al fresco. Milán, Castello Sforzesco.

⁶³ Representando a Vesta, Tiziano evoca igualmente la clausura del templo de la diosa y la extinción del fuego sagrado, ordenados por Teodosio en 394. Se trata de eventos contemporáneos a Prudencio, y que propinan un revés importante a la religión pagana.

⁶⁴ *Peristephanon*, 2, 425-428, 437-438: “Es así que todos los mortales se situaron bajo la realeza de Remo: tradiciones discordantes hablan ahora la misma lengua y tienen la misma sensibilidad. [...] El orbe se federa en un solo símbolo de fe, el mundo se apacigua”.

La pintura realizada por Orazio Borgianni hacia 1610 y conservada en Roncesvalles (fig. 16) es igualmente representativa del antagonismo entre cristianismo y paganismo. Borgianni figuró, en el centro de la composición, una estatua de Júpiter sobre un enorme capitel corintio que juega el rol de un trono. Esta estatua ha sido aproximada a una aparición⁶⁵. Pensamos, por el contrario, que ella no tiene nada de una visión: está muy presente físicamente, su base es bien visible y hay incluso personajes que la escalan. El pintor ha resaltado la escultura de diversos modos. Por una parte, su posición, en la cima de la composición piramidal, nos lleva a observarla. Por otro lado, el personaje situado a la izquierda del prefecto orienta la atención de este último hacia la estatua. Finalmente, el hecho de que haya personajes que la trepan, crea un movimiento centrípeto que subraya su rol neurálgico en la composición. Sin embargo, el ángel que desciende para dar la palma y la corona del martirio a Lorenzo rompe con esta dinámica, al ser representado no solamente fuera del triángulo en el cual se inscriben todas las demás figuras, sino también al encontrarse sobre un fondo de luz divina. Nos parece interesante señalar el hecho que, si Júpiter tiene el rayo en la mano, es decir, un arma para castigar a sus enemigos, el ángel tiene, por el contrario, la corona y la palma del martirio, con las cuales Dios recompensará a Lorenzo y le ofrecerá la gloria eterna. Hay, por lo tanto, una neta oposición entre el dios pagano, que exige ofrendas, y Dios, que perdona y premia. Esto nos conduce a una última observación. Si el paganismo tiende a elevar a sus dioses, a ponerlos sobre un pedestal, el cristianismo se coloca, por el contrario, al nivel de los que sufren y los recompensa. Remarquemos que el ángel desciende hacia el supliciado para otorgarle los atributos martiriales.



Fig. 15. Pellegrino Tibaldi, *Martirio de san Lorenzo*, 1592, óleo sobre tela. san Lorenzo de El Escorial, Basílica de San Lorenzo.



Fig. 16. Orazio Borgianni, *Martirio de san Lorenzo*, 1610, óleo sobre tela. Roncesvalles, Museo de la Real Colegiata.

⁶⁵ VANNUGLI, 1998, p. 13.

La confrontación entre los dos cultos ha sido también enfatizada a través de la oposición entre el eje horizontal y el eje vertical. En la tela de Mattia Preti conservada en Malta (fig. 17), los elementos que hacen referencia al paganismo, es decir, el prefecto, la columna dominada por un ídolo y la figura de Hércules, están distribuidos sobre el eje horizontal. El personaje situado detrás de Lorenzo señala la escultura en bronce, acentuando esta trayectoria. Los elementos cristianos están, por el contrario, ubicados en el centro de la obra, sobre un eje vertical. Por otra parte, la observación que hemos hecho con respecto a la pintura de Borgianni en cuanto a la oposición entre la tendencia a elevar a los dioses paganos y el cristianismo que desciende hacia los que sufren, puede ser aplicada a la obra de Preti.



Fig. 17. Mattia Preti, *Martirio de san Lorenzo*, 1689, óleo sobre tela. Birgu, iglesia San Lorenzo.

¿Por qué, entonces, ha elegido Tiziano y, luego, una gran cantidad de artistas dar una importancia sin precedentes a los elementos paganos en sus representaciones del martirio de san Lorenzo? Para responder a esta pregunta, debemos tener en cuenta que estas pinturas fueron realizadas luego de que las tentativas de conciliación entre los teólogos católicos y protestantes hubieran fracasado⁶⁶. Ellas son, por consiguiente, contemporáneas o posteriores tanto a los debates tridentinos respecto a la política de las imágenes santas como a las reflexiones en cuanto al rol de estas imágenes⁶⁷. Pensamos, en consecuencia, que estas obras

⁶⁶ Como, por ejemplo, los coloquios de Ratisbona de 1541 y 1446.

⁶⁷ Domizio CATTOI, Domenica PRIMERANO (dirs.), *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, Trento, Temi, 2014; Marc FUMAROLI, *De Rome à Paris : peinture et pouvoirs aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Dijon, Faton, 2007, pp. 16-35; Joseph KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago Press, 2003; Alain TAPIÉ (dir.), *Baroque, vision jésuite : Du Tintoret à Rubens*, París, Somogy, 2003.

no solo deben ser observadas a través del prisma de la referencia a la antigüedad y del interés por la cultura greco-romana, sino también como una reacción a las críticas por parte de los protestantes. Recordemos que estos últimos cuestionaban la autoridad del papa y de las instituciones eclesiásticas, acusaban a los cristianos de idolatría y percibían las imágenes santas como vectores de superstición, lo cual ocasionaba ataques con respecto al rol de los santos como mediadores.

A pesar de la escasa participación de Venecia en el Concilio de Trento, los habitantes de la Serenísima eran informados de las diversas sesiones de este último por el nuncio apostólico, los mensajeros imperiales y la prensa. Hilliard Goldfarb ha demostrado que la pasividad de Venecia no se debía a cuestiones de índole teológica, sino “al convencimiento de que [*el Concilio*] serviría esencialmente como pretexto para continuar las guerras imperiales contra los estados alemanes, que iban contra los intereses económicos de la Serenísima”⁶⁸. Llegado este punto, es importante remarcar que Venecia participaría con un contingente numeroso únicamente en el tercer ciclo de sesiones del Sínodo, que abarcó la discusión sobre las imágenes religiosas. Por otra parte, pocos meses después del fin del Concilio, el Senado emitió una resolución instando la publicación de los decretos tridentinos e invitando a los ciudadanos a respetarlos⁶⁹.

Los artistas que hemos evocado vivieron, al igual que Prudencio, en momentos clave de la historia de la Iglesia, donde esta última debió hacer frente a amenazas tanto internas como externas que coaccionaban para quebrantar sus dogmas. Con el objetivo de proveer una lectura ajustada a los cuestionamientos y dudas inherentes a su propio tiempo, no solo tomaron el texto de Prudencio, sino que también lo actualizaron. La presencia de ídolos paganos en las imágenes que hemos analizado puede ser, entonces, interpretada como una defensa ante las acusaciones reformistas. En primer lugar, a través de este tipo de representaciones, se afirmaba que el cristianismo no solo no caía en prácticas idólatras, sino también que había vencido esta praxis. La Iglesia era presentada, de esta manera, como la promotora, la ejecutora y la garante de la supresión de la superstición, de la cual el paganismo era el practicante por antonomasia. Por otra parte, alegando que la victoria sobre la idolatría se dio, en parte, gracias a la sangre derramada por los mártires —y, en especial, aquella de san Lorenzo—, se reafirmaba el sitio de los santos en la liturgia. En tercer lugar, los elementos paganos tenían la función de recordar a los fieles que, si el cristianismo logró vencer al paganismo, sería también capaz de hacer lo propio con los reformistas. Finalmente, estos elementos, como hemos analizado precedentemente, recuerdan la “conquista” de Roma por parte del cristianismo. Esta evocación toma una importancia capital luego de la Reforma protestante, que, a través de los ataques al rol del pontífice y a la jerarquía eclesiástica, había puesto en duda el lugar de la ciudad como *caput christianitatis*.

Como hemos visto, la tradición iconográfica que consiste en dar una nueva importancia a los dioses y elementos paganos en las representaciones del martirio de san Lorenzo tiene su origen en las obras de Tiziano. Esta innovación iconográfica renovó el contenido simbólico del episodio, a la vez que le proporcionó nuevas claves de lectura. El suplicio del santo fue dotado con referencias tanto a la caída del paganismo como a la supervivencia y a la grandeza del Imperio, que no cedió —como era previsto por las supersticiones paganas— ante la desaparición del *Palladium* y la extinción del fuego sagrado. En un segundo momento, la iconografía tizianesca fue retomada por numerosos artistas⁷⁰, y esta lectura se vio enriquecida por aquella que otorga al episodio un significado complementario, proveyéndolo de un mensaje que objeta las críticas protestantes, evocando la sempiterna lucha de la Iglesia contra la idolatría, la importancia de Roma para la Iglesia y el rol fundamental de los santos, tanto en la cristianización de la ciudad como en la liturgia⁷¹. La cuestión de la cris-

⁶⁸ GOLDFARB, 2007, p. 98.

⁶⁹ GOLDFARB, 2007, pp. 98-99.

⁷⁰ Recordemos que las pinturas de Tiziano y la estampa de Cornelis Cort tuvieron una extensa difusión y un recibimiento muy favorable.

⁷¹ Podríamos, finalmente, hacer referencia a un tercer y último tiempo en el desarrollo de esta iconografía, que corresponde al momento en que los elementos paganos de las figuraciones del martirio de san Lorenzo se transforman en un *topos* iconográfico y pierden, progresivamente, su capacidad de evocar los conceptos examinados anteriormente.

tianización del espacio pagano fue, de esta manera, reactualizada y puesta en el centro de algunas de las controversias propias a la época posterior a la Reforma protestante. Gracias a este procedimiento, los ídolos paganos, “piedras muertas” según San Agustín⁷², fueron contrapuestos a los mártires, piedras que sufren y que, muriendo, siguen el ejemplo de Cristo y se transforman en la base del edificio eclesial.

JUAN MAURO BOZZANO, luego de haber hecho estudios en historia del arte en la École du Louvre y en la Universidad Lille III - Charles de Gaulle, ha realizado un Máster de especialización en Renacimiento italiano en la Universidad París 1 – Panteón-Sorbona bajo la dirección de Philippe Morel. Actualmente es doctorando en la Universidad de Alcalá de Henares, y lleva a cabo una tesis titulada “Los elementos paganos en la visualización de la imagen sagrada. Aproximaciones, usos y recepciones, del Quattrocento al Seicento”, bajo la dirección de Benito Navarrete Prieto.

Email: j.m.bozzano@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8656-7638>

⁷² SAN AGUSTÍN, *Salmos*, 96, 11: “se sonrojan los que adoran piedras. Porque aquellas piedras estaban muertas, y nosotros hemos encontrado la piedra viva. Es más, aquellas piedras nunca estuvieron vivas, para que se pueda decir que estaban muertas”.

De máscaras y espejos: la iconotropía del diablo medieval en el código Glasgow ms. Hunter 242*

The mask and the mirror: the iconotropy of the medieval devil in the Glasgow Codex ms. Hunter 242

Rosa Denise Fallena Montaña

Instituto de Investigaciones Estéticas, Centro de Extensión Oaxaca
Universidad Nacional Autónoma de México

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2020
Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 32, 2020, pp. 47-70
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.003>

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar las construcciones iconográficas y los procesos iconotrópicos de la figura del diablo en los dibujos del manuscrito Glasgow Hunter 242, elaborado alrededor de 1583 por artistas de la provincia indígena de Tlaxcala en la Nueva España. En virtud de la amplia polisemia y de su paradójica naturaleza, el diablo ha tenido una iconografía mutante y discontinua. Esto permitió que, según los discursos de la idolatría durante la evangelización de la Nueva España, Lucifer se ocultara bajo la forma de los “falsos dioses” con la intención de engañar a los indígenas. Sin embargo, a la vez, en estos dibujos se revela una lectura más profunda sobre la adaptación de las imágenes de las deidades nahuas en una nueva realidad en la segunda mitad del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE

Iconotropía. Diablo. Idolatría. Dioses prehispánicos. Tlaxcala.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyse the iconotropic processes of the devil's figure in the drawings of the Glasgow Hunter 242 manuscript, illustrated around 1583 by artists from the indigenous province of Tlaxcala in New Spain. By virtue its broad polysemy and its paradoxical nature, the devil has deserved a mutant and discontinuous iconography. According to the discourses of idolatry during the first evangelization of New Spain, Lucifer took the shape of the “false gods” with the intention of deceiving the indigenous people. At the same time, however, these drawings allow a deeper reading on the adaptation of the images of Aztec Deities to a new reality in the second half of the 16th century.

KEY WORDS

Iconotropy. Devil. Idolatry. Pre-Columbian Gods. Tlaxcala.

* La elaboración de este artículo fue realizada con el apoyo de la DGAPA-UNAM y es producto del proyecto PAPIIT IN401720.

Introducción

Es bien sabido que, después de la conquista y durante el proceso de evangelización en la Nueva España, los dioses prehispánicos fueron vistos como personificaciones del diablo. Esto corresponde a una construcción discursiva escatológica y apocalíptica, según el mensaje doctrinal principalmente elaborado por los misioneros que seguían los modelos e ideales de la tradición retórica cristiana medieval. En esta, el indio y sus prácticas eran “imaginados” bajo diferentes ópticas eurocentristas, tal como se advierte en las crónicas y documentos del siglo XVI, según apunta Guy Rozat Dupeyron¹.

Considerando lo anterior, me parece apremiante hacer una exploración más detallada y profundizar en casos específicos con el propósito de comprender el amplio espectro que ocuparon las diferentes versiones iconográficas de la imagen del Maligno en los discursos novohispanos. En este estudio me enfocaré en la representación del diablo y del pecado de idolatría dentro de la construcción retórica de fundación, a posteriori, elaborada por la nobleza tlaxcalteca en la segunda mitad del siglo XVI. En particular, me interesa ahondar en las asimilaciones iconográficas de la figura del diablo tardomedieval con las deidades nahuas en el Altiplano Central de México en las pictografías del manuscrito Glasgow Hunter 242. Para este estudio, encuentro pertinente el concepto de “iconotropía” definido por el historiador William J. Hamblin como “mal interpretación accidental o deliberada de las imágenes o de los mitos de una cultura ajena o diferente, especialmente con la intención de asimilarlos de acuerdo a valores propios”². Cabe agregar que este artículo es parte de una investigación más amplia sobre el traslado y readaptaciones de las imágenes religiosas provenientes de la tradición medieval en la Nueva España.

El diablo ha sido a lo largo de la historia del pensamiento judeocristiano una entidad compleja, polisémica e inclusive contradictoria, tanto en sus conceptos como en sus representaciones. Sus características discursivas e iconográficas han sido constantemente cambiantes y su figura se ha usado para personificar al mal desde diferentes puntos de vista. Debido a su cualidad de transformación y plasticidad en diferentes temporalidades, el diablo ha asumido características de númenes o deidades de diferentes culturas de la Antigüedad, o bien, elementos distorsionados, exagerados o infamantes de los contrarios a la fe de Cristo o enemigos de la Iglesia. En palabras de Luther Link: “el diablo puede adoptar diferentes máscaras, pero en esencia es una entidad sin rostro”³.

Dentro de los esquemas europeos, el mal y el diablo ya traían consigo una larga historia de debates y contradicciones que hundía sus raíces en los primeros siglos del cristianismo dentro de la tradición patristica y que continuó durante la Edad Media, sobre todo en las argumentaciones tomistas a partir del siglo XIII. En efecto, los complejos dilemas para definir el mal y a Luzbel se proyectaron en las dificultades para su representación visual, que se caracterizó por una iconografía discontinua e inestable⁴. Es cierto que en el siglo XVI ya existía una tradición iconográfica más o menos homogénea y definida, sobre todo gracias a la reproductibilidad de las imágenes en las técnicas del grabado y de la imprenta. No obstante, el diablo continuaba siendo una entidad mutante que para el siglo XVI se había asociado especialmente con la idolatría, la hechicería, la brujería y con los reformistas, que, a ojos de los católicos fieles al poder papal, eran vistos como apóstatas y herejes⁵.

¹ Guy ROZAT DUPEYRON, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2010, p. 99.

² William J. HAMBLIN, “Iconotropy and the JS Abraham Facsimiles”, *The Interpreter Foundation*, 7 de abril de 2013. <https://interpreterfoundation.org/blog-iconotropy-and-the-js-abraham-facsimiles/> [consulta: septiembre de 2019]. La traducción es mía.

³ Luther LINK, *Devil: A Mask Without a Face*, Londres, Reaktion Books, 1995, pp. 15-16.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ “La mayoría de los demonólogos del siglo XVI ven en la brujería un crimen de idolatría y de culto al demonio. En otras palabras, en el *Malleus [Maleficarum]* el crimen de brujería es, primero y, ante todo, un delito contra la naturaleza, la caridad y la raza humana, mientras que en las obras posteriores se convierte, en mayor medida, en un delito contra Dios y su Iglesia”. Fernando CERVANTES, *El diablo en el Nuevo Mundo. El impacto del diabolismo a través de la colonización hispanoamericana*, Barcelona, Herder, 1996, p. 40.

Huelga decir que los conquistadores y evangelizadores vieron las prácticas e imágenes indígenas extrañas, grotescas o aberrantes. Sin embargo, bajo el sistema de creencias cristianas y de las tradiciones grecolatinas, trataron de darle sentido a ese mundo totalmente nuevo y ajeno, intentando así encontrar coincidencias y semejanzas, proyectando sus propias concepciones. Las creencias populares provenientes del Viejo Continente permearon en el pensamiento novohispano dando lugar a iconografías locales donde quedaron amalgamadas las distintas tradiciones europeas y mesoamericanas⁶.

No es de extrañar que, en el siglo XVI, el diablo, con su característica proclividad a la mutación, fácilmente asumiera distintivos propios de los dioses mesoamericanos con el propósito de representar, según las creencias cristianas, el pecado de idolatría en el que supuestamente incurrieron los indígenas como consecuencia de los embustes del Maléfico. Sin embargo, estas representaciones de los dioses-demonios no fueron, como se ha tratado de generalizar, arbitrarias o superficiales, tuvieron una lógica precisa y propósitos definidos. Tal como aquí intentaré demostrar, las adaptaciones iconográficas del diablo introducido en la “historia” de la Conquista corresponden, más bien, a la intención de representar el “mito cristiano” de la fundación de América entendido como un hecho providencial en donde tuvo lugar el enfrentamiento de las fuerzas del bien y del mal para que se cumpliera el plan de la salvación, según los esquemas discursivos europeos provenientes de las interpretaciones exegéticas de las Sagradas Escrituras⁷. Pero también corresponden a las adaptaciones de las prácticas religiosas indígenas, dentro de la construcción de los imaginarios ante una nueva realidad.

El concepto del demonio y sus imágenes fueron nuevos en el mundo mesoamericano, no existía ninguna entidad que fuera similar al diablo o que representara solamente la maldad. Asimismo, la idea moral del Dios cristiano estaba ausente en las deidades nahuas. En la cosmovisión mesoamericana todos los dioses tenían aspectos positivos y negativos; además, se presentaban bajo distintas identidades, nombres y formas. La relación entre belleza, verdad y virtud no tenía sentido en el sistema de valores de Mesoamérica. Por lo tanto, la figura de Satanás y sus secuaces se introdujo como algo totalmente diferente en las creencias y en la visualidad indígena. En cambio, para los ojos de los misioneros, la multiplicidad y variabilidad de los dioses correspondía, más bien, al engaño del Príncipe de las tinieblas. El proceso de asimilación y readaptación de la figura del diablo en las mentalidades indígenas es un tema por demás complejo porque su recepción y representación fue variando a lo largo del periodo colonial y en las localidades del vasto territorio novohispano. Sin duda esto implica grandes retos para la historia, la historia del arte y la antropología, y excede la propuesta de este trabajo⁸.

Para este estudio se ha realizado una revisión iconográfica del corpus de imágenes del diablo del siglo XVI que aún se conservan en la pintura mural conventual, en el arte rupestre y en los códigos y pictografías coloniales en México, principalmente en el Altiplano Central. También se revisaron las descripciones demoniacas en las crónicas de los misioneros y en algunos documentos inquisitoriales de la segunda mitad del siglo XVI. Como resultado de este análisis se detectaron tres categorías tipológicas generales, a saber:

1) Diablos de la tradición tardomedieval del arte gótico. No hay que olvidar que estos modelos se trasladaron al Nuevo Mundo en su aspecto material en objetos transportables, como libros, pequeñas pinturas y estampas. Pero también, en las mentes y en la visualidad de los primeros europeos que llegaron a poblar las tierras indianas⁹. Por

⁶ A pesar de que en el humanismo la idea del mal se atribuía a las acciones humanas, el diablo siguió presente en la literatura, en el arte y en las creencias populares como el causante de todos los males. En el arte se siguió menos la teología, los artistas no se rigieron por los términos conceptuales. La figura grotesca del diablo en la que se combinaban rasgos humanos y de animales alcanzó su apogeo en los siglos XV y XVI. Jeffrey BURTON RUSSELL, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Nueva York, Cornell University Press, 1988, pp. 208-209.

⁷ ROZAT DUPEYRION, 2010, p. 139.

⁸ Sobre la recepción del diablo en el mundo amerindio ver CERVANTES, 1996, pp. 67-114.

⁹ “En este sentido las imágenes externas son percibidas por el cuerpo (mente) que actúa como ‘medio viviente’ que permite que se perciban, proyecten y se recuerden, así hay una relación de continuo intercambio entre las imágenes internas y externas. En este proceso, del lenguaje se convierten en imágenes mentales. Hay una diferencia entre el lenguaje oral y la escritura: el lenguaje oral necesita un organismo vivo, mientras que la escritura requiere el libro como soporte físico en el cual leemos en lugar de oír

ejemplo, los programas pictóricos y escultóricos de la arquitectura eclesiástica, sobre todo del siglo XV, que estaban en la memoria de los misioneros, y que, a su vez se “materializaron” mediante descripciones, dibujos y esquemas que mostraban a los indígenas y que se incorporaron paulatinamente en su repertorio visual¹⁰.

Aunque se consideraba la verdadera naturaleza del diablo invisible y amorfa, mediante su iconografía de aspecto monstruoso se mostraba su depravación interna¹¹. Estas figuras del Maligno europeo son entidades híbridas entre animal y ser humano, generalmente de color negro o rojo, están desnudas (en algunos ejemplos visten faldellín), sus cuerpos están cubiertos de pelo o escamas, tienen pezuñas o garras de tres o cuatro dedos, rabo que puede terminar en serpiente, orejas puntiagudas y cuernos, membranas dragoniles en las extremidades, muestran la lengua o gesticulan exageradamente y, algunos de ellos, despliegan alas de murciélago. Con frecuencia estos personajes están ubicados dentro de programas narrativos claramente europeos y tienen un propósito doctrinal o a manera de *exempla*¹². Por ejemplo, el Juicio Final o los tormentos del infierno en la capilla abierta del convento agustino de San Nicolás Tolentino en Actopan (fig. 1)¹³.



Fig. 1. Tormentos del infierno (detalle). Anónimo, mural del muro norte de la Capilla Abierta del Templo y exconvento de San Nicolás de Tolentino, siglo XVI, Actopan, Hidalgo (México). Fotografía de RubeHM CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed/en>

la voz, al igual que sucede cuando vemos las imágenes. De manera semejante se ‘leen’ las imágenes cuando las diferenciamos de su medio. También las imágenes se escuchan cuando vienen acompañadas de algún sonido. Las imágenes ‘viven’ en su medio, del mismo modo que vivimos en nuestro cuerpo. Así por ejemplo las imágenes en su soporte proveen un cuerpo simbólico a entidades que no lo tienen como a los dioses o a los muertos. Por lo tanto, se puede hablar de ‘intercambios-simbólicos’, como menciona Baudrillard, entre el cuerpo muerto y la imagen viva. Así también, apunta al proceso de consagración para convertir un objeto en imagen y su materia se transformaba en su medio”. Hans BELTING, “Toward an anthropology of the image”, en M. Westermann (ed.), *Anthropologies of art*, Williamston, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, pp. 41-58. La traducción es mía.

¹⁰ Un ejemplo muy temprano es el catecismo elaborado por fray Pedro de Gante entre 1525-1528, actualmente en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) que contiene dibujos esquematizados para ilustrar la doctrina cristiana.

¹¹ En las creencias populares se afirmaba que el diablo podía tomar la forma de animales, personas o criaturas monstruosas. BURTON RUSSELL, 1988, pp. 67-68 y pp. 130-132. Se ha discutido si estas características de la representación del diablo provienen del dios de los bosques greco-romano, Pan. La desnudez está relacionada con sus poderes sexuales y de lascivia, y es probable que recuerde a la desnudez de los dioses clásicos. En el arte románico y gótico hay ejemplos que tienen rostro en el abdomen o en las nalgas, lo que acentúa su condición monstruosa. A finales del siglo XIV se popularizó el demonio con alas negras de murciélago en contraste con las alas con plumas blancas o de variados colores de los ángeles representados como seres de luz. LINK, 1995, 50-67.

¹² Se han encontrado pinturas del diablo con características europeas en cuevas junto a o sobre pinturas religiosas indígenas anteriores a la Conquista. Ver Fernando BERROJALBIZ, “Evolución de un lugar sagrado en el Istmo de Tehuantepec durante la colonia: cruces pictográficas, *verae effigies* y conjuros satánicos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIX, n° 116 (2020), pp. 171-220.

¹³ En los murales del ex convento de Santa María Xoxotenco se observan diablos con iconografía gótica tentando a los indígenas. Sin embargo, sigue siendo un discurso de tradición europea.

2) Diablos tardomedievales (como en el punto anterior), o bien figuras que aluden a dioses grecolatinos pero están ubicadas como dioses-ídeos en templos o altares prehispánicos¹⁴. En estas representaciones se traslada al mundo americano el tropo medieval de la adoración de los ídeos paganos de la Antigüedad. Tal como ha estudiado Michael Camille, en la retórica medieval el ídeo fue una manera de personificar a los “otros”, ya sean estos, paganos, infieles o herejes, inclusive, a los mahometanos y a los judíos, cuyas religiones se caracterizan por ser anicónicas. Esta práctica continuó en los siglos XV y XVI para personificar a las brujas, a los hechiceros, herejes y apóstatas. En América, se usó para representar a los indígenas antes de la llegada de los europeos, o bien a los que se negaban a aceptar el cristianismo y continuaban con sus prácticas religiosas. El tropo de la adoración de los “falsos dioses” fue una figura retórica particularmente dirigida a la condena de la idolatría como una de las peores argucias de Satán para perder a las almas de aquellos que se negaban a seguir al Redentor, en otras palabras, los enemigos de Cristo¹⁵. En esta categoría distingo la lámina del Templo Mayor en el *Código florentino* donde los dioses Tláloc y Hutzilopochtli carecen de la iconografía propia de los dioses mexicas; en cambio, tienen evidentes características del diablo tardomedieval (barbas de fauno, nariz prominente, orejas puntiagudas, garras y cabello flamígero y uno de ellos gesticula exageradamente), pero están ubicados en el gran templo doble, piramidal y escalonado de la ciudad de Tenochtitlan, que ocupa el lugar de los templos grecolatinos o sinagogas dentro del tropo medieval sobre la idolatría (fig. 2).

3) Dioses representados con iconografía de tradición indígena en códigos que contienen las figuras de cada uno de los dioses del panteón nahua y la explicación de sus cultos y festividades, en un formato enciclopédico que recuerda a la obra de Plinio el Viejo, cuya información provino de informantes indígenas. Un caso por demás paradigmático es el *Código florentino*. Algunos de los dioses son de aspecto atemorizante y aparecen como entidades activas en las prácticas religiosas indígenas, sobre todo el dios de la muerte Mictlantecuhli o los *tzitzimime*¹⁶. O bien, como individuos de proporciones más o menos humanas, ataviados con los atributos propios de la deidad indígena que representan. En las inscripciones adjuntas se señala su nombre y se describe su culto y festividad. De esta manera la etiqueta de su nombre funciona para determinar su aspecto visual particular y establecer así una iconografía “reconocible”. No obstante, en la gran mayoría de los casos, se les denomina como “demonios”, “diablos” o “ídeos”, lo que define su naturaleza maligna. Así pues, en este proceso los elementos iconográficos de tradición indígena también fueron asimilados en el repertorio

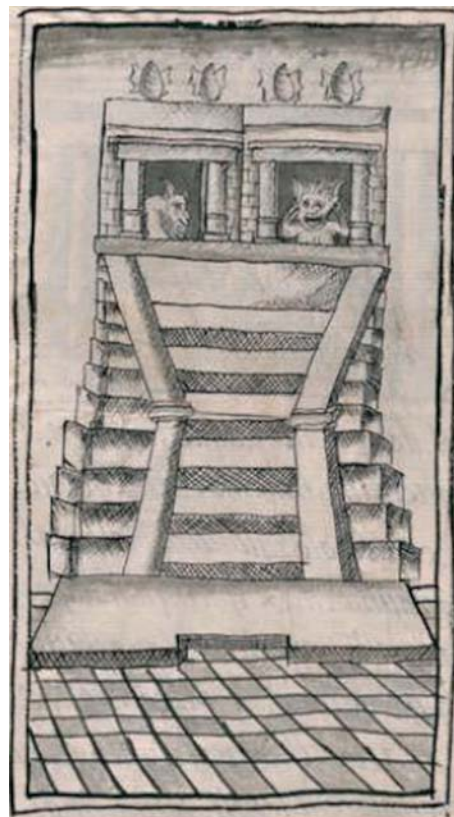


Fig. 2. Templo Mayor (detalle). Bernardino de Sahagún, *Código florentino o Historia general de las cosas de Nueva España*, 1577, libro XI, volumen 3, Biblioteca Laurenciana, Florencia, Ms. Med. Palat. 220, f. 391v (detalle). Imagen digitalizada de la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia.

¹⁴ En la tradición europea, los ídeos tienen en algunos casos características de babuinos o micos que se consideraban como simulacros aberrantes del ser humano hecho a imagen y semejanza de Dios.

¹⁵ Los ídeos en el arte gótico principalmente se representan como objetos tridimensionales a manera de simulacros de sus prototipos, referidos a las esculturas de los dioses grecolatinos y también como simios. Michael CAMILLE, *El ídeo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, p. 75.

¹⁶ Los *tzitzimime* eran entidades celestes del panteón mexica, estrellas belicosas relacionadas con la oscuridad y el caos primigenio, antagónicas al nacimiento del Sol y el tiempo. CERVANTES, 1996, p. 74.

de la visualidad europea, con sus obvias distorsiones y adaptaciones. Es el caso del dios Tezcatlipoca en el *Códice Tudela* (fig. 3)¹⁷.



Fig. 3. Dios Tezcatlipoca, Anónimo (tlacuilo indígena), *Códice Tudela*, 1530-1554, Museo de América, Madrid, n° inv. 70400, f. 15r. Fotografía: Red Digital de Colecciones de Museos de España.

4) Personajes que comparten en una misma figura atributos iconográficos tanto del demonio gótico como de las deidades prehispánicas, representados dentro de espacios idolátricos o recién cristianizados en los territorios del Nuevo Mundo, y en cuya apariencia se integra la idea del “dios-ídolo-demonio”. Es el caso de las tres láminas del manuscrito de Glasgow, objeto de este trabajo. Es cierto que estos dibujos han sido frecuentemente empleados como documentos para ilustrar el proceso de evangelización y destrucción de los cultos indígenas por los franciscanos. Pero, a mi parecer, merecen ser explorados bajo una lógica intrínseca a sus propias composiciones, dentro de una lectura más bien simbólica, y estudiados en el marco metodológico de la cultura visual¹⁸.

¹⁷ Un caso por demás revelador que aglutina diversos elementos del imaginario grecolatino, medieval e indígena es el grabado del ídolo-demonio-fauno con alas de murciélago en la obra *Rethorica cristiana* de fray Diego Valadés, adorado por los indígenas en un templo con elementos arquitectónicos “a la romana”.

¹⁸ El término “cultura visual”, propuesto por W.J. Mitchell, plantea la necesidad de dotar a los estudiosos de los objetos visuales de un conjunto de herramientas críticas para la investigación de la visualidad humana y no transmitir solamente un cuerpo específico de información o valores. Por su parte Keith Moxey agrega que “el estudio académico de las imágenes es el reconocimiento de su heterogeneidad, de las siguientes circunstancias de su producción, y de la variedad de funciones culturales y sociales a las que sirve. Es precisamente debido al hecho de que la parafernalia interpretativa, las estrategias heurísticas, que se usan para la elucidación de diferentes tradiciones de producción visual sean radicalmente distintas unas de otras, que cada forma de investigación tiene mucho que ganar estando en contacto con las otras”. Keith MOXEY, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios visuales*, n° 1 (2003), pp. 47-48.

El manuscrito Glasgow Hunter 242¹⁹

El manuscrito Glasgow Hunter 242, que trata sobre la descripción e historia de la provincia y ciudad de Tlaxcala, fue elaborado entre 1580 y 1583 por regia petición de Felipe II al virrey don Martín Enríquez de Almansa (1508/1511-1583) con el propósito de conocer las distintas regiones de sus vastos dominios en las Indias occidentales. A su vez, el virrey Enríquez encomendó el encargo al alcalde mayor de la ciudad capital de dicha provincia, el cacique indígena don Alonso de Nava. El manuscrito finalmente fue elaborado por el historiador, también tlaxcalteca, Diego Muñoz Camargo (1529-1599)²⁰.

En 1584 el gobernador en funciones, don Antonio Guevara, y el alcalde mayor de Tlaxcala, don Alonso de Nava, acompañados por una comitiva de nobles tlaxcaltecas, viajaron al Viejo Continente con la intención de ofrecer vasallaje al rey Felipe II y entregaron al monarca el manuscrito²¹. También los acompañó Diego Muñoz Camargo, quien fue el intérprete entre los nobles tlaxcaltecas y el rey en virtud al buen dominio de la lengua náhuatl. Así el manuscrito fue resguardado en la Real Librería hasta el siglo XVIII²².

Muñoz Camargo era mestizo, hijo de padre peninsular y de madre indígena, pero fue educado “a la española”²³. Para la elaboración de su escrito tuvo conocimiento de algunas obras importantes de los misioneros franciscanos, tal como claramente expresó al inicio de su obra: “Fray Andrés de Olmos, fray Bernardino de Sahagún, frailes de la orden de San Francisco, fray Jerónimo de Mendieta y el padre Toribio de Benavente Motolinía a los cuales conocí y conozco y vi parte de sus obras escritas de mano, los cuales con mucho cuidado y entendimiento supieron [y] entendieron muchos secretos de los naturales”²⁴.

La *Descripción e historia de Tlaxcala* contiene 157 láminas con dibujos en tinta con algunos detalles a color (rojo, amarillo, verde y gris) que sirven para acentuar motivos particulares como la sangre, el fuego y el lodo.

¹⁹ El título completo del manuscrito es *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*. Ficha bibliográfica:

Núm. de signatura Glasgow Hunter 242 (U.3.15)

Papel, 21 x 29 cm, ff. 327, originalmente ff. 334, escrito a mano, a una columna alrededor de 20 líneas por página. Márgenes rojos, paginación contemporánea (ff. 1-237). Dos blasones de página completa, uno del rey Felipe II y otro aún no identificado. Dibujos con pluma y tinta (157) a partir del folio 236r. Dos insertos de diagramas astronómicos a color (entre ff. 177v y 178r). Tiene anotaciones al margen y hay indicios de daño por humedad. Encuadernado en piel de becerro con cordones de cuero y broches, cantos dorados y sobre el lomo está escrito en tinta: FLAXACALA. La fecha de elaboración en el catálogo es a finales del siglo XVI (Late Cent. XVI). La traducción es mía.

²⁰ “Dando principio a la relación que vuestra Majestad mandó se haga acerca de la descripción de esta tierra conforme a la instrucción que esta ciudad de Tlaxcala envió don Martín Enríquez Virrey que fue de esta Nueva España, Alonso de Nava Alcalde mayor de ella el cual me cometió siguiese con diligencia y ocupado y tres diese a los capítulos de la manera y orden que vienen expresados tocantes a esta provincia”. DIEGO MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 1v.

²¹ Es probable que el manuscrito fuera entregado como regalo de introducción o de despedida. DIEGO MUÑOZ CAMARGO, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas* (edición facsimilar del Ms. de Glasgow, con estudio preliminar de René Acuña), México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1981, pp. 12-13.

²² Se ignoran las circunstancias, pero se sabe que fue extraído y adquirido por el médico escocés William Hunter (1718-1783) en el siglo XVIII; después de su muerte fue donado a la Biblioteca de Glasgow en Escocia en donde permanece hasta nuestros días.

²³ Su padre fue el conquistador del mismo nombre quien acompañó a Hernán Cortés a la expedición de las *Hibueras* (Honduras) y recibió del virrey don Antonio de Mendoza, para premiar sus méritos militares, el paraje en los valles de Atzompa en Tlaxcala. Existe gran controversia para establecer el linaje y las relaciones de parentesco del historiador Diego Muñoz Camargo, sin embargo, lo que me interesa remarcar para efectos de este trabajo es la construcción de la identidad que hace el autor medianamente su relato en el manuscrito, sin la pretensión de profundizar la verdad histórica de su linaje. El autor reconoce en todo momento la ayuda de los tlaxcaltecas para que tuviera lugar la victoria sobre los indígenas enemigos, es decir, aquellos que no aceptaron la sumisión ante las fuerzas extranjeras y que se negaron a la cristianización. Por otro lado, tal como él mismo expresa en las primeras páginas del manuscrito, nació y residió 35 años en la provincia de Tlaxcala y fue nombrado teniente del alcalde mayor por lo que conocía a detalle su territorio, historia y costumbres. MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 9r.

²⁴ MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 17r.

A este conjunto algunos autores lo llaman *Códice de Glasgow*²⁵. Es posible que varios de los dibujos fueran copias de las pinturas realizadas alrededor de 1552 que estaban en los muros de la “casa de los alcaldes mayores y jueces” que albergaba la sala de cabildos y el recinto para principales, tal como se dice en el manuscrito, o bien, copias del *Lienzo de Tlaxcala*. Sin embargo, es probable que algunos dibujos provengan de fuentes que desconocemos. Cabe remarcar que la ubicación de las pinturas en este sitio de mando e impartición de justicia las legitimaba y les confería un alto valor dentro de la retórica de las glorias de la provincia tlaxcalteca.

En las pinturas referidas por Muñoz Camargo en las casas de gobierno se dice que “narraban en vivos colores” la historia de la Conquista y pacificación desde la llegada de los europeos y el papel protagónico que desempeñaron los tlaxcaltecas para otras conquistas posteriores en los territorios novohispanos²⁶. La ausencia de color de los dibujos del *Códice de Glasgow* me intriga. Sospecho que esta peculiaridad tiene significados que aún no se han determinado. ¿Acaso la línea de contorno sin colores alude a la idea mesoamericana del final de una era y el inicio de otra, es decir, el tiempo intermedio, confuso y en formación, que se ha denominado como “nepantlismo”²⁷.

Tal como han propuesto Gordon Brotherston y Ana Gallegos, el código pictográfico que acompaña el manuscrito no es meramente ilustrativo, inclusive, no hay una intención directa de correspondencia en la línea temporal del relato con las láminas de los dibujos, sino que, más bien, estos complementan y enriquecen el discurso simbólico²⁸. En estos dibujos se aprecian las convenciones pictóricas de la tradición europea que ya se habían implantado en tierras novohispanas a finales del siglo XVI. Los dibujos están realizados mediante una línea sólida, continua y precisa que sigue las reglas del dibujo europeo. Se sugiere el volumen por medio de sombreados y la idea de perspectiva se logra con la yuxtaposición de diferentes planos o líneas fugadas. Todos los dibujos están encuadrados por un marco que evoca la ventana albertiana, y en el margen inferior tienen una inscripción explicativa en castellano²⁹. Por otro lado, aparecen elementos iconográficos claramente de raigambre indígena, especialmente de la tradición nahua del centro de México, y encuentro claras semejanzas con los códices producidos durante el siglo XVI, especialmente con el *Códice florentino* y los códices *Telleriano-Remensis*, *Tudela*, *Tovar* y *Durán*. Para este artículo me centro en tres láminas: *La destrucción del templo idólatrico*, *La imposición de la cruz por los doce religiosos* y *La quema de los ídolos*.

La destrucción del templo idólatrico. Tezcatlipoca, el espejo de Lucifer

La introducción de las imágenes cristianas y su culto de ninguna manera fue una simple sustitución, como erróneamente suele pensarse, sino un proceso complejo de largo aliento y, en muchas ocasiones, violento. A partir de 1530, fecha en que se instituyó la inquisición, los franciscanos destruyeron templos y objetos que consideraron idólatricos, ante la decepción de la reincidencia de los indígenas en los “cultos idólatricos”. Varios señores de la nobleza indígena o *pipiltin*, incluyendo tlaxcaltecas, fueron acusados y

²⁵ Diana Magaloni argumenta que “en náhuatl el concepto de registro de la historia mediante estas pinturas-sujeto [en el *Códice florentino*] se expresa con la metáfora *in tllili in tlapalli*, ‘la tinta negra, los colores’, que se usa para nombrar, de acuerdo con Miguel León-Portilla, el conocimiento adquirido y acumulado por una cultura, su *sabiduría*. Por medio de sus materiales constitutivos: *in tllili*, ‘la tinta negra’, hace alusión al contorno en línea de las figuras pintadas, mientras que *in tlapalli*, ‘los colores’, hace referencia a los pigmentos que las iluminan con sus brillantes tonos”. Diana MAGALONI, *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*, México, UNAM, Getty Research Institute, 2013, p. 18.

²⁶ MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 12v.

²⁷ “Nepantlismo” proviene del término náhuatl *nepantl* mencionado por un informante indígena en la obra de Durán y que significa “estar en medio”, ni en un lado, ni en otro. Citado en CERVANTES, 1996, p. 91.

²⁸ “Debidamente comparados estos dos textos, la Descripción alfabética y el Códice pictográfico, se observa que cada uno de ellos presentan características y lógicas propias a tal grado que se hace difícil pensar que uno dependa del otro. Más bien se complementan”. Gordon BROTHERSTON y Ana GALLEGOS, “El lienzo de Tlaxcala y el Manuscrito de Glasgow (Hunter 242)”, *Estudios de cultura náhuatl UNAM*, n° 20 (1990), p. 120.

²⁹ MAGALONI, 2013, p. 16.

procesados por idolatría. Hubo una cruenta represión, tal como menciona Motolinía³⁰. En efecto, durante estos años muchos indígenas fueron ajusticiados, tal como se muestra en los dibujos de los folios 241v y 242v del *Códice de Glasgow*. En estas dos escenas se representa la pena de muerte para los idólatras reincidentes, pero en ningún caso aparece la figura del diablo³¹.



Fig. 4. Destrucción del templo idólatrico. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de Tlaxcala*, ca. 1583, Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Ms. Glasgow Hunter 242, f. 240v, dibujo a tinta, 21x29 cm. Fotografía de la edición facsimilar: Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1981.

Ahora bien, el margen inferior del folio 240v contiene escrita la siguiente explicación: “Quema y incendio de los templos idólatricos de la provincia de Tlaxcala por los frailes y españoles y consentimiento de los naturales” (fig. 4). En efecto, se representa a dos frailes franciscanos incendiando un par de templos piramidales similares al *huey teocalli* representado en el *Códice florentino*. Uno de los frailes es ayudado por un par de jóvenes nobles tlaxcaltecas cristianizados, tal como lo sugieren sus atuendos (visten camisa con

³⁰ FRAY TORIBIO MOTOLINÍA, *El libro perdido*, capítulo XXIX, E. O’Gorman (dir.), México, CONACULTA, 1989, p. 422.

³¹ “Hacia la mitad del siglo XVI, el panorama tenía un aspecto muy distinto. Había triunfado una visión negativa y diabólica de las culturas amerindias, y su influencia se había ido filtrando como niebla espesa en todas las declaraciones hechas sobre el tema, ya fueran oficiales o no. Las razones para explicar este enigmático desarrollo son confusas y contradictorias”. CERVANTES, 1996, pp. 21-22.

puños, calzón y tilma, llevan el cabello corto). Esta composición proviene de los programas iconográficos de origen medieval de la destrucción de los templos romanos, del templo de Jerusalén o del derrumbe de la sinagoga como metáfora del fin de la ceguera pagana o la conclusión de la ley mosaica. La caída del templo prehispánico, según el discurso simbólico escatológico, indica que es el fin del tiempo idolátrico en el Nuevo Mundo y el inicio de una nueva era en Cristo. Desde esta perspectiva, la violenta destrucción implica un mensaje esperanzador, ya que después vendría el renacimiento hacia la “verdadera fe” y, en esta retórica simbólica, los jóvenes representan la “nueva generación” de indígenas tlaxcaltecas cristianos³².

La destrucción de los ídolos es un tema literario y artístico sobre el aniquilamiento de los dioses paganos que se remota a los mandatos del papa Gregorio I Magno (540-604) con el propósito de terminar con la “semilla” de la idolatría, práctica abiertamente condenada por Pablo:

Si somos, pues, del linaje de Dios, no debemos pensar que la divinidad sea algo semejante al oro, la plata o la piedra, modelados por el arte y el ingenio humano, ni es servido por manos humanas, como si de algo estuviera necesitado, el que a todos da la vida, el aliento y todas las cosas (Hechos 17:24,25).

Llama la atención que en el dibujo del *Códice de Glasgow* los pedestales de los dioses aparecen vacíos y quebrados, no hay ningún simulacro o efigie de los dioses, como en el caso del templo del *Códice florentino*. ¿Acaso se sugiere que estos objetos ya han sido consumidos por el fuego? Pero a la vez, su ausencia puede aludir a la paradoja de que el mal, en última instancia, es la negación de todo bien, es decir, la nada, la no existencia, como había sostenido Pseudo Dionisio Areopagita (siglos V-VI).

En el lado izquierdo se incluye a un par de demonios de mayores dimensiones que huyen atemorizados ante el fuego purificador, a la vez que el edificio se derrumba en pedazos. Por medio de estos personajes se representan las “fuerzas activas” del mal supuestamente contenidas en los “falsos dioses”, cuyas figuras materiales están ausentes. Con la destrucción de su simulacro material, que servía a guisa de disfraz, queda al descubierto el engaño de Satán y los demonios se dan a la fuga³³.

En el caso de esta lámina, los diablos no tienen la intención de adoctrinar o atemorizar, más bien ilustran su derrota frente a la victoria del cristianismo en las tierras tlaxcaltecas. Aquí los diablos aparecen disminuidos y esquematizados. Sin embargo, cabe destacar que no son destruidos por completo³⁴. Más bien, se les obligó a huir mediante el fuego y el poder de la predicación de la palabra de Dios, arma por demás poderosa, tal como se advierte en la figura del fraile con el dedo índice levantado que, según las normas de la retórica clásica, indica el discurso oral. En efecto el diablo y sus secuaces seguirán en el mundo tentando a las almas hasta el fin de los tiempos, solo con la parusía serán totalmente vencidos y confinados en los avernos para toda la eternidad (Ap 20:10). Por ello, solamente se pueden destruir sus simulacros o los artefactos donde se han introducido. La fe en Cristo representaba la manera efectiva de ahuyentarlos y de proteger al cristiano de sus embustes³⁵.

³² Dentro del arte gótico, en la catedral de Amiens (fachada oeste, pórtico sur) destaca un relieve donde se mira la caída de un par de ídolos desde sus pedestales quebrados, al tiempo que se derrumba el templo pagano. La caída de Roma y Jerusalén, desde una lectura exegética, se consideró como una revelación y prefigura del fin de los tiempos y el advenimiento del reino de Dios. ROZAT DUPEYRION, 2010, pp. 172-177.

³³ De manera similar, en la biblia moralizada ms. Harley 1525 de la Biblioteca Británica, realizada en el siglo XIII, en los folios 77r y 105r solamente se representa el pedestal de los ídolos y se deja un espacio en blanco para los *multos deos*. Michael Camille especula que este hecho fue debido a la prohibición de la ley mosaica, al igual que los decretos de la Iglesia del siglo XIII, donde estaba contenida la condena por hacer falsos dioses. Los espacios vacíos en el manuscrito fueron una medida para evitar el pecado involuntario de los iluminadores de “hacer” ídolos o que algún lector pudieran hacer mal uso y adorarlos. O bien, pudo ser una manera de expresar que los ídolos son la antítesis de Dios y en realidad son la nada. CAMILLE, 2000, p. 39.

³⁴ En su aspecto formal estos diablos del *Códice de Glasgow* guardan cierta semejanza con aquellos ilustrados como personificación de los vicios en la obra de Hans Vintler *Das buoch der tugend* (*El libro de la virtud*), publicada en 1486 en Augsburgo.

³⁵ BURTON RUSSELL, 1988, p. 154.



Fig. 5. Templo Mayor. Diego Durán, *Códice Durán o Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 1579, Biblioteca Nacional de España, Madrid, Ms. Vitr/26/11, f. 131r. Imagen digitalizada de la Biblioteca Nacional de España.

En la lámina del Templo Mayor de Tenochtitlán en el *Códice Durán* (fol. 131r), realizado en 1577, también se representa la distinción entre Satán como fuerza activa y los dioses-idolos como receptáculos materiales (fig. 5). En este caso, el templo está en plena “actividad idolátrica” ya que se está efectuando un sacrificio humano. Nótese que en el dibujo del *Códice de Glasgow* no se ve a los indígenas haciendo sacrificios o adorando a sus dioses. Sospecho que su ausencia implica la intención de minimizar las prácticas religiosas anteriores de los tlaxcaltecas y, más bien, se enfatiza que ellos sí aceptaron el cristianismo, a diferencia de los tenochcas, y estuvieron dispuestos acabar con todas las prácticas idolátricas. En el interior de cada adoratorio del gran templo de Tenochtitlan se observan sendas figuras diabólicas de características europeas, pero si se miran con atención se advierten algunos atributos de los dioses patronales de Tenochtitlan. El dios-demonio del lado izquierdo, que sujeta una serpiente azul y monstruosamente tiene rostros en las coyunturas, se destaca por su nariz torcida, colmillos y anteojeras, por lo que se identifica como el dios del agua y la fertilidad Tláloc. Su compañero, en el adoratorio del lado derecho y de mayor dimensión, tiene rostro claramente diabólico y muestra la lengua; inclusive, por su visible cornamenta, recuerda al dios-toro Baal mencionado en la Biblia. Sin embargo, tiene orejeras, nariguera, bezote, pintura facial y tocado con plumas de garza (también distintivo de Tezcatlipoca), propios del dios de la guerra Hutzilopochtli. Junto a él se observan dos culebras en llamas (o una serpiente de dos cabezas en cada uno de sus extremos) que representan a la serpiente de fuego o *xiuhcóatl*. A la vez, en este dibujo las serpientes simbolizan el pecado en el pensamiento cristiano. Estos personajes son los simulacros de los “falsos dioses”, es decir, los ídolos confeccionados por mano indígena para su adoración. En cambio, flotando y a

manera de custodios un par de demonios peludos con una incisión en el pecho son las “fuerzas” de Satanás que activan al par de ídolos e inducen a los indígenas a idolatrarlos mediante acciones aberrantes, como el sacrificio. Es curioso que estos demonios cubiertos de pelo comparten iconografía con el “hombre salvaje” de tradición medieval y que representaba al “no civilizado”, seres dominados por sus instintos bestiales. Cabe agregar que también se empleó este personaje, en su versión positiva, para representar a la canchidez indígena, de manera idealizada, poco tiempo después del descubrimiento de América³⁶.

A primera vista, los elementos formales e iconográficos de estas criaturas del mal en el *Códice de Glasgow* recuerdan a los diablos de finales del siglo XV presentes en las estampas y en los devocionarios. A pesar de su simplificación conservan las características iconográficas del maléfico propias de la tradición europea. Sin embargo, es importante revisar con atención los detalles de este par de diablos para notar que hay una construcción oportuna de coincidencias iconotrópicas entre el diablo europeo y ciertos dioses indígenas. Uno de ellos tiene hocico de cánido y alas de murciélago, ambos atributos propios del diablo gótico y de ciertas deidades indígenas. El otro tiene rostro o máscara humanoide, ostenta nariz prominente, cuernos, orejas puntiagudas y tiene la pierna izquierda de menor tamaño flexionada. Estas características nos ofrecen pistas para identificar sus identidades en el panteón nahua³⁷.

Muñoz Camargo dedica varias páginas de su manuscrito a la leyenda de los dioses antagonicos Quetzalcóatl y Tezcatlipoca y supone, al igual que Bernardino de Sahagún, que estos personajes fueron en su origen caudillos gobernantes y que, por soberbia, tiempo después fueron adorados como dioses mediante sus simulacros³⁸. Tezcatlipoca, el “dios malo” también llamado Huemac en el manuscrito de Glasgow, es descrito como el principal enemigo de Quetzalcóatl. El autor lo señala como “capitán y gran guerrero” que causaba crueldades y gran destrucción por donde pasaba. Más adelante, Muñoz Camargo lo nombra como “el diablo Huemac” y deduce, mediante una lectura “etimológica y exegética” su verdadera identidad:

Huemac Tezcatlipoca que quiere decir en la etimología de su nombre El dios espejo o el Dios de la luz y pucah quiere decir Dios negro en lengua de los otomíes Dios Tezcatl en la lengua mexicana quiere decir espejo que compuesto de estos dos verbos en estos dos lenguajes quiere decir Espejo dios negro o Luz Dios y a mi parecer que quisieron llamarle Luzbel como efecto por inducimiento del demonio que los tenía tan subyectos y rendidos pretendiendo ser adorado de estas miserables gentes lo llamaron los mexicanos y tlaxcaltecas Dios de las batallas y a este le atribuían que daba las victorias y así en sus grandes trabajos y peligros invocaban su nombre llamándole Tezcatl y pucas Huemac³⁹.

Sin duda, Muñoz Camargo está haciendo referencia a las obras de Bernardino de Sahagún y de Motolinía. Sahagún lo equipara con el dios romano Júpiter y lo asociaba con la guerra y las discordias: “Y andaba por todas partes: lo mismo en el cielo, en la tierra, y en el infierno y temían que cuando andaba por

³⁶ Debido a que vivía en los bosques, se creía que era sexualmente agresivo y secuestraban a las mujeres. El “hombre salvaje” tenía el cuerpo cubierto de pelo, tal como se representa en ocasiones el diablo. En el siglo XV el “buen salvaje” personificó la idealización de los habitantes del Nuevo Mundo considerado como la Arcadia en la “Era de oro”. LINK, 1995, pp. 51-52. La primera representación de América y sus habitantes desnudos está en la portada de la versión italiana de Giuliano Dati de la carta de Colón anunciando el descubrimiento, edición realizada en Roma el 18 de junio de 1493. El único ejemplar conocido está en la Biblioteca Colombina de Sevilla.

³⁷ Cuenta Sahagún que en la fiesta de Tóxcatl en honor a Tezcatlipoca y Hutzilopochtli, los sacerdotes llevaban las cabezas emplumadas con plumas blancas de gallina y el rostro pintado de negro. FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, libro II, cap. XXIV, México, Imprenta Alejandro Valdés, 1829, p. 108.

³⁸ “Éste [Quetzalcóatl] se tiene por muy averiguado que fue de muy buena disposición blanco y rubio y barbado y bien acondicionado y que estando en Tula le cometieron adulterio los señores de allí, especialmente Tezcatlipoca Huemac que visto su mal término [Quetzalcóatl] se salió de Tula muy enojado y se vino a Cholula [...]”. MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 85r.

³⁹ MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, ff. 86v-87r. La identificación de Lucifer con el diablo proviene del Antiguo Testamento (Isaías 14:12). Para los diferentes nombres del diablo ver LINK, 1995, pp. 19-34.

la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas⁴⁰. Por su parte, el padre Motolinía decía que Tezcatlipoca era hermano mayor de Vichilopuchtli (Huitzilopochtli) y ambos “demonios” eran dioses de la guerra “para matar, destruir y sujetar”. Además, contaba que su fiesta se llamaba Panquetzalitzli y se celebraba en México y en todas las tierras y provincias sujetas a México los tenían como dioses principales. Más adelante describe cómo durante su fiesta se hacía autosacrificio, rociando la sangre sobre los simulacros como si fuera agua bendita, remedo de la práctica cristiana, y describe en detalle el sacrificio de guerreros ofrecidos a estos dos dioses, como puede verse en la lámina del Templo Mayor del *Códice Durán* (fig. 5)⁴¹.

No es por casualidad que, ante la violencia de las ceremonias sacrificiales y por su relación con la guerra, los misioneros, según sus propias creencias, encontraran varios paralelismos entre este dios y Lucifer. Pero, además, porque los naturales consideraban a Tezcatlipoca como el señor de la burla y el engaño. Se decía que era arbitrario, caprichoso y burlón, hacía reír y al mismo tiempo se mofaba de los mortales:

Titlacaoán, también se llamaba Tezcatlipuca y Moioicoalzín, y Iaotzin, y Necociaautl, y Necoalpíllí. Llamábanle Moioicoalzín, por razón que hacía todo cuanto quería y pensaba, y que ninguno le podía contradecir a lo que hacía, ni en el cielo ni en este mundo, y en dar riqueza a quien quería; y mas decían, que el día que fuese servido de destruir y derribar el cielo, que lo haría, y los vivos se acabarían⁴².

El negro era el color distintivo de Tezcatlipoca, al igual que para el Príncipe de las tinieblas, y su efigie se impregnaba de tizne. Los sacerdotes indígenas llevaban entintado el cuerpo de negro, portaban máscaras confeccionadas con los cráneos de los sacrificados con nariz de pedernal. También a la víctima de sacrificio se le pintaba el cuerpo de negro y se le adherían plumas de gallina en la cabeza “porque ya se le tenía como en lugar del dios”. Llama la atención el mancebo, víctima de sacrificio para Tezcatlipoca, en el *Códice florentino*, cuyo rostro enmascarado con calavera y cabeza emplumada es similar al demonio inferior en el *Códice de Glasgow* (fig. 6)⁴³.

En efecto, Tezcatlipoca, tal como señalaban Sahagún y Motolinía, era nigromante, hechicero y adivino, y decían que mediante sus engaños había matado a muchos toltecas. Realizaba augurios y usaba su espejo para ver el futuro, de allí que también se le llamara “Señor del espejo humeante”. Sahagún, asombrado por las “coincidencias” entre algunas prácticas de la religiosidad indígena, decía que Tezcatlipoca recibía especial reverencia: los indígenas solo se arrodillaban ante su efigie, lo llamaban *Titlacahua* (cuyos esclavos somos) y lo tenían como su mayor dios. Además, el franciscano hacía notar que lo llamaban “Espejo resplandeciente” o donde todo se ve, de manera muy semejante al *speculum sine macula*, como se nombra a Dios en las Escrituras⁴⁴; ya sea por una malinterpretación de los indígenas de una misteriosa permisión divina para prepararlos para recibir el evangelio, como aducía Sahagún, o mediante el reflejo distorsionado de Satán que intentaba emular a Dios engañando a los indígenas induciéndolos a adorarlo⁴⁵.

⁴⁰ SAHAGÚN, 1829, libro I, cap. III, p. 2.

⁴¹ MOTOLINÍA, 1989, pp. 97-98. También Motolinía refería que los indígenas en sus fiestas “comían unos hongos o setas pequeñas que llamaban *teunanacth* que quiere decir carne del dios o demonio y que les provocaba visiones y embriaguez”. Para Motolinía esto era un acto aberrante de la comunión. MOTOLINÍA, 1966, p. 56. Véase también la referencia de Sahagún del sacrificio en la fiesta de Toxcátl en honor a Tezcatlipoca. SAHAGÚN, 1829, libro II, cap. XXIV, pp. 100-105.

⁴² SAHAGÚN, 1829, libro III, cap. II, p. 241.

⁴³ *Ibidem*, libro II, cap. XXIV, pp. 100-103. En la imagen del manuscrito original el mancebo víctima de sacrificio viste piel humana desollada, pero no se menciona en el texto. La piel de víctimas desolladas la usaban los sacerdotes y es parte de la iconografía del dios Xipe.

⁴⁴ SAHAGÚN, suplemento libro III, p. XXVII.

⁴⁵ “Pero tales ilusiones tendían a desmoronarse frente al gran número de ceremonias orgiásticas que los frailes no podían ver más que como una forma de seudosacramentalismo impregnado de inversión satánica”. CERVANTES, 1996, p. 30.



Fig. 6. Víctima de sacrificio ataviado como Tezcatlipoca frente al tlatoani (detalle). Bernardino de Sahagún, *Códice florentino o Historia general de las cosas de Nueva España*, 1577, libro XI, volumen 3, Biblioteca Laureniana, Florencia, Ms. Med. Palat. 220, f. 86r (detalle). Imagen digitalizada de la Biblioteca Medicea Laureniana de Florencia.

Al igual que Lucifer, Tezcatlipoca (y Huitzilopochtli) tenía el pie izquierdo lisiado (“pie arrancado”) como precio por su transgresión, y esta carencia estaba relacionada con el inicio del fuego⁴⁶. Según la leyenda de Tamoachán, Tezcatlipoca ebrio asume la forma de un coyote o de un buitre para seducir a la diosa Xochiquetzal (Tlalzoltéotl, Itz'papalotl, Cihuacóatl), quien da luz a Cintéotl-Itztlacoliuhqui o dios del maíz tierno que a la vez representaba a Venus, el lucero de la mañana, paradójicamente identificado con Quetzalcóatl. La venda que lleva en los ojos, a manera de pintura facial (rayas horizontales negras y amarillas), manifiesta la transgresión sexual cometida que precedió al nacimiento de Cintéotl. Así pues, debido a todos estos atributos, para los ojos de los misioneros, Tezcatlipoca era la deidad más parecida a Luzbel, considerado como el señor del pecado, ligado a la nigromancia, embriaguez, lascivia y adulterio⁴⁷.

Ahora bien, ¿cuál es la identidad del otro demonio que alza el vuelo con alas de murciélago? Según decía el fraile Andrés de Olmos, el demonio podía adquirir diferentes formas con la intención de engañar y asustar se transformaba en otras personas y animales:

⁴⁶ “Él [Lucifer] es cojo por su caída del cielo, sus rodillas están al revés; tiene una cara adicional en el abdomen, en las rodillas o en las nalgas. Es ciego, tiene cuernos y cola; no tiene fosas nasales o solamente una, no tiene cejas; tiene ojos de hechicero que brillan [...]”. BURTON RUSSELL, 1988, p. 68. La traducción es mía. Guilhem OLIVIER, *Tezcatlipoca: Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, Fondo de Cultura Económica-CONACULTA-UNAM, 2004, pp. 39-47 y 473.

⁴⁷ OLIVIER, 2004, pp. 217 y 481.

Todos deben saber que el Diablo ciertamente puede tomar muchas formas y, cuando lo desee, formar nuevas criaturas; a veces para engañar a alguien, a veces para atacarlo, lo espanta, lo aterroriza y lo asusta. Y nadie puede dudarlo, nadie puede ignorarlo, ya que asumió el aspecto de otro varias veces, como vemos escrito en las *Vidas de los Padres de Egipto*. El Diablo puede hacer lo mismo con sus hechiceros, llevándolos a tomar otra apariencia, y tal vez incluso mejorarlo sin que la sustancia varíe y nada en la imagen del hechicero desaparezca, se transforma⁴⁸.

En la mentalidad medieval casualmente uno de los poderes que tenía Lucifer era la capacidad de transformarse en distintos animales, monstruos o personas⁴⁹. También Tezcatlipoca podía adoptar la apariencia generalmente de animales nocturnos como el jaguar, buitre, pequeño zorro o coyote. El coyote era el doble o *nahualli* preferido del “Señor del espejo humeante” que tenía la función principal de ser el mensajero de los dioses. Pero, a la vez, carecía de forma. Según los informantes de Sahagún, Tezcatlipoca era invisible e intocable como la noche o como el viento, y tenía el don de la ubicuidad⁵⁰.

Sin embargo, dentro de la complejidad del panteón nahua, Quetzalcóatl, dios antagonico y complementario de Tezcatlipoca, tenía como su gemelo o nahual al perro Xólotl. Es posible que dentro de este traslado iconotrópico el demonio con hocico de cánido del manuscrito de Glasgow fuera, paradójicamente, el gemelo de Quetzalcóatl. Me parece sugerente que pueda tratarse de este dios convertido en perro y que viajó al inframundo-infierno para recobrar los huesos de la generación previa destruida por los dioses y así dar inicio a una nueva humanidad, es decir, a una nueva era⁵¹. Las alas de murciélago, además de ser distintivo de los demonios voladores, aluden al dios murciélago Tzinacan, entidad del inframundo y relacionado con Quetzalcóatl y con la trasgresión de Tezcatlipoca en un mito sobre la fertilidad y la muerte:

Tzinacan nace del semen y la sangre derramados por Quetzalcóatl en uno de sus autosacrificios. Es enviado entonces a que muerda el órgano genital de la diosa Xochiquétzal, y una vez que se lo arranca, lo entrega a los dioses, quienes lo lavan, y de esa agua nacen flores olorosas. Luego lo llevan al inframundo y ahí Mictlantecuhtli, señor de los muertos, lo vuelve a lavar y de esa agua nace el cempoalxóchitl, flor de los muertos⁵².

La imposición de la cruz. Los dioses, ángeles caídos

En el dibujo del folio 239v del *Códice de Glasgow* se muestra el momento en que los primeros misioneros impusieron la cruz para santificar el espacio idolátrico en las tierras tlaxcaltecas como señal de que esos territorios ya habían sido ganados para Cristo (fig. 7). Los doce frailes franciscanos, vistiendo sus hábitos con sus rosarios atados a la cintura, de hinojos y aludiendo a los doce apóstoles, rinden culto a la cruz y expresando así la idea franciscana de renovación del cristianismo y de interpretar su labor misionera como una contribución especial para la realización de la historia providencial en las regiones de ultramar⁵³. Una composi-

⁴⁸ ANDRÉS DE OLMOS, *Tratado de hechicerías y sortilegios de Andrés de Olmos* (traducción y comentarios de George Baudot), cap. VII “De como en diversas figuras pueden aparecer los ministros del demonio”, México, Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México, 1979, p. 122. La traducción del francés al castellano es mía.

⁴⁹ BURTON RUSSELL, 1988, p. 49.

⁵⁰ OLIVIER, 2004, pp. 69-70, 200, 244 y 255.

⁵¹ Bernardino de Sahagún cuenta que los viajeros a veces en su camino encontraban un coyote enroscado por una serpiente, lo que indica una estrecha asociación simbólica entre Tezcatlipoca (coyote) y Quetzalcóatl (serpiente). FRAY BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Fauna de Nueva España*, cap. I “De las Bestias Fieras”, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 7.

⁵² María Teresa MUÑOZ ESPINOSA, “El culto al dios Murciélago en mesoamérica”, *Arqueología Mexicana*, n° 80 (2006), pp. 17-23. Llama la atención que, según los informantes de Sahagún, el excremento de murciélago (*njctzinacancujtlavia*) se usaba para pegar las piezas del espejo de Tezcatlipoca. OLIVIER, 2004, p. 430.

⁵³ Sergio BOTTA, “Una negación teológica política en la Nueva España: Reflexiones sobre la labor franciscana (siglo XVI)”, en M.I. Campos y M de G. Goenaga (coords.), *La cruz de maíz. Política, religión e identidad en México: entre la crisis colonial y la crisis de la modernidad*, México, INAH-CONACULTA-CONACYT, 2011, p. 40.

ción semejante está en la pintura mural realizada en el siglo XVI en el convento franciscano de Huejotzingo en el estado de Puebla, a poca distancia de la ciudad de Tlaxcala, pero en ella aparecen escritos los nombres de cada uno de los religiosos (fig. 8). En efecto, ocho meses después de la derrota de la ciudad tenochca en la bula *Exponi Nobis fecisti*, el papa Adrián VI concedió privilegios extraordinarios a Hernán Cortés para enviar a los primeros misioneros de la orden seráfica a las tierras recién conquistadas. Cortés recibió en 1524 a los primeros doce franciscanos que iniciaron el proceso de cristianización⁵⁴.



Fig. 7. Exaltación de la cruz. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de Tlaxcala*, ca. 1583, Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Ms. Glasgow Hunter 242, f. 239v, dibujo a tinta, 21x29 cm. Fotografía de la edición facsimilar: Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas–UNAM, 1981.



Fig. 8. Anónimo, *Los doce franciscanos*, pintura al fresco, grisalla, Sala de profundis, Convento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla (México). Fotografía de Eumelia Hernández Vázquez, 2004. Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, IIE, UNAM.

⁵⁴ En el dibujo se representan a fray Martín de Valencia, Francisco de Soto, Martín de la Coruña, Juan Juárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, Toribio de Benavente Motolinía, García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Ribas, Francisco Jiménez, Andrés de Córdoba y Juan de Palos. Viviana DÍAZ BALSERA, *The Pyramid Under the Cross: Franciscan Discourses of Evangelization and the Nahuatl Christian Subject in Sixteenth Century Mexico*, Tucson, Arizona University Press, 2005, p. 4.

Sin embargo, en esta imagen del *Códice de Glasgow* encuentro un intrincado discurso simbólico que merece desvelar. Se sabe que los doce primeros franciscanos que llegaron a tierras americanas evocaban a los doce apóstoles que se dispersaron para llevar la Buena Nueva a regiones lejanas después de la muerte de Jesús. Esta composición pertenece al tropo iconográfico tardomedieval de la exaltación de la santa cruz. En el centro de la composición aparece el objeto de martirio del Salvador con la inscripción infamante, con las letras iniciales: *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*. En el centro está dispuesta la corona de espinas y en sus tres extremos se ven los clavos. Cabe hacer notar que en este caso no aparece la imagen del cuerpo de Cristo. Por lo tanto, la cruz, revestida con estos elementos pasionarios está actuando más bien como símbolo y no como *vera efigie* del Redentor. En mi opinión, esto tiene el propósito específico de dejar en claro que se evitó en esta composición cualquier posible confusión entre representación y prototipo. La devoción de las imágenes fue una práctica muy criticada por los protestantes, algunos incluso la tachaban de idolatría, tal como lo refiere Sahagún⁵⁵. Recordemos que en el siglo XVI surgieron intensos debates sobre el uso de las imágenes de devoción en la evangelización del Nuevo Mundo por temor a conducir a los indígenas a generar actos de idolatría sustituyendo los simulacros de sus dioses con las imágenes cristianas.

En la parte superior, alrededor de la cruz, se observan varias criaturas voladoras. La disposición de los personajes del dibujo del *Códice de Glasgow*, guardando las distancias, recuerda a algunos elementos compositivos del fresco de la *Crucifixión* de Giotto (1267-1337) realizado alrededor de 1320 en la Basílica Inferior de Asís, sobre todo la relación de la cruz con los ángeles volando y los franciscanos arrodillados: entre ellos, en primer plano, se distingue por su halo a san Francisco y a san Buenaventura (fig. 9). En la lámina del *Códice de Glasgow*, en lugar de los ocho seres angélicos en actitud de duelo que rodean la cruz en la pintura de la basílica, mediante una inversión de sentido, se observan diez demonios con alas de murciélago, algunos inclusive tienen posturas semejantes a los ángeles de Giotto. Se sabe que la iconografía del diablo en la tradición medieval se concebía como la “anti-forma” de los ángeles o un remedo contrahecho y deforme de los mensajeros de Dios. Estas criaturas grotescas son ángeles caídos que revolotean desorientadas alrededor del máximo signo cristiano provisto de las *arma Christi*, que actúa como escudo protector contra el Enemigo de Dios. Me pregunto si mediante esta semejanza existió la intención de hacer un “traslado simbólico” de san Francisco y del locus sagrado más importante para los Hermanos Menores, dado que allí están las reliquias del santo fundador de la orden⁵⁶.

Al igual que los ángeles en la pintura de la Basílica de Asís, estos demonios son espíritus incorpóreos porque en su origen también fueron ángeles. Tienen algunos elementos claramente diabólicos de la tradición tardomedieval: alas de murciélago, lenguas viperinas, garras, cola y cuernos. Mediante una ingeniosa simbiosis visual, también se distinguen atributos totalmente ajenos a la figura del diablo⁵⁷. Así pues, aquí estos secuaces

⁵⁵ “El que entrase en las iglesias católicas sin entender su religión y lengua, pensaría que tenemos tantos dioses como imágenes y según las diferencias de nombres, figuras y advocaciones que damos a Cristo y su Madre, los multiplicaría a millares, y no dudaría atribuir divinidad a los santos, viéndolos sobre los altares dedicados templos a su nombre, dando a ellos patronazgos de ciudades y villas, protección a cada uno contra ciertas enfermedades, para ciertas cosas, y a favor de ciertos gremios, con la circunstancia de que en tal parte su imagen es más milagrosa que en otra. Con todo lo cual nos daría por idólatras extravagantes y desatinados, y así lo hacen lo protestantes”. SAHAGÚN, 1829, suplemento libro III, pp. XXVI-XXVII.

⁵⁶ El tema de la crucifixión con ángeles fue muy recurrente en siglo XIV y perduró hasta el siglo XVI. Giotto pintó alrededor de 1310 una composición muy semejante en la Capilla de los Scrovegni en Padua, pero en esta versión hay diez ángeles y no aparecen los cinco franciscanos. Además, está la pintura sobre tabla de la *Crucifixión*, también realizada por Giotto entre 1315 y 1320, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo. Sandrina BANDERA BISTOLETTI, *Giotto: catálogo completo*, Madrid, Akal, 1992, pp. 110-119. En la pintura sobre tabla realizada en la segunda mitad del siglo XV por Andreas de Paviás, en el Museo Alexandros Soutzos de Atenas, en el lado derecho, revoloteando arriba de uno de los ladrones crucificados, está Satán, caracterizado como un ser negro con cuernos, garras y alas de murciélago. De manera similar, en la pintura de Josse Lieferinxe, realizada cerca de 1500, en el Museo del Louvre, se mira en el lado derecho la lucha entre las huestes angélicas, comandadas por san Miguel, contra Luzbel, que cae desde las alturas y es acompañado por un par de demonios (ángeles rebeldes). Llama la atención que uno de estos demonios tiene un pie en forma de serpiente que coincide con algunas representaciones mesoamericanas del dios Tezcatlipoca (“pie arrancado”).

⁵⁷ Me parece desconcertante que Fernando Cervantes señale solamente los atributos característicos del diablo europeo en esta representación y omita por completo la iconografía propia de las deidades indígenas. CERVANTES, 1996, p. 28.

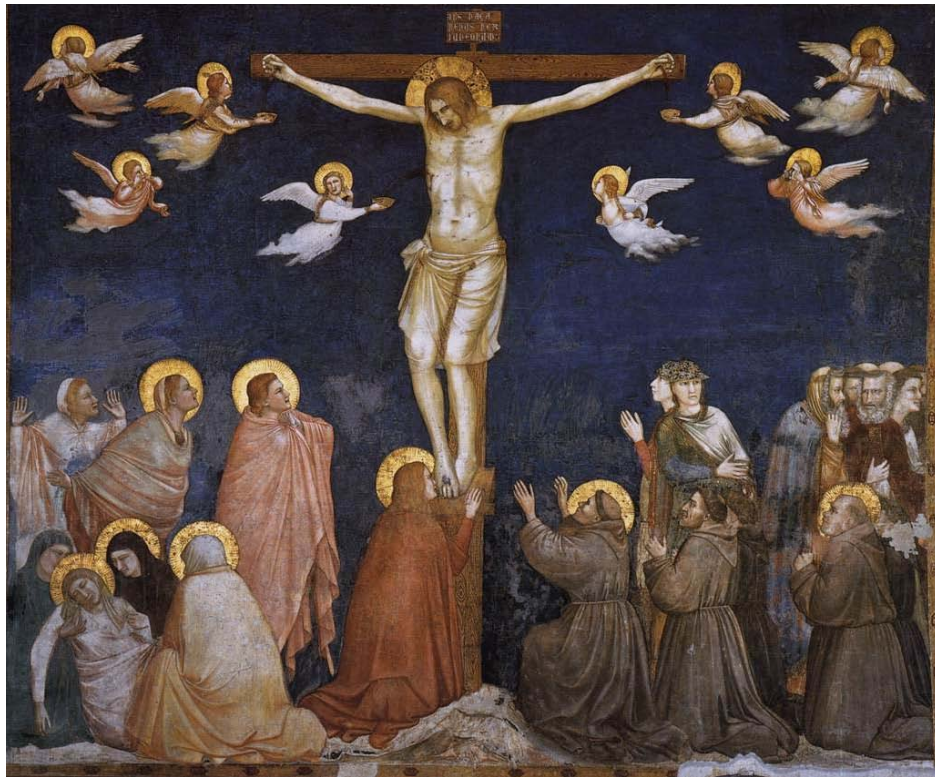


Fig. 9. Giotto, *Crucifixión*, Basílica Inferior de Asís (Italia), ca. 1320. Fotografía: Sandrina Bandera Bistoletti, *Giotto: catálogo completo*, Madrid, Akal, 1992.

de Satán se han tornado en seres híbridos que comparten la iconografía de los demonios europeos y de los dioses mesoamericanos; en otras palabras, están en situación de *nepantla*. Son seres liminares, en formación, todavía inacabados; producto, más bien, de asimilaciones y reacomodos ante una nueva realidad.

En el lado izquierdo cuatro demonios portan máscaras de cráneo con nariz de pedernal. Dos de ellos ostentan tocados cónicos con moños pintados con rayas, solamente uno tiene cuernos. Cabe agregar que las máscaras de cráneo son similares a la que porta el demonio del dibujo de *La destrucción del templo idólatrico*⁵⁸. Entre estos seres, destaca un demonio por demás perturbador: es de mayor tamaño, tiene rostro humano y parece caer en picada hacia la cruz. Muestra pintura facial con franjas horizontales, lleva orejeras y bezote, porta tocado con borla de algodón y plumas largas de garza (*aztaxelli*). Estos atributos pertenecen al dios Tezcatlipoca, su iconografía remite a la representación del mismo dios en el *Códice Tudela* (fig. 3). Este personaje está relacionado con sus otros cuatro acompañantes que portan máscara de cráneo porque son sus demonios-sacerdotes. Además, el cráneo decapitado alude al signo calendárico de este importante dios, “uno muerte” (*ce miquiztli*), asociado con la luna, la fertilidad y posiblemente con los adivinos. Según los informantes de Sahagún, Tezcatlipoca se consideraba el dios-sacerdote, confesor de los penitentes y con poderes oraculares, porque por medio de su espejo de obsidiana adivinaba el futuro. Engañaba y se burlaba de la gente porque cambiaba los destinos, por eso también se le nombraba *Neoc Yáotl* o “Enemigo de los dos lados”; también ocasionaba pestes y enfermedades por lo que se le llamaba “Viento nocturno” (*Yahualli Ehécatl*)⁵⁹.

⁵⁸ Estas máscaras provenían de individuos sacrificados. Se han encontrado algunas de ellas colocadas en ofrendas, por ejemplo, en el Templo Mayor en la ciudad de México.

⁵⁹ OLIVIER, 2004, pp. 73-89.

En la parte central superior del dibujo hay otro personaje en dirección a la cruz, también con rostro humano, pero de menor tamaño que Tezcatlipoca. Luce orejeras y la diadema de turquesa *xiuhuitzoli*, que era un atributo del dios viejo del fuego Huehuetéotl-Xiutecuhtli, tal como se muestra en el *Códice Telleriano Remensis*. La diadema de turquesa representaba en tiempos prehispánicos a la *xiuhcōatl* o serpiente de fuego que dio inicio a la creación del cosmos, por consiguiente, también era el tocado del dios Tonacatecuhtli, creador del universo y asociado con la fertilidad. Además, era el atributo distintivo del máximo gobernante, *huey tlatoani* o *tlacatecuhtli*. A este propósito Diego Muñoz Camargo detalló en su manuscrito: “Se ponían tiaras a manera de mitras que servían de coronas y que algunos de sus ídolos los ponen pintados con estas coronas y altos reyes que tienen memorados en sus antigüedades”⁶⁰. ¿Acaso este personaje también representa a Moctezuma, señor de Tenochtitlan, y su caída representa la derrota de su reino idolátrico?

Hay otra posibilidad: junto al marco superior está un ser más pequeño de espaldas, tiene un rostro monstruoso parecido a un lagarto con fauces pronunciadas. Es posible que sea el dios del viento Ehécatl porque trae uno de sus principales atributos, la máscara bucal. De ser así, aquí Quetzalcóatl podría estar representado desdoblado bajo sus dos naturalezas: como *huey tlatoani* de la ciudad tolteca de Tula, en su forma humana, tal como menciona Muñoz Camargo, coronado por la diadema de turquesa. A la vez, con su versión divinizada Ehécatl, dios tolteca del viento.

Así entonces, en este dibujo estarían los dos dioses-demonios principales para Sahagún y para Muñoz Camargo, “hermanos-adversarios”: Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, el dios negro y el dios blanco, como si se tratara de un espejo y su reflejo a la inversa. Según se narra en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, Tezcatlipoca fue el primer Sol durante el cual vivieron los gigantes y después de trece veces cincuenta y dos años, Quetzalcóatl lo derribó con su bastón para ponerse en su lugar, como el nuevo Sol⁶⁰. Muñoz Camargo lo señalaba como la antítesis del espantable Tezcatlipoca: “Éste [Quetzalcóatl] se tiene por muy averiguado que fue de muy buena disposición blanco y rubio y barbado y bien acondicionado y que estando en Tula le cometieron adulterio los señores de allí, especialmente Tezcatlipoca Huemac que visto su mal término [Quetzalcóatl] se salió de Tula muy enojado y se vino a Cholula”⁶². Esta descripción de las características europeas del dios blanco contribuyó a la construcción de la leyenda novohispana sobre la venida de santo Tomás a tierras tlaxcaltecas, antes de la llegada de los conquistadores⁶³.

Debajo del dios del Viento, de mayor tamaño desciende un personaje con aspecto más cercano al diablo europeo, destacan sus cuernos y tiene el pie izquierdo visiblemente flexionado. Sin embargo, porta máscara de cráneo con nariz de pedernal y muestra ostensiblemente lengua viperina. Por estas características lo identifico como un híbrido entre Luzbel y Mictlantecuhtli “Señor de la Muerte”, gobernante del inframundo. Llama la atención que está en una posición semejante a Tezcatlipoca, lo que acentúa la simetría en la composición. A manera de reflejo, el artista quiso indicar las dos naturalezas maléficas del demonio enmascarado por la figura de los dioses indígenas: Tezcatlipoca-hechicero y Mictlantecuhtli-muerte.

Por un lado, en la tradición mesoamericana Tezcatlipoca con frecuencia se representa en lugar del dios de la muerte, del cual toma su atavío característico, como se observa en algunos códices precolombinos⁶⁴.

⁶⁰ MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 83v. Llama la atención que Muñoz Camargo las llama “mitras” porque apunta a la simulación perversa de la figura del papa dentro del embuste del diablo.

⁶¹ OLIVIER, p. 173. También ver Michael GRAULICH, *Mitos y rituales del México Antiguo*, Madrid, Istmo, 1990.

⁶² MUÑOZ CAMARGO, ms. Glasgow Hunter 242, f. 85r.

⁶³ Para el siglo XVI en el discurso barroco novohispano Quetzalcóatl se identificaba con santo Tomás. Jaime CUADRIELLO, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, MUNAL, 2004, pp. 390-391.

⁶⁴ Con frecuencia en las culturas mesoamericanas en una misma entidad se aúnan características de diferentes dioses que indican la idea de que en el cosmos se combinan fuerzas contrarias y complementarias, por ejemplo, en el *Códice Borgia* o el *Códice Laud*. Sobre cosmovisión en el Altiplano Central de México ver Alfredo LÓPEZ AUSTIN, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-UNAM, 1989, vol. 1, pp. 55-97.

Los nahuas atribuían a Tezcatlipoca la capacidad de reflejar la verdad en su espejo de obsidiana. Por ello, uno de sus nombres era Texcatlanextia, “Espejo que hace aparecer las cosas”, y que expresa la facultad del dios de revelar, mediante su artefacto de obsidiana, los pecados y los destinos de los hombres⁶⁵. Según las palabras de Sahagún, Tezcatlipoca transformado como un joven le muestra el espejo a Quetzalcóatl, quien después de cometer incesto al estar ebrio, vio reflejado en el espejo su pecado: “A la vista de su rostro abotagado y de sus ojos hundidos, Quetzalcóatl se asustó y exclamó que con seguridad sus súbditos huirían si lo veían”. Según esta leyenda que retoma Muñoz Camargo, la ruina de Tula devino del pecado cometido por su rey-dios Quetzalcóatl al ser inducido a transgredir y quedar al descubierto por su adversario Tezcatlipoca⁶⁶, quien, a los ojos de Sahagún, tentaba a los hombres de manera muy similar a la del diablo.

Por otro lado, en la iconografía europea Luzbel se asocia con otras figuras temibles como la muerte y el infierno, tal como se dice en el Apocalipsis (Ap 20). Después del siglo XI el diablo y la muerte se representan como dos entidades independientes, pero con frecuencia uno acompaña a la otra, o bien el rostro del diablo es sustituido por un cráneo para mantener la asociación. De esta manera, se alude a la muerte como consecuencia de la instigación del diablo que llevó a la expulsión del Paraíso a Adán y Eva. Por ello, Luzbel también suele tener características viperinas o se representa en forma de serpiente⁶⁷. Así pues, en este dibujo, mediante el artilugio de su propio espejo, Tezcatlipoca aparece al descubierto con su verdadera identidad: Luzbel-Muerte. Nótese que entre ambos personajes se yergue el *stipes* de la cruz como el vehículo simbólico de esa revelación, es decir, como el espejo de la verdad. A la vez, Luzbel-Muerte forma una triada con Quetzalcóatl y Ehécatl, ¿acaso una inversión diabólica de la Santísima Trinidad?

En el lado derecho, el demonio ubicado en la esquina superior tiene rostro de cánido, puede ser el coyote viejo (*huehucóyotl*), relacionado con la luna y la fertilidad, forma que adquirió Tezcatlipoca al seducir a Xochiquetzal. Debajo de él está otro dios-demonio con piel moteada de felino, es un jaguar que también era otra manifestación de Tezcatlipoca. Recordemos que cuando Tezcatlipoca era Sol y Quetzalcóatl lo derribó, el “Señor del espejo humeante” se transformó en jaguar. Este felino representaba al Sol nocturno que viajaba al mundo de los muertos al caer la noche para renacer al otro día transformado en águila surcando la bóveda celeste. Asimismo, en la cosmovisión mesoamericana, el jaguar, al igual que el águila, era el mensajero que llevaba los corazones de los sacrificados a los dioses.

También puede ser que el demonio-cánido sea Xólotl, manifestación nocturna de Quetzalcóatl, como en el dibujo anterior. Recordemos que el dios-perro conducía a los muertos al Mictlán o inframundo, lugar que los misioneros identificaron con el infierno. Llama la atención que ambas criaturas, el perro y el jaguar, llevan direcciones distintas y parece que están volando en círculo, tal vez, con el propósito de indicar el movimiento continuo del tiempo y la alternancia de las eras o “Soles” regidas por Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, según la cosmovisión mesoamericana. Cabe señalar que, en la cosmovisión prehispánica, la alternancia de los “Soles” no era más que otro juego de espejos, al igual que la vida y la muerte.

La quema de los ídolos: simulacros o *ixiptlah*

En el folio 242v, en una composición simétrica, se observa a dos frailes franciscanos con teas encendidas, ayudados por un par de jóvenes indígenas cristianizados que les acercan leña para quemar la parafernalia “idolátrica”. En un amasijo confuso y entre las llamas, se ven máscaras, huesos, cráneos, rostros, escudos y banderolas. De la gran pira penden las banderas *pamitl* que se usaban para marcar al sacrificado o se ponían sobre los bultos mortuorios en las ceremonias funerarias. Esto indica el fin de los antiguos

⁶⁵ OLIVIER, 2004, pp. 150 y 459.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 457.

⁶⁷ BURTON RUSSELL, 1988, pp. 211-212.

dioses. En esta lámina, el diablo ya no está presente como espíritu incorpóreo. Ahora, en su lugar, están solamente los simulacros de los dioses nahuas condenados a la destrucción del fuego purificador, arden como un Sol en agonía (fig. 10)⁶⁸.

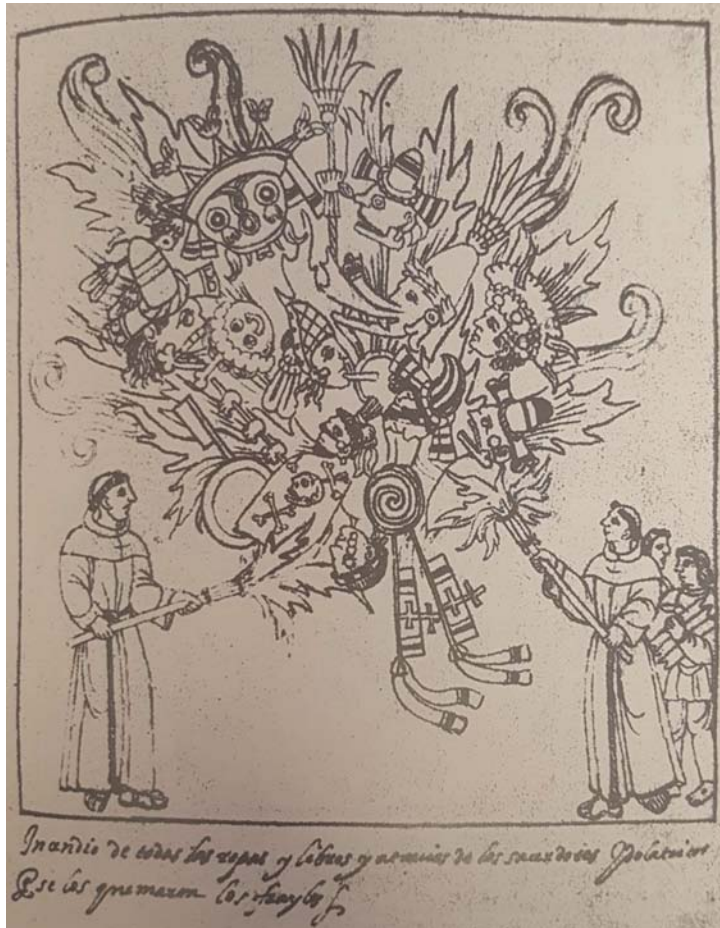


Fig. 10. Destrucción de los ídolos. Diego Muñoz Camargo, *Descripción de Tlaxcala*, ca. 1583, Biblioteca de la Universidad de Glasgow, Ms. Glasgow Hunter 242, f. 242v, dibujo a tinta, 21x29 cm. Fotografía de la edición facsimilar: Diego Muñoz Camargo, *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1981

En la parte superior se distingue la gran máscara del dios Tláloc. A su lado derecho vemos nuevamente al señor de la muerte Mictlantecuhctli y debajo se observan corazones ensartados, tal como los identificaron iconográficamente Brotherston y Gallegos, claramente alusivos al sacrificio porque dentro de la cosmovisión mesoamericana el corazón o *yallotl* se consideraba el centro vital y energético donde residía la consciencia⁶⁹. En el lado derecho está el dios del viento Ehécatl-Quetzalcóatl con tocado cónico adornado de plumas de quet-

⁶⁸ Se creía que la señal de la cruz o la presencia de los santos, al igual que el fuego, alejaban a los demonios. BURTON RUSSELL, 1988, p. 51.

⁶⁹ BROTHERSTON Y GALLEGOS, 1990, p. 133.

zal y máscara bucal. A su lado, se halla el dios solar Tonatiuh, para nuestra sorpresa, se representa con perfil “a la romana”, inclusive, con el cabello en rizos. ¿Estará intencionalmente relacionado con el simulacro del dios Apolo, tal como lo identificó Sahagún? Esto no es de extrañar porque en el *Códice florentino* los dioses nahuas son comparados con las deidades de la Antigüedad Clásica, otra curiosidad iconotrópica.

Debajo de la deidad solar y casi en el centro, se ve al dios tutelar tlaxcalteca Camaxtli con tocado cónico a rayas. También puede ser el dios Iztlacoliuhqui o el Señor del cuchillo torcido de obsidiana, deidad que representa el sacrificio y el frío, como otra manifestación de Venus. En la parte inferior, con el rostro invertido, se halla el dios de la caza Mixcóatl, lleva una banda en la frente y pintura facial en forma de círculos. Camaxtli y Mixcóatl estaban íntimamente relacionados, inclusive en ocasiones se los representaban como una sola deidad, tal como aparece en el *Códice Tudela* y en el *Códice Terelliano-Remensis*⁷⁰.

En el centro de la pira, se distingue otra vez el dios Huehuetéotl-Xiuhtecuhtli-Tonacatecutli (o bien, Quetzalcóatl como *tlataoni* de Tula) portando la diadema de turquesa. Debajo de él, está Tezcatlipoca con el cabello recogido en un nudo (“cabello de cepillo”) y luce borla de algodón con plumas de garza (*aztaxelli*). Nótese que en este dibujo aparece el dios del espejo cubierto por una manta (*tilmatl*) ornamentada con calaveras y huesos cruzados, lo que indica que se trata más bien de su efigie. El dominico fray Diego Durán (1537-1588) describía la escultura de Tezcatlipoca del templo de México, tallada en madera y pintada de negro. Además añadía que “[estaba] sentado en asentadora de palo a su modo vestido de una manta colorada toda labrada de claveras de muertos y huesos cruzados”⁷¹. En el *Códice Tudela* se señala que era la “manta del demonio” y la usaban para cubrir la caja de reliquias de los sacrificados a Tezcatlipoca. Este tejido se representa en las pinturas en dos de sus folios (ff. 50r y 76r).

A diferencia de la lámina anterior, aquí ya no aparecen los espíritus del mal incorpóreos, solamente sus simulacros vacíos de las “fuerzas activas” diabólicas. Estamos ante la destrucción de los ídolos, entendidos como receptáculos materiales en los que se ocultaba el demonio, a manera de disfraz, pero desprovistos de la presencia diabólica. Sin embargo, llama la atención que aquí los rostros de los dioses se representan con un notorio carácter antropomorfo y con peculiar expresividad (excepto la máscara de Tláloc y las máscaras-cráneo) que obedece a la tradición europea del dibujo. No es del todo claro si son efigies o son los propios dioses en persona condenados a la hoguera. En este dibujo parece haber, tal vez de manera intencional, una ambigüedad hipostática entre imagen y prototipo. En la cosmovisión nahua se creía que en las efigies de los dioses estaban contenidas sus fuerzas anímicas. El término *ixiptlah* se ha traducido como “imagen”, “delegado”, “reemplazo”, “sustituto”, “personaje” o “representante”. Alfredo López Austin identifica a la partícula del náhuatl *xip* como “piel”, “cáscara” o “cobertura”. Pero también lo relaciona con *nahualli* (el doble), cuando una entidad se posesionaba o se transformaba en otro ser o persona adoptando su identidad. ¿Se podría suponer que los simulacros representados en este dibujo tuvieran la intención de ser interpretados como *ixiptlah* para los ojos indígenas? En el margen inferior del dibujo, a manera de explicación, se lee: “Incendio de todas las ropas y libros y atavíos de los sacerdotes idolátricos que se los quemaron los frailes”. Esta aseveración nos indica que estos objetos se consideraban como *ixiptlah* en las prácticas religiosas indígenas. Me pregunto si, a la vez, la representación de estos objetos en el dibujo también tendría la misma condición de *ixiptlah* bajo la mirada indígena, inadvertida para los europeos, tal como lo propuso Diana Magaloni para el *Códice florentino*. En el dibujo del *Códice de Glasgow* se destacan principalmente las caras de los dioses y no aparecen sus cuerpos. Diana Magaloni menciona que *ixiptlah* contiene el morfema *ixt[li]*

⁷⁰ Los rostros de Camaxtli y Mixcóatl son muy parecidos a los representados en el *Códice Tovar*.

⁷¹ Diego DURÁN, *Historia de las indias y Nueva España del mar océano*, México, Imprenta de J.M. Andrade y F. Escalante, 1867, p. 106. Asimismo, Sahagún menciona esta manta labrada con huesos humanos de un desmembrado. SAHAGÚN, 1829, libro II, cap. XXIV, pp. 104-105. También se cubrían con un tejido similar los confites que se preparaban como ofrenda para el dios Tezcatlipoca. Y un tejido con este patrón se empleaba para envolver las reliquias de Tezcatlipoca del bulto sagrado o *tlaquimilolli* en la ciudad de Texcoco que contenía chalchihuites (cuentas de jadeíta) y un hueso de fémur. OLIVIER, 2004, pp. 144-145.

que significa “ojo” o “rostro”. Esto me sugiere que pudo haber una intención conceptual entre el dibujo de los dioses y la noción del vocablo *ixiptlah* entendido como “rostro”⁷².

Reflexiones finales

A primera vista, se podría decir que los comitentes tlaxcaltecas cristianizados que encargaron este manuscrito se apropiaron del discurso político-religioso de conquista y dominación en el cual los dioses fueron suprimidos por la imposición del cristianismo con un propósito más bien apologético. Este documento fue precisamente una herramienta retórica para mantener una posición de poder reafirmando el vasallaje al monarca español y para confirmar privilegios para la nobleza tlaxcalteca, por haber sido ellos los aliados de los conquistadores y haber contribuido a la derrota del señorío tenochca, donde en el discurso teológico-político los franciscanos adquirieron un papel protagónico para mediar entre las instancias de los dominadores y las resistencias de los dominados⁷³. Se representa una lucha entre dos facciones, donde el conflicto beligerante entre europeos e indígenas, entre conquistados y conquistadores se traslada y se sublima a la dimensión de la psicomaquia entre el bien y el mal, tal como se advierte en las Sagradas Escrituras. Por lo tanto, esta lucha se entiende como un designio divino, más allá de las voluntades humanas. La presencia tlaxcalteca en estos dibujos se expresa mediante la figura de jóvenes de la nobleza indígena cristianizados y como excepción del resto de los indígenas adversarios de los conquistadores. Su caracterización apunta a su “inocencia prístina”, considerados como neófitos o infantes, tal como argumentaban Motolinía o Bartolomé de las Casas. Pero, además, en este discurso los tlaxcaltecas aparecen como escogidos por la providencia para ser los primeros y nuevos cristianos en la Nueva España. La figura del diablo en el *Códice de Glasgow*, como adversario del Dios cristiano, fue muy oportuna para personificar a los “otros” indígenas como idólatras, es decir, aquellos que renegaron de la fe de Cristo y no rindieron vasallaje al monarca hispano quien asumía, en estos discursos, el papel de defensor del mundo católico bajo la retórica de la *potestas austriaca*.

Sin embargo, tengo para mí que en estas láminas se entretejió un discurso más complejo y sutil que deja entrever atisbos del nominalismo franciscano durante la evangelización. La idolatría al estar definida en el libro de la Sabiduría como “principio, causa y término de todos los males” siempre se había considerado el peor de los pecados, el medio usado por el diablo, movido por el orgullo y la envidia, para engañar a los hombres, tal como lo señalaban Andrés de Olmos y Bernardino de Sahagún. Inclusive el español jesuita José de Acosta (1540-1600) abandona el empirismo y objetividad empleado en su estudio sobre las costumbres indígenas al confrontarse con las “curiosas similitudes” entre las prácticas religiosas indígenas y cristianas, que indicaban un origen sobrenatural cuya fuente necesariamente provenía de la envidia y orgullo de Satanás⁷⁴.

Como materialización de esta idea, la imagen del diablo se reflejó en el espejo humeante de Tezcatlipoca. El Señor negro de las burlas y del engaño se transformó, mediante una suerte de mutación iconotrópica, en Luzbel, Príncipe de las Tinieblas. Así pues, los dioses relacionados con las fuerzas nocturnas, los augurios, la muerte y el inframundo adquirieron en este juego de espejos la figura de ángeles caídos. Para los ojos europeos los simulacros de los “falsos dioses”, vistos como ídolos, eran máscaras que encubrían el verdadero rostro del diablo para engañar y perder las almas de los indígenas. En el reverso de

⁷² MAGALONI, 2013, pp. 11-12. Opté por usar *ixiptlah* con h al final porque es cuando se usa para referir a “objeto poseído”, tal como lo indica Diana Magaloni en su nota 17. También ver Alfredo LÓPEZ AUSTIN, *Hombre-dios: religión y política en el mundo náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1973, pp. 119-121.

⁷³ BOTTA, 2011, p. 49.

⁷⁴ CERVANTES, 1996, pp. 50-51.

este espejo, paradójicamente bajo la mirada indígena, los dioses se revelaban y se hacían presentes mediante su *ixiptlah*, para así mostrar las verdades ocultas del cosmos. La iconotropía entre dioses-demonios e ídolos-*ixiptlah* fueron las dos caras de un mismo espejo durante el complejo proceso de la fundación de la Nueva España.

Para Felipe II es probable que los “demonios indianos” en este manuscrito fueran otra curiosidad más de los reinos de ultramar. Pero precisamente esta asimilación iconotrópica entre los dioses y el diablo permitió que las deidades prehispánicas adquirieran un propósito diferente y se adecuaron a los reacomodos en los discursos del poder en un nuevo orden político y religioso. No hay que olvidar que, después de la Conquista, ante las prohibiciones de los antiguos cultos y los pesares sufridos durante el proceso de aculturación, el diablo, en algunos casos generalmente en sitios alejados, se asimiló como una deidad más, pero precisamente por ser “némesis” del Dios cristiano⁷⁵.

Ya sea encubiertos por los atributos de ángeles caídos o como ídolos ardiendo entre las llamas, los dioses antiguos no se resignaron a desaparecer del todo. Por su parte, a lo largo de la historia virreinal el diablo, se asimiló dentro del folklor y de la cultura popular. Tal como se advierte en unos versillos, el Maligno, en su versión ridiculizada, se asoció con el pulque y el chocolate de origen prehispánico, quien también sucumbió a los “diretes” y a los deleites novohispanos:

El diablo se fue a tomar,
y le dieron pulque curado;
de tan sabroso que estaba,
que hasta se quedó tirado.
El diablo se fue a pasear,
y le dieron chocolate;
de tan caliente que estaba,
que hasta se quemó el gaxnate⁷⁶.

ROSA DENISE FALLENA MONTAÑO es maestra en Museología (ENCRyM). Obtuvo el grado de Maestría y doctorado en Historia del Arte (FFYL, UNAM), con mención honorífica. Desde 2014 es investigadora asociada de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Trabajó en el Museo del Templo Mayor, INAH (2001-2003). Coordinó el proyecto “La pintura mural prehispánica en México”, IIE, UNAM (2003-2007). Actualmente dirige el proyecto interdisciplinario “Travesías de la mirada devota: Las imágenes religiosas medievales y sus traslados al Nuevo Mundo”, IIE, UNAM. Ha publicado varios artículos sobre imágenes religiosas en revistas especializadas, entre los que destaca “Entre destellos se desvanece una devoción: la imagen de oro de la Asunción, patrona de la catedral metropolitana de México” en la revista *Colonial Latin America History Review*. Está por publicarse su libro *La imagen de la Virgen María en la Retórica de Conquista y fundación en los valles centrales de Puebla-Tlaxcala*. Ha sido docente en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Universidad de las Américas de Puebla, en el Posgrado de Historia del Arte FFYL-UNAM y en el Instituto de las Humanidades del estado de Illinois.

Email: templo_mayor@yahoo.com.mx

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3783-2137>

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁷⁶ Anónimo, *Cancionero del folklor mexicano*, IV, 9826-9827.

ESTUDIOS

El oficio de modelo para el dibujo del natural en la Real Academia de San Fernando entre 1752 y 1782

The job of life-drawing modelling at the Royal Academy of San Fernando between 1752 and 1782

Myriam Ferreira Fernández
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Fecha de recepción: 26 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 27 de marzo de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 32, 2020, pp. 73-95
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.004>

RESUMEN

En este trabajo analizaremos el oficio de modelo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde su fundación en 1752 hasta 1782 basándonos en la documentación conservada sobre los modelos en el archivo de dicha Academia. Esta documentación permite reconstruir las características del oficio de modelo en la Academia: un oficio imprescindible para el dibujo del natural y el perfeccionamiento del dominio de la anatomía, pero poco valorado entre los profesores. Se comprueba cómo los modelos solían recibir un sueldo bajo, eran obligados a realizar labores domésticas, sufrían desprecios e insultos tanto dentro como fuera de la Academia y protagonizaban frecuentes faltas de disciplina. Además, se reconstruye el proceso de selección de los modelos, que permite apreciar cómo en los primeros años se preferían modelos jóvenes, altos y robustos, acordes al modelo classicista propio de esa época, mientras que en el siglo XIX se preferirán modelos de diferentes edades y complejiones, mostrando una tendencia a un mayor realismo.

PALABRAS CLAVE

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Neoclasicismo. Dibujo. Anatomía. Modelos.

ABSTRACT

This article analyses the job of modelling at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid, from its opening in 1752 to 1782, through the documents about the models kept in the archive of the Academy. These documents allow us to reconstruct the features of the model profession at the Academy: essential for life drawing and mastering the representation of anatomy, but little valued among teachers. They show that models used to receive a low salary, were forced to carry out domestic chores, were despised and insulted both inside and outside the Academy and were often accused of lack of discipline. Besides, the process of selection of models shows that, in the early years of the Academy, young, tall and robust models were preferred, according to the classicist taste of the period, whilst models of different ages and complexions were preferred in the 19th century, showing a tendency towards greater realism.

KEY WORDS

Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. Neoclasicism. Drawing. Anatomy. Models.

En el siglo XVIII, se consideraba que la culminación del proceso de aprendizaje de los artistas formados en las Academias era el dibujo del natural a través de modelos masculinos. En este trabajo, analizaremos el oficio de estos modelos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, centrándonos especialmente en los primeros treinta años de esta institución, desde 1752 a 1782.

El estudio del natural en la Real Academia y el papel del dibujo del desnudo son temas que han sido tratados por diferentes autores, aportando datos interesantes sobre esta cuestión¹. Sin embargo, al no tratarse de una parte esencial del proceso artístico, no se había realizado una investigación completa sobre el oficio de los modelos en el siglo XVIII, siendo el más completo hasta ahora el realizado por Esperanza Navarrete para el siglo XIX². En este artículo queremos afrontar esa investigación, considerando que puede ofrecer aspectos de interés sobre la actividad y los objetivos de la Academia de San Fernando.

Para ello, hemos revisado la documentación existente sobre este tema en el archivo de la Real Academia de San Fernando, en especial el legajo que guarda la documentación específica sobre los modelos, así como otros dos legajos que recogen documentación sobre personal, en concreto sobre los porteros y sobre los subalternos fallecidos³. Para contar con más información, hemos procedido también a la lectura de las actas de las juntas de la Real Academia de San Fernando, tanto las ordinarias (incluidas las generales y las públicas) como las particulares⁴.

Hemos acotado como periodo de estudio desde 1752 hasta 1782, eligiendo los treinta primeros años de vida de la Academia, como periodo de consolidación y de definición de las funciones y de la actividad de los modelos. Sin embargo, en algunos casos, hemos incluidos datos que exceden este marco cronológico, pero guardan relación con las problemáticas planteadas en estos treinta primeros años.

Para facilitar el seguimiento de los personajes citados, hemos elaborado una tabla con los nombres de cada modelo y las fechas aproximadas en las que ejercieron como tales (fig. 1)⁵.

¹ Sobre este tema, ver Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 135-137; Isabel AZCÁRATE *et al.*, *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 13; Ascensión CIRUELOS GONZALO, “El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones”, *Academia*, 78 (1994), pp. 139-141; AA.VV., *Los dibujos de la Academia*, Madrid, Universidad Complutense, 1990; Elisa POVEDANO, “Enseñanza de las Bellas Artes en España”, en F. Castro Morales (coord.), *Al-Andalus: una identidad compartida: arte, ideología y enseñanza en el protectorado español en Marruecos*, Madrid, BOE, 1999, pp. 131-145; Tránsito DEL CERRO, “El desnudo en las Artes”, *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 14 (2001), disponible en línea en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/des-sito.pdf> [Consulta: 27 de marzo de 2020]; Ramón DÍAZ PADILLA, “El dibujo: base de la instrucción artística y lenguaje de expresión singular”, en *Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes: Inventario*, Madrid, Consejo Social Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 61-97; Almudena NEGRETE PLANO, “Estudio y reflejo de la Antigüedad en el arte a través de los vaciados de yeso”, en C. Sánchez Fernández (coord.), *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, Madrid, Comunidad de Madrid, Museo Arqueológico Regional, 2015, pp. 251-264; Milagros ALGABA y María NAGORE, *Arte y carne. La anatomía a la luz de la Ilustración*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016; Ramón DÍAZ PADILLA, *El dibujo del natural*, Madrid, Akal, 2007; Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ, “Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias [pre y post] barrocas”, en C. González Román (ed.), *A través de la mirada*, Madrid, Abada, 2014, pp. 81-126; Carlos REYERO HERMOSILLA, “De la forma ideal al cuerpo sexuado: El modelo del natural en la Academia”, en C. Sánchez Fernández (coord.), *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, Madrid, Comunidad de Madrid, Museo Arqueológico Regional, 2015, pp. 265-276.

² Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 145-147.

³ “Secretario general. Personal. Modelos”, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), leg. 1-46-4 (1748-1856); “Secretario general. Personal. Porteros, conserjes y mozos”, ARABASF, leg. 1-45-4 (1745-1845); “Secretario general. Personal. Viudas de empleados”, ARABASF, leg. 1-46-5 (1772-1841).

⁴ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-81 (1752-1757), leg. 3-82 (1757-1769), leg. 3-84 (1776-1785); “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), leg. 3-122 (1770-1775), leg. 3-123 (1776-1785), leg. 3-124 (1786-1794).

⁵ Ver el recuento de los modelos hecho por el conserje Juan Moreno en 1782: “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 6 de octubre de 1782, fol. 236r.

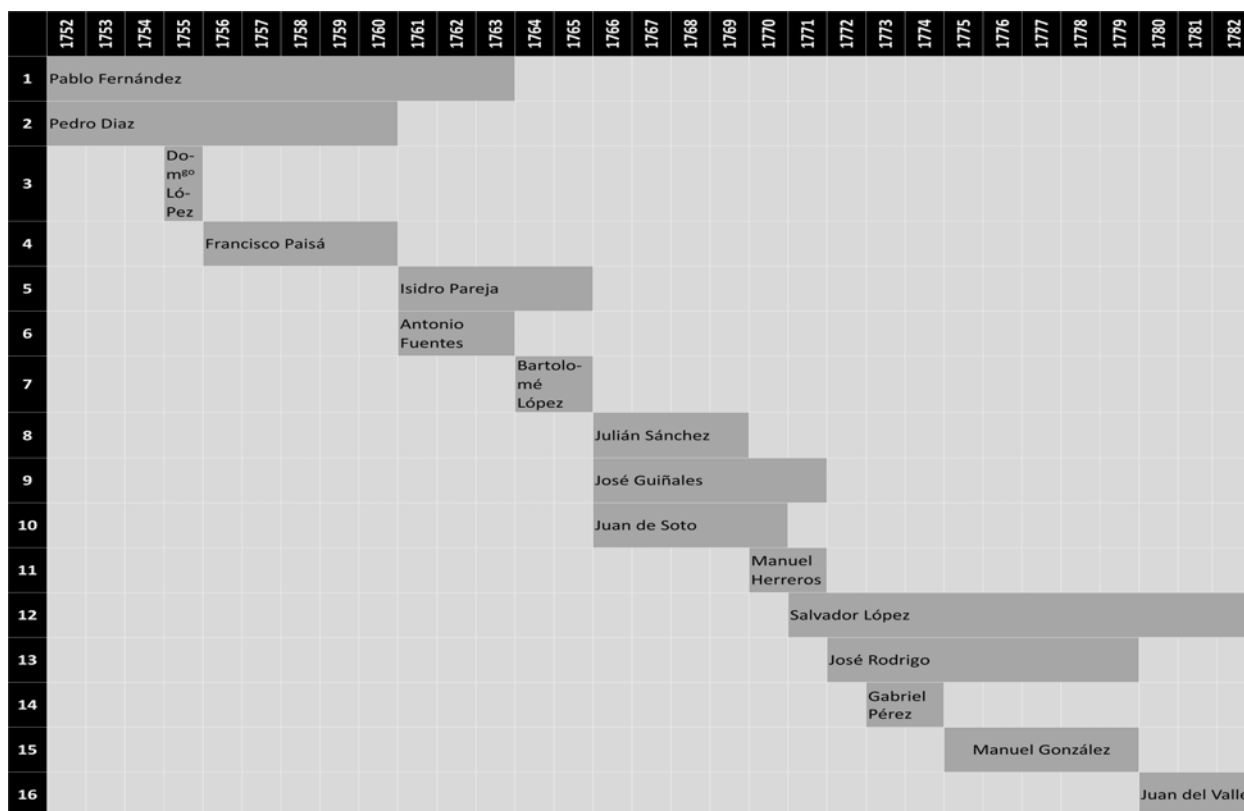


Fig. 1. Modelos de la Real Academia de San Fernando (1752-1782), elaboración propia.

El dibujo del natural en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

La creación en 1752 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando supuso la introducción en España de un modelo bastante novedoso respecto al panorama artístico de la época. En este país, el dibujo del desnudo imitando modelos de la Antigüedad no se había difundido excesivamente durante el siglo XVIII: el realismo característico de la escuela española hacía que Pacheco, por ejemplo, considerara que la cima de un artista era pintar un bodegón o un retrato⁶, mientras que los desnudos eran despreciados por bastantes de los artistas (como Palomino o el propio Pacheco) y castigados por algunas autoridades eclesiásticas⁷. Sin embargo, la Real Academia se había desarrollado a partir del taller del escultor Gian Domenico Olivieri, cuyo origen italiano hacía que tuviera un gran interés en promover el dibujo del natural, muy habitual en su país desde el siglo XVI. En efecto, el dibujo del cuerpo humano se había convertido en una de las bases de las Academias fundadas en Italia a partir del siglo XVI, como la *Accademia di San Luca* de Roma, la primera en reglamentar este tipo de enseñanzas⁸ o la *Accademia del Nudo*, creada ya en el siglo XVIII por orden papal⁹. De hecho, según Elisa Povedano, “el objetivo principal de las [academias] italianas en el siglo XVI era la reunión de sus miembros para «dibujar del desnudo»”¹⁰. Este tipo

⁶ Alejandro TORRES FIORI, “Francisco Pacheco. La Academia de Sevilla, la tratadística y su relación con Diego Velázquez”, Tesis doctoral, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2018, pp. 23-24.

⁷ Carlos GARCÍA PEÑA, “La Venus italiana de Velázquez”, *Cuadernos de filología italiana*, 10 (2003), p. 86.

⁸ DÍAZ PADILLA, 2002, pp. 63-64.

⁹ Carlo PIETRANGELI, “L’Accademia del Nudo in Campidoglio”, *Strenna dei romanisti*, 20 (1959), pp. 123-128.

¹⁰ POVEDANO, 1999, p. 132; DÍAZ PADILLA, 2007, p. 16.

de aprendizaje se extenderá por el resto de academias europeas, como la *Académie Royale* de Francia, fundada en 1648¹¹, o la *Royal Academy* de Inglaterra, creada en 1768¹².

Por ello, ya en 1744, la Junta Preparatoria asumió esta enseñanza, generalizando la existencia en la Academia de clases de dibujo del natural, con modelo desnudo¹³. La importancia dada a esta disciplina hará que la propia Academia de San Fernando diga, en la entrega de premios de 1793, que los modelos son “como unos libros clásicos en el estudio del diseño”¹⁴.

La función de los modelos

El dibujo del natural se consideraba, como hemos dicho, la culminación del aprendizaje académico, por lo que estaba reservado para los estudiantes más avanzados, que llevaban ya años de formación en la

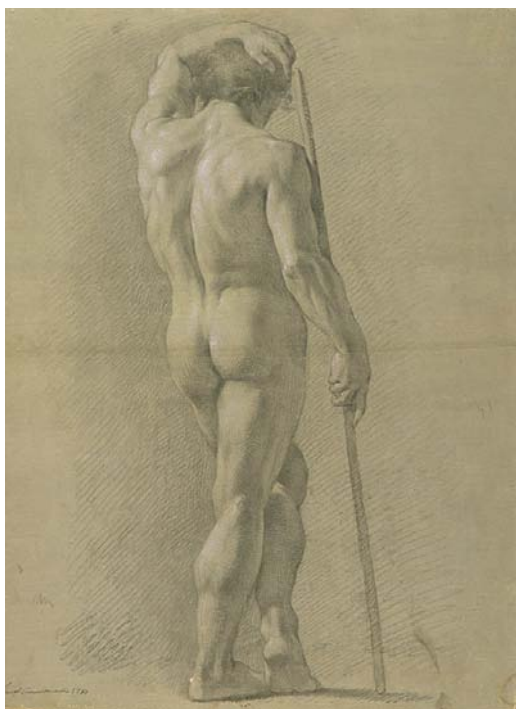


Fig. 2. José Camarón, *Desnudo masculino de espaldas y en pie sujetando una pértiga*, 1780, carbón y toques de clarión, 550x384 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. N°1933].

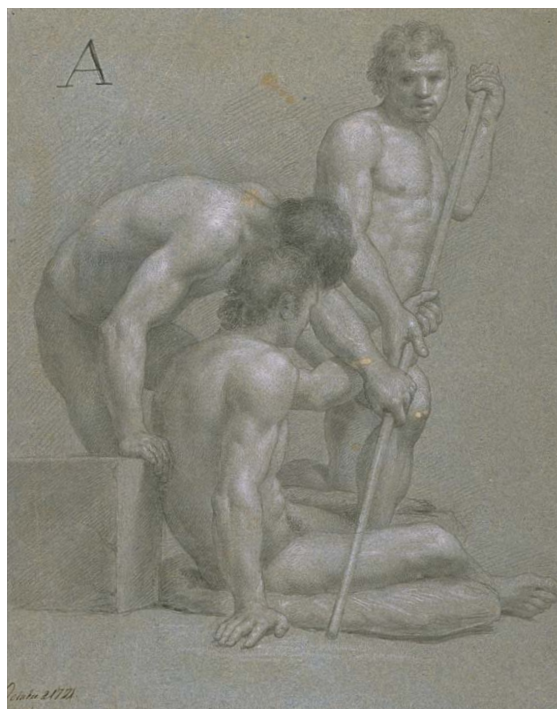


Fig. 3. Agustín Esteve, *Tres desnudos masculinos (uno yacente y los otros tratando de ayudarlo)*, 10/1771, lápiz y toques de clarión, 535x410 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. N° 1978].

¹¹ La *Académie royale* fue abolida en 1793, siendo sustituida en 1795 por la *École des Beaux Arts*.

¹² Susan WALLER, “Professional Poseurs: The Male Model in the Ecole des Beaux-Arts and the Popular Imagination”, *Oxford Art Journal*, 25, 2 (2002), pp. 41-64; Anne Carol DARLINGTON, “The Royal Academy of Arts and its anatomical teachings”, Tesis doctoral, Londres, University of London, 1990.

¹³ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 20 de mayo de 1744, s/f.

¹⁴ José CAVEDA, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867, vol. I, p. 293.

Academia copiando dibujos y esculturas de la Antigüedad. Estas salas eran dirigidas por un Teniente de la Academia, mientras que la enseñanza del natural era responsabilidad de los Directores¹⁵.

El Director tenía la obligación de ocuparse de la colocación de los modelos delante de los estudiantes que, situados en semicírculo delante de ellos, trataban de representar fielmente la anatomía humana en distintas posturas y posiciones. Por lo general, se buscaban posturas tensas que mostraran mejor la plasticidad del cuerpo humano, aunque eso exigiera un gran esfuerzo a los modelos (fig. 2). La última semana de cada mes se contaba con la presencia de todos los modelos, con los que se disponía un grupo de figuras, una composición aún más complicada de dibujar que una figura aislada (fig. 3)¹⁶.

Las poses escogidas podían representar actividades deportivas al modo de la Grecia Antigua, representaciones alegóricas (fig. 4), figuras religiosas (fig. 5) o acciones militares y heroicas (figs. 6 y 7).

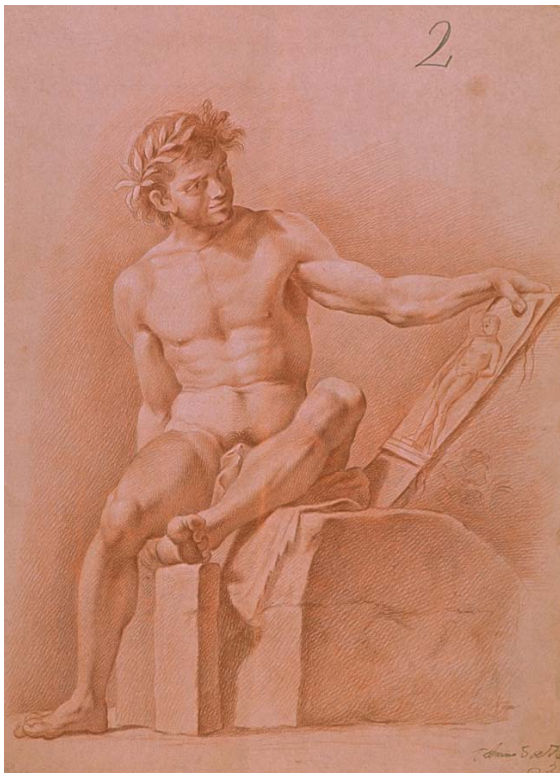


Fig. 4. José Mayne, *Desnudo masculino sentado sobre bloques cúbicos y visto de frente*, 05/02/1776, sanguina y toques de clarión, 520x396 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. N° 2050].

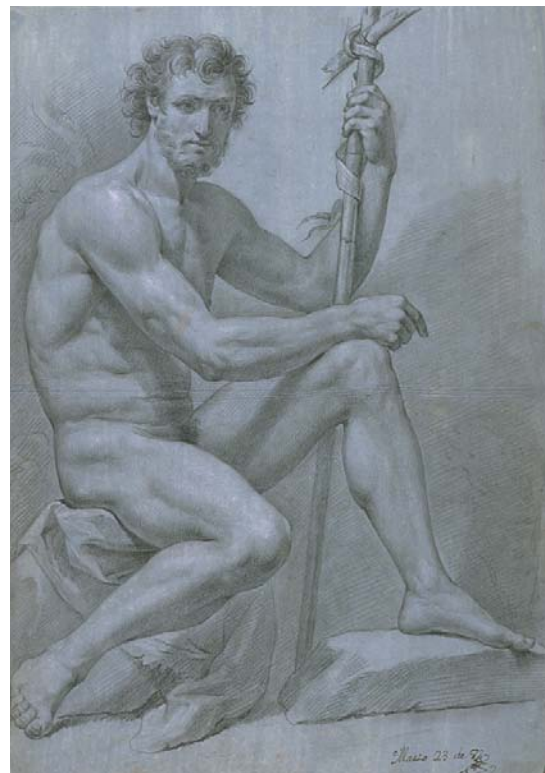


Fig. 5. José Maea, *¿San Juan Bautista?*, 23/03/1782, lápiz y toques de clarión, 550x405 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. N° 2019].

¹⁵ *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757, pp. 50 y 51.

¹⁶ *Ibidem*.

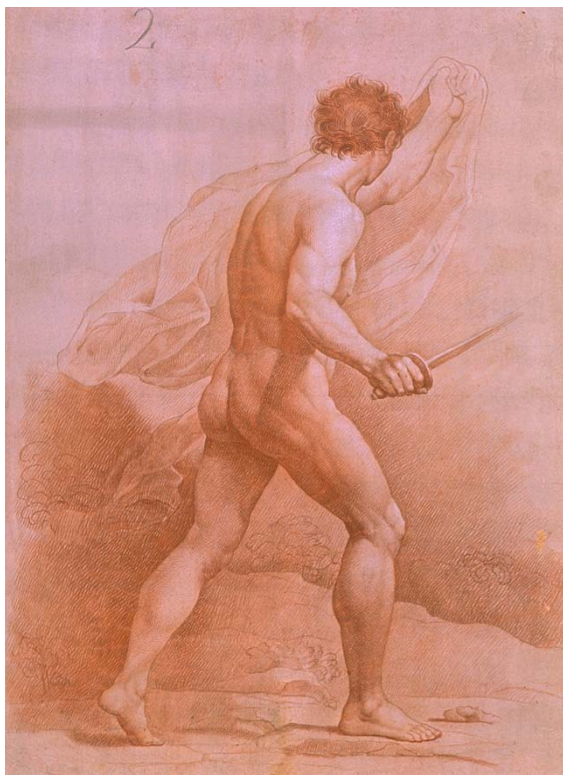


Fig. 6. Juan Navarro, *Desnudo masculino caminando con una daga y una tela en fondo de paisaje*, 05/03/1776, sanguina y toques de clarión, 562x398 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. Nº 2064].



Fig. 7. Francisco Pérez, *Desnudo masculino caminando de espaldas con casco y bandera*, 08/03/1779, sanguina y toques de clarión, 550x400 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. Nº 2071].

Características de los modelos

Acorde sobre todo a esta caracterización deportiva y heroica, se solía esperar de los modelos que fueran jóvenes, altos, robustos, bien proporcionados y sin defectos físicos visibles. Así, por ejemplo, ya en 1755, al buscar un nuevo modelo que trabajara en la Academia, se determinó que el seleccionado debía ser “de estatura más robusta y más joben que los dos antiguos”¹⁷. En 1770, al examinar a un posible modelo llamado Santiago Martínez, se alabó que medía “de altura dos baras y cinco dedos”¹⁸ y de otro candidato llamado Gabriel Pérez, se indicó que era “sujeto de nueve quarttos y una pulgada de estatura y bien formado y de la corresp[ondient]e robuztes [sic] para modelo”¹⁹. De Manuel González se especificó que era “un hombre bien formado”²⁰ y de Manuel Herreros que estaba “ad/mirablemente formado”²¹. Esta “buena formación” se desglosaba en ocasiones en otros valores: de Santiago Martínez también se indicaba que “además de la proporción elegante del todo, es limpio y de buen color”²² y de Salvador López se alababa

¹⁷ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-81 (1752-1757), 22 de octubre de 1755, fol. 40r.

¹⁸ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 10 de junio de 1770, s/f.

¹⁹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 5 de diciembre de 1773, fol. 231v.

²⁰ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 9 de octubre de 1774, fol. 301r y v.

²¹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 29 de octubre de 1769, fol. 568v-569r.

²² “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 23 de mayo de 1770, s/f.

su “buena simetría y proporción”²³. Todavía en 1792 al buscar un nuevo modelo se puso como requisito que fuera “hombre de buena estatura y bien proporcionado”²⁴.

El modelo que se buscaba, por lo tanto, era más el del *Doríforo* que el de una figura praxiteliana. No se valoraba positivamente que un modelo fuera esbelto y, en el caso de Salvador López, se dudó mucho en contratarlo porque se pensaba que era demasiado delgado²⁵.

Además, los defectos físicos se consideraban incompatibles con la labor de modelo. En el caso del ya citado Santiago Martínez, Antonio González criticó “los / dedos de los pies que los tiene engarabitados aunque no de mala forma”²⁶. Felipe de Castro coincidió con esa apreciación: “le halló un buen modelo excepto en los pies como vm dice”, pero aun así decidió proponer su contratación²⁷. En cambio, el Viceprotector, al enterarse de que “Santiago Martínez tiene defectuosos los pies, aunque en todo lo demás es muy bueno”, propuso no llevar a cabo su contratación y esperar unos meses para encontrar otro modelo²⁸.

El número de los modelos

Cuando se creó la Real Academia en 1752, los modelos del natural eran dos, los mismos que ya existían desde los tiempos de la Junta Preparatoria²⁹. En 1755, con el crecimiento de los estudios se decidió contratar a un tercer modelo³⁰, pasando a ser desde ese momento tres los modelos previstos en la Academia. Aun así, los estatutos de 1757 mostraban cierta flexibilidad, indicando que en la Academia habría “dos o tres hombres bien formados para Modelos”³¹.

Sin embargo, no siempre se contó con tres modelos trabajando en la Academia, ya que las dificultades para encontrar modelos bien formados o los despidos imprevistos por faltas graves de comportamiento hicieron que en ocasiones hubiera solo dos modelos contratados. Así en 1781, la Academia se quejaba de “la dificultad de encontrar sujetos de buenas proporciones que quieran sujetarse a este ejercicio como lo acredita no tener la / Academia actualmente más que dos modelos debiendo tener tres”³². E incluso un modelo, José Guñales, se quejaba tiempo después de que el trabajo le había “cogido varias veces solo”³³, lo que indica la poca estabilidad de los modelos en esos momentos.

La selección de modelos

La búsqueda de aspirantes al puesto de modelo solía ser responsabilidad del conserje. Este debía anunciar la vacante existente, habitualmente poniendo carteles en los alrededores de la Academia que invitaban a los aspirantes a solicitar información al conserje. En 1779, por ejemplo, se indicaba que se había convo-

²³ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1786, s/f.

²⁴ *Diario de Madrid*, 21 de diciembre de 1792, p. 1483.

²⁵ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 9 de mayo de 1770, s/f.

²⁶ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 20 de mayo de 1770, s/f.

²⁷ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 23 de mayo de 1770, s/f.

²⁸ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 10 de junio de 1770, fol. 24v.

²⁹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-81 (1752-1757), 11 de julio de 1755, fol. 39v.

³⁰ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-81 (1752-1757), 22 de octubre de 1755, fol. 40r.

³¹ *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757, p. 10. Cfr. BÉDAT, 1989, p. 129.

³² “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 25 de enero de 1781, s/f. Ver otro caso en “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 11 de febrero de 1763, fol. 164v.

³³ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1 de junio de 1803, s/f.

cado a los candidatos “en virtud de los carteles que se pusieron en las esquinas”³⁴. En ocasiones, aunque raramente, también se anunciaba la vacante en los periódicos. En octubre de 1760 se decidió buscar un nuevo modelo “publicando para ello la vacante con todas sus circunstancias por medio del Diario, y por todos los demás que sean oportunos, para que llegue a noticias de todos y haya más en que escoger”³⁵, como se hizo el 31 de octubre de 1760 en el *Diario noticioso universal*³⁶. Sin embargo, no parece que los anuncios de prensa volvieran a utilizarse hasta 1792³⁷.

Según los estatutos de 1757, la elección de los modelos dependía del Director General, que debía proponer a la Junta Ordinaria los que le parecieran más a propósito, aunque los profesores debían realizar una votación para elegir o no a cada candidato³⁸. En ocasiones, sin embargo, el Director General delegaba o se apoyaba en otros profesores para esta labor. En 1763, por ejemplo, siendo Director General Felipe de Castro, fueron Antonio González, Andrés Calleja y Juan Pascual de Mena los encargados de seleccionar a un nuevo modelo³⁹. Y en 1770, siendo Director General Antonio González, solicitó la colaboración de Felipe de Castro, quien examinaba a los candidatos después de González y le enviaba a este sus impresiones por escrito⁴⁰.

La dedicación de los modelos

La docencia en las salas de la Academia se iniciaba al atardecer, por lo que los modelos trabajaban únicamente en horario de noche. Inicialmente solo acudía aquel que tenía turno, pero en 1763 se estableció que acudieran los tres todos los días, para que el profesor encargado de la sala eligiera al que considerara más conveniente para la figura que se quería componer, o decidiera si había que continuar con una figura comenzada aunque hubiera terminado el turno de ese modelo, compensando después la asistencia del resto⁴¹.

Esta dedicación permitía que los modelos desempeñaran otras labores durante el día, lo cual hacía que el oficio de modelo fuera solamente un complemento de su trabajo habitual. En varios casos, sabemos cuál era ese trabajo habitual al que se dedicaban. Los dos primeros modelos de la Academia, Pedro Díaz y Pablo Fernández, eran peones en las obras de la Real Fábrica, aunque su oficio de modelo solía permitir que se les asignaran trabajos poco duros que no les afectaran físicamente⁴². José Guñales, Manuel Herrera y Santiago Martínez eran soldados: el primero “estaba sirviendo de soldado en el Regimiento Inmemorial del Rey”, en concreto en el Regimiento de Castilla; el segundo servía en el “Regimiento de guardias españolas” y el tercero había servido, durante once años, también en el cuerpo de Guardias Españolas⁴³.

Por último, también había modelos que no tenían ninguna ocupación cuando fueron contratados por la Academia: así, en 1781 el modelo Juan del Valle fue hecho “preso por vago”⁴⁴ y, aunque se interce-

³⁴ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 18 de noviembre de 1779, s/f; “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 2 de octubre de 1763, fol. 210r.; “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-84 (1776-1785), 5 de diciembre de 1779, fol. 138v.-139r.

³⁵ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 28 de octubre de 1760, fol. 100v.

³⁶ *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*, 31 de octubre de 1760, fol. 126.

³⁷ *Diario de Madrid*, 21 de diciembre de 1792, p. 1483.

³⁸ *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757, p. 82; NAVARRETE MARTÍNEZ, 1999, p. 113.

³⁹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 2 de octubre de 1763, fol. 210r.

⁴⁰ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 9 de mayo de 1770, s/f y 20 de mayo de 1770, s/f.

⁴¹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 1 de mayo de 1763, fol. 169v.-170r. Cfr. *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757, pp. 50 y 51.

⁴² “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-81 (1752-1757), 11 de julio de 1755, fol. 39v.

⁴³ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1770, s/f.

⁴⁴ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 25 de enero de 1781, s/f.

dió por su liberación, la Academia tuvo que reconocer que Valle se caracterizaba por “su natural amigo de diversiones”⁴⁵.

Un caso especial: Salvador López, relojero

Un caso especial en la actividad profesional de los modelos es el de Salvador López. Fue contratado como modelo en 1770, probablemente siendo bastante joven, ya que sirvió como modelo casi dieciocho años⁴⁶. Además, frente a los problemas de indisciplina que, como veremos, ocasionaron otros modelos, López parece haber tenido un carácter más apacible: eran raras sus ausencias⁴⁷, se ofrecía a trabajar durante el verano⁴⁸ y acudía a los talleres de los profesores cuando estos necesitaban un modelo del natural⁴⁹.

Por las fechas en las que trabajó y la coincidencia de rasgos faciales, podríamos incluso plantear la hipótesis de cuál de los modelos dibujados por los discípulos de la Academia podría ser Salvador López (figs. 8 y 9).



Fig. 8. Agustín Esteve Marqués, *Dos desnudos masculinos sentados y entrelazados*, 25/01/1776, lápiz y toques de clarión, 570x430 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. N° 1979].

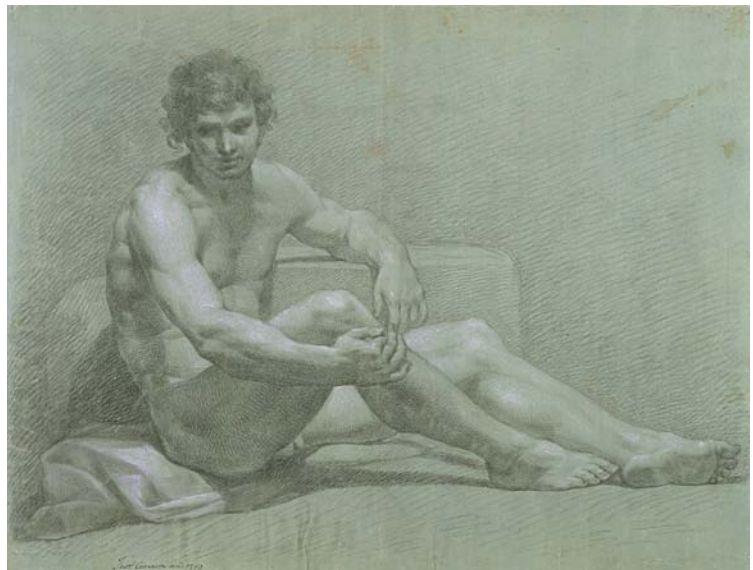


Fig. 9. José Camarón, *Desnudo masculino sentado en el suelo agarrándose la rodilla derecha*, 1780, carbón y toques de clarión, 390x523 mm. Madrid, Colección de Dibujos Antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid [I.P.A.F.B.A. N° 1934].

⁴⁵ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg., 3-123 (1776-1785), 6 de octubre de 1782, s/f.

⁴⁶ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1786, s/f.

⁴⁷ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 5 de septiembre de 1779, s/f.

⁴⁸ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 3 de julio de 1774, fol. 283r. y v.

⁴⁹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 5 de noviembre de 1780, s/f.

En algún momento que desconocemos, López empezó a interesarse por la relojería. No había tenido formación como aprendiz de ningún relojero, pero incluso de forma autodidacta logró adquirir una gran habilidad:

él mismo refunde y trabaja todas las piezas, las afina y hace q[uan]to hai que hacer, todo por pura inclin[aci]on y asiduo exercicio, reducido a trabajar en el hueco de una vent[an]a inter[i]or de la Acad[emi]a donde tien[e] form[a]do su taller⁵⁰ [...], admirándose los que ven esta y otras obras que ha con registros de repetit[i]on y música, lo que ha podido en él la const[anci]a y medit[aci]ón⁵¹.

Viendo esa habilidad, hacia 1778 el duque de Abrantes le encargó que realizara un reloj para la Sala de Principios de la Academia⁵². López requirió un año de trabajo, pero logró terminarlo a satisfacción del cliente. Entusiasmado con el resultado, en 1779 escribió un memorial al Viceprotector “en que pedía se dignase esta concederle el título de su relojero para lograr de este modo parroquianos, y mantener sus obligaciones”⁵³. La Junta, sin embargo, “consideró extravagancia que este Cuerpo haya de dar títulos de Relojeros, pareció mejor a los Sres. que al cabo del año se le conceda alguna remuneración a dicho Salvador López, quien deberá mantener siempre el reloj en buen estado”⁵⁴.

López continuó trabajando en la Academia pero, al parecer, deseando que surgiera la ocasión de volcarse en la relojería o en alguna otra actividad. En 1780 solicitó su jubilación como modelo y pasar a trabajar como barrendero. Sin embargo, no se le concedió porque se consideró que podía seguir sirviendo⁵⁵. En 1782, tras el despido de los otros dos modelos de la Academia, se planteó la posibilidad de jubilar también a Salvador, ya que era quien más tiempo llevaba sirviendo, pero se desechó esta idea por considerar que, a pesar del tiempo transcurrido, su cuerpo no había sufrido apenas cambios⁵⁶.

Finalmente, en 1786, Salvador López consiguió un puesto de trabajo gracias a su labor como relojero. En 30 de septiembre de 1786, expuso que “S.M. (que Dios gu[ard]e) se ha dignado nombrarle Reloxero de su R[ea]l Gabinete de Historia Natural con señalamiento de tres mil reales anuales que de vera percibir de la R[en]ta de Gaceta con la indispensable obligación de instruir a la Juventud en la perfección de este arte”⁵⁷. La Academia asumió la partida de López y acordó darle 400 reales “en atención a sus servicios”⁵⁸.

La labor de López como relojero del Real Gabinete ha sido analizada en otras publicaciones⁵⁹, aunque en su mayoría sin hacer referencia a su labor previa como modelo de la Academia. Por lo que toca a esta institución, podemos indicar que López aún aspiraba a trabajar en ella como relojero, por lo que en 1791, “se leyó un memorial de Salvador López, modelo antiguo de la Academia en que recordando sus servicios decía se le diese algún cargo y asignación en ella, como de su Relojero. No habiendo lugar tal solicitud, fue desechada”⁶⁰.

⁵⁰ Sobre la concesión de este cuarto, “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 4 de febrero de 1781, fol. 203v.

⁵¹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1786, s/f.

⁵² “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 7 de marzo de 1779, fol. 131v.-132r.

⁵³ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 7 de marzo de 1779, fol. 132r.; “Secretario general. Personal. Modelos”, leg. 1-46-4 (1748-1856), 7 de marzo de 1779, s/f.

⁵⁴ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 7 de marzo de 1779, fol. 132r.

⁵⁵ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 5 de noviembre de 1780, s/f.

⁵⁶ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 5 de mayo de 1782, s/f.

⁵⁷ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-124 (1786-1794), 1 de octubre de 1786, fol. 47r y v.

⁵⁸ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 3 de octubre de 1786, s/f.

⁵⁹ Ver, por ejemplo, M. Carmen VELASCO PÉREZ, “Salvador López, relojero del real gabinete de historia natural”, *Madrid histórico*, 6 (2006), pp. 38-43; José Luis BASANTA CAMPOS, “López, Salvador”, en G. Anes (dir.), *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, t. 30, p. 272. Cfr. Paulina JUNQUERA, *Relojería palatina. Antología de la Colección Real Española*, Madrid, Roberto Carbonell, 1956.

⁶⁰ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-124 (1786-1794), 13 de marzo de 1791, fol. 160v.; “Secretario general. Personal. Modelo”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 24 de febrero de 1791, s/f.

Las tareas domésticas

Además de posar para los dibujos de los estudiantes, la Academia preveía que los modelos ayudaran también en el mantenimiento y limpieza de la sede, como los demás subalternos o criados de la misma. Así, bajo las órdenes de los conserjes y en colaboración con los porteros y barrenderos de la Academia, tenían obligaciones como barrer el suelo o mantener encendidos los braseros que calentaban la sala. Los estatutos de 1757 recogían estas obligaciones, estipulando que los modelos ayudarían al conserje en “el aseo y cuidado de los muebles, alajas y salas de la Academia”⁶¹ y también colaborarían con los porteros en tareas como “el aseo y limpieza de las salas, de tenerlas abiertas en los días y horas de estudio, y de prevenir las luces y braseros”⁶². Sin embargo, este requisito de realizar tareas domésticas fue la principal fuente de fricciones entre la Academia y los modelos.

En 1759 los porteros se quejaron de que los tres modelos no ayudaban nunca en lo que se les mandaba, así que la Junta ordenó “que desde el presente día los modelos turnen en barrer toda la Casa de la Panadería cuando lo necesite a disposición del Conserje. Que sea de su cargo encender los braseros sin excusa ni réplica alguna y con la prevención de que al que no obedeciese por el mismo hecho y sin esperar a más se le despedirá”⁶³.

Sin embargo, en 1763 el Secretario de la Academia volvió a quejarse de los modelos, “no sirviendo estos como están obligados para limpiar y asear la casa y salas por más amonestaciones y prevenciones que se les han hecho”. En este caso, la Academia decidió despedir a los tres modelos y reducir el sueldo de los nuevos que se contrataran. Sin embargo, en cuanto a las tareas domésticas, se renunciaba a pedírselas a los modelos y se proponía la contratación de un nuevo barrendero que las asumiera⁶⁴.

A favor de descargar a los modelos de estas obligaciones domésticas se pronunció también Anton Rafael Mengs en su célebre propuesta de reforma de la Real Academia, realizada en 1766⁶⁵. Mengs realizó esta propuesta a la Junta Particular de la Academia para que los estudiantes pudieran “hacer con más fruto que asta aora los estudios” de Pintura y Escultura. Y su primera providencia “indispensable” hacía referencia precisamente a los modelos:

Primera, que se busque un hombre lo más perfectamente formado q[u]e sea posible para modelo: el cual no tenga otro destino ni ocupación q[u]e esté pronto a servir de día y de noche siempre que se le mande, aunq[u]e para ello sea necesario darle más salario que a los actuales, que son mal formados y de consiguiente inútiles; y q[u]e para atraer a este destino gente a propósito, se procure (dando al que lo sirva la comodidad y estimación posible) quitarle el honor con que comúnmente lo miran las personas que pudieran apetecerlo. A cuyo efecto a tiempo oportuno se fijarán carteles convocando a examen y ofreciendo lo que entonces se juzgue conveniente⁶⁶.

Úbeda de los Cobos considera que esta propuesta “no pasó, en la práctica, de la mera enunciación”⁶⁷. En realidad, sí que se adoptó la propuesta de Mengs pero con algunos cambios y solo en parte. La bús-

⁶¹ *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757, p. 47.

⁶² *Ibidem*, pp. 49-51.

⁶³ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 9 de mayo de 1759, fol. 64r.

⁶⁴ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 11 de febrero de 1763, fol. 164v.

⁶⁵ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 27 de febrero de 1766, fol. 233v. Cfr. Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “Propuestas de reforma y planes de estudio: la influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Archivo español de arte*, LX, 240 (1987), pp. 447-462; Mercedes ÁGUEDA VILLAR, “Mengs y la Academia de San Fernando”, en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Catedra Feijóo, 1983, vol. 2, pp. 445-476; Francisco José LEÓN TELLÓ e Isabel M^a. LEÓN SANZ, “La contribución de Mengs a la estética de la pintura española”, en *I Congreso Internacional “Pintura Española siglo XVIII”*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 425-433; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

⁶⁶ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 27 de febrero de 1766, fol. 234v-235r.

⁶⁷ ÚBEDA DE LOS COBOS, 1987, p. 450.

queda de nuevos modelos sí que se llevó a cabo, pero, por razones que desconocemos, no se presentó como iniciativa de Mengs sino de los profesores de la Real Academia. En efecto, en la Junta Ordinaria del 7 de septiembre de 1766 se indicó lo siguiente:

Haviendo representado todos los señores Profesores que los modelos de la Academia eran inútiles por haberse viciado mucho su configuración y que p[ar]a hacer los estudios con fruto era preciso buscar otro para dar principio al próximo curso, se acordó q[u]e los señores Castro y Calleja se encarguen de buscarlos⁶⁸.

Así, se llevó a cabo la sustitución de los modelos existentes por otros mejor proporcionados, que además no fueran albañiles ya maduros sino soldados jóvenes y fuertes, como Manuel Herreros o José Guñales. También se procuró, como había sugerido Mengs, darles mayor comodidad: en 1767 Castro indicó que los modelos pasaban mucho frío cuando posaban y que sería conveniente colocar unas cortinas en la Sala del Natural. La Junta no solo aprobó la idea, sino que indicó que se hicieran también “mamparas, cancelos y todo lo demás que juzgue conveniente p[ar]a que aquella pieza quede con el resguardo y comodidades posibles”, comisionando para esta labor a Ventura Rodríguez⁶⁹.

Sin embargo, estas mejoras fueron medidas puntuales que no modificaron la consideración de los modelos ni sustituyeron lo recogido en los estatutos de 1757. De hecho, a pesar de la sugerencia de Mengs, no se redujo el número de modelos, posiblemente porque en los estatutos se recomendaba que los modelos fueran tres. Tampoco se pidió que estuvieran disponibles todo el día, sino solo por las noches, ni se les ofreció un aumento de sueldo. Y, cuando llegaron épocas de especial trabajo, nuevamente se requirió que los modelos ayudaran en las tareas domésticas.

Así ocurrió en 1774, cuando tuvo lugar el traslado de la Academia desde la Casa de la Panadería a la sede de la calle Alcalá. En esta ocasión, se pidió a los modelos que ayudaran en la mudanza de uno a otro edificio, encontrándose con la negativa tajante de uno de los modelos. Así, la junta del 9 de octubre de 1774 informó de que el modelo Gabriel Pérez,

es inútil por su floxedad y por sus vicios [...], ni para la mudanza de la Academia ni para otro trabajo de quantos en ella se ofrecen ha servido jam[a]s. Que haviéndole llamado el día 19 de sep[tiemb]re para ayudar al manejo de algunos muebles se negó y no ha vuelto a parecer⁷⁰.

El resultado fue que Pérez fue despedido fulminantemente.

Sin embargo, la puesta en marcha de la nueva casa trajo consigo la existencia de mucho más espacio que mantener y limpiar, duplicando el trabajo de los porteros y barrenderos. Para repartir de forma igualitaria las tareas domésticas que debía hacer cada subalterno, en 1776, el conde de Pernia y el secretario, Ignacio de Hermosilla, trazaron un proyecto que buscaba repartir “menudamente las operaciones en que para el servicio y aseo de la casa se han de exercitar conserge, porteros, barrenderos y modelos”⁷¹. Esta instrucción volvía a incluir para los modelos la obligación de realizar el “barrido de patios, escaleras, Sala del Natural, encender el belón y los braseros”⁷², tareas que debían desempeñar en horario diurno.

⁶⁸ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 7 de septiembre de 1766, fol. 397r.

⁶⁹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 6 de diciembre de 1767, fol. 444r y v.

⁷⁰ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 9 de octubre de 1774, fol. 301r.

⁷¹ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 1 de septiembre de 1776, fol. 19v-20r; 3 de noviembre de 1776, fol. 31v.

⁷² “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 19 de enero de 1777, s/f.

Nuevamente, los modelos protestaron por esta obligación, argumentando que cambiaba las condiciones con las que habían sido contratados y les impedía seguir trabajando durante el día⁷³. El responsable del acuerdo, el conde de Pernia, decidió tomar como guía los estatutos de 1757, considerando que no se les estaba pidiendo a los modelos mucho más de lo que había previsto en dichos estatutos. Así que se denegó la solicitud de los modelos, aunque propuso una solución para que no tuvieran que acudir a la Academia durante el día: “podía reducirse la nueva obligación de los modelos a barrer la Sala del Natural dos veces a la semana y una, que podía ser los domingos por la mañana, los patios, pasos y escale/ras de la Academia y así no quedarán privados del jornal que en los días de trabajo dicen poder ganar”⁷⁴. Además, dio orden de que cuando se aceptara a un modelo se le enviara al conserje para que le explicara bien sus obligaciones⁷⁵. Este arreglo fue tomado como norma en adelante, aunque al parecer los modelos lograron, consuetudinariamente, quedar libres de parte de sus cargas, manteniendo solo “la del barrio de la escalera y patio pr[incip]al de la Academia, pues el natural lo barren los barrenderos y el patio de la fuente los aguadores”⁷⁶.

El que los modelos realizaran tareas domésticas no era una situación exclusiva de la Real Academia de San Fernando. También en la *Royal Academy* británica era habitual compatibilizar el oficio de modelo con el de portero, aunque en 1804 se acordó que “los porteros no sean usados como modelos o por cualquier otro propósito”⁷⁷. En cambio, al parecer, en la *Académie* francesa, la situación de los modelos era mucho más privilegiada: “Antes de la Revolución, los tres o cuatro modelos permanentes contratados por la Academia habían sido *fonctionnaires* reales. Constituían su propia jerarquía y el modelo de más edad era conocido como el *Premier Modèle*. Llevaban librea real y portaban una espada”⁷⁸. Sin embargo, también allí la situación cambiaría en el siglo XIX, perdiéndose esos privilegios y limitándose la remuneración de los modelos al sueldo recibido.

El sueldo de los modelos

El hecho de que el trabajo de los modelos tuviera lugar solo durante unas horas al día hizo que el sueldo que cobraban fuese más bien bajo y, desde luego, insuficiente para vivir únicamente con él.

Durante el tiempo de la Junta Preparatoria, los dos modelos existentes, Pedro Díaz y Pablo Fernández, cobraban 3 reales por día, 1.100 reales al año, que se les había concedido el 20 de mayo de 1744⁷⁹. En junio de 1747, aún durante la Junta Preparatoria, se les aumentó el sueldo a 1.450 reales al año, reconociendo que lo que se les pagaba “ciertamente es demasiado escaso para que se puedan sustentar y mantenerse de lo más preciso”⁸⁰. Afortunadamente para ellos, en los años siguientes fueron consiguiendo algunos

⁷³ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 19 de enero de 1777, fol. 36v; “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1777, s/f.

⁷⁴ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 31 de enero de 1777, fol. 42v-43r.

⁷⁵ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 28 de enero de 1777, s/f.

⁷⁶ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 18 de abril de 1807, s/f. Para un nuevo intento, infructuoso también, por parte de los modelos de eximirse de las tareas domésticas, ver “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-126 (1803-1814), 1 de marzo de 1807, fol. 229v-230r, y 5 de abril de 1807, fol. 233r y v: 1-46-4, 5 de marzo de 1807; “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), s/f (5 de abril de 1807, 18 de abril de 1807 y 22 de abril de 1807).

⁷⁷ “The Porters shall not be used as Models, or for any other purposes...” (traducción propia). DARLINGTON, 1990, nota 155.

⁷⁸ “Prior to the Revolution, the three or four permanent models hired by the Académie had been royal *fonctionnaires*. They constituted their own hierarchy, and the senior model was known as the ‘Premier Modèle’. They wore royal livery and carried a sword” (traducción propia). WALLER, 2002, p. 56.

⁷⁹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 20 de mayo de 1744, s/f.

⁸⁰ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), junio 1747-febrero 1748, s/f.

pequeños aumentos que hicieron que en 1755 ya estuvieran cobrando 2.555 reales anuales, es decir, 7 reales y medio diarios⁸¹. Sin embargo, no pasaron muchos años antes de que la Junta se arrepintiera de este arranque de generosidad. En 1763, a consecuencia de un incidente, el Secretario revisó el sueldo que se estaba pagando a los modelos:

También expresé yo, que tenía por exorbitantes el sueldo de siete reales que se da a cada uno de ellos, quando en los principios de la Academia por quatro servía Pedro Díaz y otros que habiendo poco a poco conseguido aumentos de la piedad de los Señores Protectores habían llegado sus sueldos al exceso aprobado. De modo que repartido su haver en las noches que sirven se saca que por cada vez que se desnuda, viene a tener cada uno de ellos cinquenta reales de vellón⁸².

Ante estos antecedentes, la Junta tomó una decisión radical: cesar a los tres modelos y no contratar a ninguno por un sueldo diario: se contrataría a un modelo “para que sirva uno todas las noches y para las de Grupo dos o tres”, y se les pagarían 12 reales “por cada noche que se desnuden, pero nada por las que no sirvieren”⁸³.

El 1 de mayo de 1763, Andrés de la Calleja, Director General, opinó que podía resultar difícil encontrar modelos si no se les pagaba cuando no trabajaban. Así que la Junta propuso otra opción: que los modelos cobraran una peseta (4 reales) todos los días y otros 8 reales la noche en que tuvieran que desnudarse⁸⁴. Este sueldo se mantuvo exactamente igual por lo menos hasta 1792⁸⁵.

Aparte de ese sueldo, percibían periódicamente ayudas de costa, aunque siempre menos que otros subalternos de la Academia. En efecto, cada Navidad, la Academia repartía un aguinaldo a sus subordinados: 300 reales al Conserje, 150 a cada portero y 50 reales a cada modelo⁸⁶. Inicialmente se les daba también una ayuda de costa tras los premios generales⁸⁷, pero después esta gratificación pasó a darse al resto de subalternos pero no a los modelos⁸⁸.

La indisciplina de los modelos

La baja consideración y el bajo sueldo hicieron que el trabajo de modelo no fuera muy estimado. A eso hay que añadir las dificultades de trabajar en ese puesto:

mayormente siendo su ejercicio, no solo penoso, y de mucho trabajo personal, por las posturas extrañas a que se sugetan, a que se añade la dificultad de encontrar sujetos a propósito, y de buena formación para el intento, y la circunstancia de estar / obligados a hacer lo que les mandare el Conserje por lo que mira a los ejercicios mecánicos del Sitio de la Academia, especialmente en los días de funciones públicas o extraordinarias⁸⁹.

⁸¹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-81 (1752-1757), 22 de octubre de 1755, fol. 40 r; cfr. 11 de julio de 1755, fol. 39v; BÉDAT, 1989, p. 135.

⁸² “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 11 de febrero de 1763, fol. 163v-164r.

⁸³ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 11 de febrero de 1763, fol. 164r.

⁸⁴ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 1 de mayo de 1763, fol. 169v-170r.

⁸⁵ *Diario de Madrid*, 21 de diciembre de 1792, p. 1483.

⁸⁶ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 17 de diciembre de 1758, fol. 48v; 10 de enero de 1760, fol. 83r; 13 de diciembre de 1760, fol. 109r; 17 de diciembre de 1761, fol. 121r; 5 de diciembre de 1762, fol. 142v; 20 de diciembre de 1768, fol. 359v; 10 de diciembre de 1769, fol. 391r; leg. 3-122 (1770-1775), 1 de diciembre de 1771, fol. 84v, 6 de diciembre de 1772, fol. 134r y v; 4 de diciembre de 1764, fol. 224r.

⁸⁷ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 1 de febrero de 1758, fol. 5r.

⁸⁸ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-122 (1770-1775), 25 de julio de 1772, fol. 116v.

⁸⁹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1748, s/f.

Esta queja sobre la dificultad de encontrar modelos es una constante en la documentación sobre el tema: Felipe de Castro comentaba en 1770 que “es mui difícil hallar un ombre completo y bien proporcionado en todas sus partes”⁹⁰ y en 1781 el marqués de Florida Pimentel también subrayaba “la dificultad de encontrar sujetos de buenas proporciones que quieran sujetarse a este ejercicio”⁹¹.

Por eso, la Academia acabará por contratar personas que puedan trabajar como modelos atendiendo solamente a su buen aspecto físico y a su disponibilidad para aceptar el trabajo incluso con su bajo sueldo, con el resultado de que, en ocasiones, los modelos contratados exhibían un comportamiento indigno, frecuentes faltas de disciplina y cometían delitos variados que llevaban incluso a su encarcelamiento⁹².

Podemos citar algunos de los ejemplos de los problemas ocasionados por los modelos entre 1752 y 1782. En 1763 surgió una disensión entre los modelos: Isidro Pareja y Antonio de Fuentes se quejaron de que “Pablo Fernández se finge enfermo para no asistir las semanas que le tocan, por lo que a ellos se recrece el trabajo que deja de hacer, estando al mismo tiempo bueno y sano para trabajar en Palacio”. Sin embargo, la queja se volvió en su contra: “con motivo de esta súplica, hicieron presente algunos Señores Directores la indocilidad de estos modelos, principalmente de Antonio de Fuentes, a quien en modo alguno pueden reducir a que permanezca en las aptitudes más fáciles y descansadas”⁹³. El resultado fue que la Academia decidió despedir a los tres modelos y posteriormente recontractar solo a Isidro Pareja y por un sueldo menor⁹⁴.

En 1768 surgió un nuevo problema con otro modelo que tampoco parecía esforzarse lo suficiente:

Los directores hicieron presente q[u]e los modelos, especialmente, Julián Sánchez, no estaban tan obedientes como debían, desistiendo las aptitudes más descansadas, queriendo fueran a medida de sus caprichos. La Junta acordó que yo los llame, los reprenda y amoneste en el cumplimiento de su obligación, que obedezcan sin réplica como se manda en los Estatutos y que si buelben a dar motivo a la menor queja se les despedirá y entregará al Regimiento de Castilla al que se sacó de él⁹⁵.

El último aviso iba dirigido a José Guñales quien, como hemos dicho, era soldado en el Regimiento de Castilla hasta que se le conmutó este trabajo por el servicio como modelo. Y precisamente fue este modelo uno de los que más problemas ocasionó a la Academia por su comportamiento. En 1770 su madre escribió a la Academia informando de que a su hijo “se le llebó preso a la Cárcel de Corte p[o]r haberle cogido a deshora jugando y bebiendo en la casa de unas vez[in]as”, pidiendo a la Academia que intercediera por él. Sin embargo, el conserje y porteros informaron “no ser esta la primera ni segunda vez, en que después de amonestado, ha sido preso por su vicio en el juego, el vino y la concurrencia a la casa donde lo prendieron”, que no era exactamente la casa de unas vecinas sino “que es de mala nota”. Además, los directores añadieron que el referido Guñales “ha tiempo que no sirve como conviene no pudiendo conseguir el que subsista quieto en las aptitudes más cómodas y fáciles, de suerte que están mui desazonados con él quantos estudian en la Sala del Natural y muchos no quieren concurrir cuando él sirve, por lo qual y aun sin contar con los otros vicios, convendría despedirlo y buscar otro”. Además, como había sido liberado del ejército por mediación del Conde de Aranda, se decidió informar a este para que regresara a su puesto original⁹⁶.

⁹⁰ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 23 de mayo de 1770, s/f.

⁹¹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 25 de enero de 1781, s/f.

⁹² BÉDAT, 1989, p. 136; Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, “Historia”, en *El libro de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 18.

⁹³ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 11 de febrero de 1763, fol. 163v.

⁹⁴ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 6 de marzo de 1763, fol. 170r.

⁹⁵ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 20 de noviembre de 1768, fol. 507r.

⁹⁶ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 6 de mayo de 1770, fol. 20v-21v; 10 de junio de 1770, fol. 24v; “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1770, s/f; BÉDAT, 1989, p. 136.

Poco después, llegó a la Academia un memorial de Guiñales informando de que, tras el juicio previsto, “se declaró su inocencia, de suerte q[u]e se le mandó soltar libre y sin costas; y suplica que en esta atención se le vuelva a admitir por modelo de la Academ[i]a”. Y la Academia, olvidando todos los motivos que había ido enunciando para despedirlo, “teniendo consideraz[i]on a que, como informaron los Direct[or]es es un buen modelo [...] acordó volverle a admitir”⁹⁷.

En 1772, sin embargo, la situación volvió a complicarse. El 31 de mayo contó el Conserje:

que el día 4 solo pareció a la hora devida Salv[ad]or López, que puesta ya llegó Manuel Herreros y después de las nueve Joseph Guiñales, que al instante se retiró, que éste volvió la mañana del día 5 enteramente borracho y alvortó su cuarto, que cae frequentemente en este vicio y en otros, de suerte que escandaliza la Casa, siendo continuos los recursos de mujeres y otros por trampas, que todos lo tienen en la ma[i]or indecencia tomando cigarros y dando ocasión a q[u]e los discípulos hagan lo mismo.

La respuesta de la Junta fue sorprendentemente suave: pidió al director encargado de la Sala del Natural que les recordara la importancia de que estuvieran los tres puntualmente todas las noches, y que los multara con una peseta diaria cuando lo incumplieran⁹⁸.

Sin embargo, pocos días después de recibir esta amonestación, Juan Pascual de Mena comunicó “que iendo a poner la figura, como Dir[ect]or de mes, la noche del día 2 del corriente [junio] no pareció modelo alguno, que el uno se escusó frívola y maliciosamente, que el otro de ellos no es capaz / de servir”. Esta vez, la Junta sí que reaccionó con más dureza y propuso despedir a los tres, decisión que el Viceprotector aprobó. Solo se readmitió a Salvador López, en parte porque reiteró que no había acudido por estar realmente enfermo y en parte porque no se quería prescindir de él ya que “los S[e]ñores González y Bayeu [...] lo tienen por mui bien formado”⁹⁹.

Otro modelo que ocasionó bastantes problemas a la Academia fue José Rodrigo. En septiembre de 1775 fue despedido de su puesto por no haberse presentado tras las vacaciones de verano. Poco después, llegó un memorial suyo indicando que había viajado a su región, Aragón, sin pedir permiso por desconocimiento, y “que por haver estado preso injustamente en Daroca quando se restituía a servir su destino por septiembre de d[ic]ho año, y llevado desde allí a Zaragoza, no pudo venir a Madrid hasta ahora, que justificada su inocencia consiguió su libertad”. Bayeu, que había visto al modelo en Zaragoza, confirmó su historia y se lo readmitió en el puesto¹⁰⁰.

Dos años después, en 1777 volvieron a surgir problemas con José Rodrigo. Un alumno, llamado Pedro José Infanzón, de origen cubano y discípulo de Maella, se quejó a la Junta Particular de “uno de los modelos llamado Josef, que sin haberle dado motivo le mofó y burló una noche al concluir los estudios”. El propio alumno contó detalladamente el incidente:

estando en su respectiva sala [del Natural] al continuado estudio que es notorio y al concluirse d[ic]ho estudio e ir a tomar mi capa las noches pasadas, uno de los modelos nombrado Josef, sin conocerle yo ni menos aver tenido con el comunicasion [sic] ni familiaridad alguna, empezó a escarnecerme con burla y mofa en la d[ic]ha sala del natur[a] en la cierta intelig[enci]a de no haverme metido con él ni aun dicho la mas leve palabra.

⁹⁷ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 30 de septiembre de 1770, fol. 40r.; “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1770, s/f.

⁹⁸ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 31 de mayo de 1772, fol. 120r-121r.

⁹⁹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 21 de junio de 1772, fol. 123r y v; 25 de julio de 1772, fol. 147v, y 3 de septiembre de 1772, fol. 154v.

¹⁰⁰ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-84 (1776-1785), 14 de abril de 1776, fol. 16r y v. “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-84 (1776-1785), 14 de abril de 1776, fol. 17r.

En esta ocasión, el conde Bournonville se ofreció a reprender al modelo¹⁰¹.

Poco después, en 1779, José Rodrigo fue nuevamente encarcelado, esta vez al parecer justamente, ya que tras el juicio fue condenado a presidio. Según él, el motivo era “preguntarle, donde paraba una andada del que expone, casada con Agustín Cavanillas, a cuia instancia fue preso, [...] y sin más causa q[u]e la q[u]e lleva expuesto se le ha sentenciado vaxo providencia quatro años a uno de los presidios de Africa”¹⁰². Inicialmente, la Academia trató de hacer algunas indagaciones sobre el delito por si podía apelar a la compasión del tribunal, pero al enterarse de la naturaleza de los delitos “no tuvo por conveniente interceder por el expresado modelo, ni consideró asequible el logro de lo que él pretendía”¹⁰³.

El otro modelo encarcelado casi simultáneamente a José Rodrigo, fue Manuel González, llevado repentinamente a la Cárcel de Corte de la ciudad¹⁰⁴. El motivo, según él, eran “informes falsos de bezindad sobre si entraba una moza en su aposento, [que] lo an tenido cuatro meses preso vendiéndole quanto tenía y sentenciado seis años a presidio y abiendo justifi[ca]do lo contrario lo an echado a la calle dejándole al pobre en suma estrechez sin mas anparo q[u]e el de Dios”¹⁰⁵. A la salida de la cárcel solicitó a la Academia recuperar su puesto como modelo. Sin embargo, la Academia resolvió que dicha petición “no tuvo lugar por ignorarse la naturaleza de su causa, de la sentencia dada contra él, y haberse tenido presentes otras circunstancias”¹⁰⁶.

La indisciplina de los modelos no era un asunto menor o una simple anécdota, más o menos humillante, para la Academia. El modelo de belleza que se quería que los modelos representaran tenía también un componente moral: no debía limitarse a un simple atractivo físico sino representar la importancia de la figura humana como centro y modelo de toda la creación: “la base conceptual para el trabajo a partir del modelo era la premisa de que las más grandes y nobles características de la humanidad se plasmaban físicamente en el desnudo masculino idealizado”¹⁰⁷. Por esa razón, el sentido del dibujo de los modelos era “la perfección del arte (a través) de la imitación de la más selecta naturaleza”¹⁰⁸, selecta naturaleza que era la que debían personificar los modelos.

Además, debemos tener en cuenta que pensadores de la época, como Winckelmann, consideraban que la belleza física de los antiguos griegos, precisamente la que se quería imitar, se debía a su forma de vida saludable, realizando deporte, en contacto con la naturaleza, y preparándose para el combate físico en defensa de su ciudad¹⁰⁹. Tal vez por eso se recurrió en varias ocasiones a contratar soldados, una medida también habitual en otros países: en Gran Bretaña, un general, Robert Barton, favoreció que sus soldados fueran contratados como modelos para la Academia¹¹⁰. Probablemente se valoraba no solo que el ejercicio físico les permitiera tener buena figura, como sugería Winckelmann, sino que se les suponía una mayor disciplina y unos ideales más elevados de sentido del honor y defensa de la patria. El caso de José Guñales demostró que estas ideas podían también ser erróneas.

¹⁰¹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 3 de marzo de 1777, fol. 47v.

¹⁰² “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 5 de abril de 1779.

¹⁰³ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 11 de abril de 1779, fol. 135v.

¹⁰⁴ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-84 (1776-1785), 7 de noviembre de 1779, fol. 138r.

¹⁰⁵ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1 de abril de 1780.

¹⁰⁶ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 2 de abril de 1780, fol. 193v-194r.

¹⁰⁷ WALLER, 2002, p. 45.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁹ Johann Joachim WINCKELMANN, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1987, pp. 20-25.

¹¹⁰ “Henry Fusell’s personal correspondence illuminates the fact that General Robert Barton had no objection to the two privates being engaged as Models in the life class”. DARLINGTON, 1990, pp. 185-186.

En esta línea de ejercitación del cuerpo, Darlington señala que en Londres un profesor de gimnasia se ofreció a instruir a uno de los modelos de la *Royal Academy* en varios ejercicios con el propósito de desarrollar su figura. La *Royal Academy* no solo aceptó el ofrecimiento, sino que pagó la gratificación del profesor durante el tiempo que durara el entrenamiento¹¹¹, una medida que no consta que en ningún momento se tomara con los modelos españoles.

Los desprecios e insultos a los modelos

Además de los problemas que los modelos causaron, debemos tener en cuenta también los que ellos mismos sufrieron por parte de la población, sobre todo por personas de baja extracción social, para quienes un trabajo que requería desnudarse delante de gente solía estar asociado a alguna actividad indecente. De hecho, la simple necesidad de desnudarse se consideraba ya una acción tan indigna que, en las búsquedas de modelo, se pagaba a los aspirantes solo por el hecho de haberse desnudado: así, en 1770, Antonio González pide a Castro que examine a Santiago Martínez, “dándole por su trabajo la propina acostumbrada” y este le confirma al Director: “Registré desnudo al referido pretendiente de modelo Santiago Martínez y [...] dile un peso fuerte p[or] averse desnudado”¹¹².

Los modelos de la Real Academia sufrieron con frecuencia el desprecio que acarreaba dicha concepción, como nos ilustran algunas anécdotas. En 1775, los modelos se quejaron de que “de poco tiempo a esta parte ha dejado la Guardia entrar mucha gente indecente como aceyteros, chisperos, mozos de trabajo, arrieros, calesineros y otros que hacen burla y se están riendo de las aptitudes o posiciones en q[u]e los colocan los directores”¹¹³. Aunque se dio orden de que se prohibiese la entrada a estas personas, no debió de cumplirse exactamente esta orden, porque aún en 1807, el modelo Juan López pedía “que se diese orden de que en la Sala del Natural no entren personas indecentes ni muchachos”¹¹⁴.

El expediente sobre los modelos muestra otras denuncias similares, posteriores a nuestro marco cronológico, pero que permiten ver la amplitud de estas acciones injuriosas. En 1793, el modelo José Pérez presentó una queja contra “Francisco Vega, peón de alvañil, sobre haver en su ausencia hecho mofa de su oficio, q[u]e era ruin y bajo con otras proposiciones injuriosas...”¹¹⁵. En 1795, otro modelo, Antonio Picazo, informó de que en su pueblo insultaban a su familia por ser “oficio ruin y ocupación baja la de servir de modelo de perfección en la Academia”¹¹⁶. Y en 1802 otro modelo, Ramón Fernández Castañeda, hizo saber que un vecino suyo le había calificado de “hombre sin vergüenza, sin honra ni estimación, q[u]e se pone en cueros enseñando cuanto tiene para ganar de comer”¹¹⁷.

El propio Fernández Castañeda había protagonizado un caso similar en 1800 cuando recibió una patética carta de su esposa que transcribimos por su interés:

Encontré con el hijo de Diegon de Soirana y le pregunte por tí y me dijo delante de tu hermana Rosa, de tu prima Isabel y de otras varias personas que tu amo te daría cinco (corregido de cuatro) rr[eale]s cada día y tu que para

¹¹¹ “Mon. Clias, Professor of Gymnastics, from Berne, having offer'd to instruct one of the models of the Academy in various exercises for the purpose of developing his form - Resolved, that N. Clias be engaged for that purpose at the rate of 50 guineas for 6 weeks”. DARLINGTON, 1990, p. 186.

¹¹² “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1770, s/f.

¹¹³ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-83 (1770-1775), 4 de junio de 1775, fol. 366v-367r; 9 de julio de 1775, fol. 369r; BÉDAT, 1989, p. 137.

¹¹⁴ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-126 (1803-1814), 1 de marzo de 1807, fol. 229v-230r.

¹¹⁵ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 15 de junio de 1793, s/f.

¹¹⁶ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-125 (1795-1802), 3 de mayo de 1795, fol. 12r; BÉDAT, 1989, p. 137.

¹¹⁷ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 30 de septiembre de 1802, s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-125 (1795-1802), 3 de octubre de 1802, fol. 228r. Cfr. NAVARRETE MARTÍNEZ, 1999, p. 147.

ganar otros cinco en ese empleo de portero que te es preciso ponerte en cueros todas las noches como lo hacen todos los señores y señoras que entran en esa casa, [...] cosa q[u]e me tiene tan sobre saltada que no puedo descansar de noche y día¹¹⁸.

Llama la atención que, al parecer, Castañeda no se había atrevido a decirle a su mujer en qué consistía su trabajo, por lo que ella estaba en la idea de que se trataba de un “empleo de portero”.

La Academia intervino siempre en estos casos en defensa de los modelos. Posiblemente, la razón era que las maledicencias contra ellos también afectaban a la imagen de la Academia: ya vemos en la carta de la esposa de Castañeda que esta imaginaba que en ella se desnudaban “todos los señores y señoras que entran en esa casa”. Por ello, la Academia trataba de insistir en la dignidad de los modelos, que trabajaban por una causa tan loable como era el avance de las Bellas Artes. Así, en el juicio al citado peón de albañil Vegas en 1793, parece ser que Vegas fue adoctrinado sobre qué debía decir en el juicio, y así se defendió indicando que su intención no era ofender porque “reconocía por la nobleza de las tres bellas artes q[u]e era muy honesta y noble la ocupación / de quantos se ejercitaban y empleaban en ellas, sin que de modo alguno pueda infamarles menguar su honra y estimación a los modelos¹¹⁹. Además, en la Academia consideraban que debían intervenir en defensa de los modelos para que estos no dejaran de trabajar como tales: “Nunca ha mirado la Acad[emi]a con indiferencia estos recursos de los Modelos, pues de desatenderlos se seguirían gravísimos perjuicios, como sería el de retraerse del servicio, no encontrar quien quisiera ejercer este empleo y causar notorios atrasos al adelantam[ien]to de las artes, que estriban en el estudio continuo de la naturaleza¹²⁰”.

A pesar de estas continuadas defensas, la opinión de los propios académicos, en especial de los consiliarios, podía llegar a ser igual de denigratoria. Podemos citar como ejemplo un comentario realizado a propósito del llamado “caso Graef¹²¹”. En 1759 surgió una discusión en la Academia al enfrentarse Felipe de Castro y Ventura Rodríguez con un visitante llamado Graef y colocarlo en el cepo. La Junta Particular, preocupada, decidió interrogar a todos los posibles testigos, pero aunque recabó la opinión de otros profesores, el conserje y los porteros, decidió no interrogar ni a los alumnos ni a los modelos, “porque el espíritu de parcialidad de estas gentes suele ofuscar la verdad¹²²”.

La “jubilación” de los modelos

El último aspecto que trataremos sobre el día a día de los modelos es el relativo a su despido o jubilación¹²³. Las razones por las que un modelo dejaba de trabajar como tal eran variadas. Entre 1752 y 1782, solo uno de los modelos falleció cuando aún estaba desempeñando su oficio: Francisco Paísá. Del resto, como hemos dicho, al menos dos modelos dejaron de trabajar por haber sido encarcelados (José Rodrigo y Manuel González). Y seis fueron despedidos por desobediencias flagrantes: Antonio de Fuentes, Pablo Fernández, Julián Sánchez, José Guiñales, Manuel Herreros y Gabriel Pérez. Solo uno de los modelos, Juan del Valle, dimitió voluntariamente.

¹¹⁸ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1800, s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-125 (1795-1802), 5 de enero de 1800, fol. 142r y v; BÉDAT, 1989, p. 137.

¹¹⁹ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-125 (1795-1802), 3 de mayo de 1795, fol. 12r.

¹²⁰ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-125 (1795-1802), 3 de octubre de 1802, fol. 228r.

¹²¹ Sobre el caso Graef, ver por ejemplo Carlos SAMBRICIO, “Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la Catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista”, en *Informe que hizo el arquitecto de S.M. D. Ventura Rodríguez en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987, pp. 17-22.

¹²² “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 18 de octubre de 1759, fol. 74r.

¹²³ BÉDAT, 1989, p. 136.

Sin embargo, lo más habitual era que los modelos fueran despedidos cuando ya no podían seguir ejerciendo como tales. Así, dos de ellos fueron despedidos por las consecuencias de su elevada edad: Pedro Díaz tras quince años e Isidro Pareja tras seis. A ellos se pueden añadir otros tres: Bartolomé López, que solo estuvo tres años pero a quien se despidió por no estar suficientemente bien formado, Juan de Soto, que renunció al cargo pero por encontrarse demasiado enfermo y cansado, y Salvador López, quien trabajó durante dieciocho años aunque finalmente parece que el motivo de su partida se debió a haber sido designado para otro cargo. Otro motivo de despido era haber perdido la buena figura: así, Juan del Valle fue despedido “por haber engordado demasiado de vientre”¹²⁴.

Puede sorprender que haya modelos que trabajaran como tales quince o dieciocho años, pero el aumento de edad, aunque evidentemente quitara a sus figuras la frescura de la juventud, aportaba otros valores a los modelos. En el caso francés, se cita el ejemplo de un modelo que trabajó en la *Académie Royale* desde 1725 a 1772, es decir, cuarenta y siete años. Y apunta Susan Waller: “presumiblemente, fue contratado inicialmente porque personificaba *la belle nature*, pero lo prolongado de su trabajo sugiere que su conocimiento y experiencia pesaban más que el envejecimiento de su cuerpo”¹²⁵. Una idea en la que insiste esta misma autora al hablar de los beneficios que aportaban los modelos “que han envejecido en la profesión (...): sus músculos son resistentes, flexibles e inteligentes, entiende la más mínima sugerencia, sabe cómo expresar las emociones (...) y entiende los términos técnicos tanto como el argot del taller”¹²⁶.

La Academia no tenía en el reglamento una recomendación concreta sobre cómo tratar a los modelos que dejaban de serlo, por lo que según cada caso tomó unas decisiones u otras. Esta actitud le trajo algunas disensiones con antiguos modelos que reclamaban para sí el mismo tratamiento que se les había dispensado a otros modelos anteriores.

Inicialmente, a los modelos que habían servido durante mucho tiempo y eran despedidos por haber envejecido, se les concedía una pensión monetaria. Así, uno de los primeros modelos, Pedro Díaz, fue despedido en 1760 ya que “por su avanzada edad, y lo mucho que ha servido, está ya desfigurada su buena proporción e inútil para modelo”¹²⁷. En este caso, a Pedro Díaz se le concedió seguir cobrando una pensión de 4 reales diarios hasta que se encontrara a otro modelo. En realidad, la pensión no se prolongó mucho porque Díaz falleció al mes siguiente¹²⁸. Y algo parecido ocurrió en 1770, cuando Julián de Soto presentó su renuncia por hallarse ya cansado y falto de salud pero pedía una ayuda de costa para poder mantener a su familia¹²⁹.

En otros casos la ayuda económica se concedía solo durante un tiempo determinado: a Juan del Valle, en 1782, se le concedió una peseta diaria desde marzo, en que fue despedido, hasta agosto, para que se mantuviera hasta que encontrara otro trabajo¹³⁰. Y en otras ocasiones la ayuda era puntual para poder regresar desde Madrid a su localidad de origen. Así ocurrió con otro de los primeros modelos, Pablo Fernández. Fernández fue despedido en 1763 tras ser acusado por sus compañeros de fingirse enfermo

¹²⁴ Para todos estos casos, ver “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), s/f. Cfr. NAVARRETE MARTÍNEZ, 1999, p. 146.

¹²⁵ “Presumably he was hired initially because he embodied *la belle nature*, but the length of his tenure suggests that his knowledge and experience outweighed changes to his aging body” (traducción propia). WALLER, 2002, p. 55.

¹²⁶ “His muscles are tireless, supple and intelligent; he understands the least suggestion. He knew how to express all the emotions (...) and he understood technical terms as well as *atelier slang*” (traducción propia). WALLER, 2002, p. 60.

¹²⁷ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 28 de octubre de 1760, fol. 100r; “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 1760, s/f.

¹²⁸ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 28 de octubre de 1760, s/f; 30 de noviembre de 1766, s/f.

¹²⁹ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 10 de junio de 1770, s/f.

¹³⁰ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 25 de julio de 1782, s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 6 de octubre de 1782, fol. 235v-236r.

por no trabajar¹³¹. Fernández escribió a la Academia asegurando que, por encontrarse verdaderamente enfermo, viudo y con tres hijos, solicitaba una ayuda de costa para regresar a su tierra natal, Galicia. La Academia decidió concederle 1.500 reales para el viaje¹³². Sin embargo, Fernández no llegó a cobrarlos ya que falleció poco después, dejando huérfanos a sus tres hijos, de dieciséis, seis y cinco años. El marqués de Villafranca decidió buscar un destino a los dos pequeños, considerando que el mayor ya podría ganarse la vida por sí mismo¹³³. Podemos señalar que también a otro modelo, Bartolomé Díaz, se le concedió en 1766 una pensión para restituirse a su tierra¹³⁴.

Un punto de inflexión lo constituyó el caso de Isidro Pareja. Este modelo fue jubilado en 1766 tras muchos años de trabajo, así que solicitó a la Academia la pensión de una peseta que hasta hacía poco se había pagado a Pedro Díaz, recientemente fallecido. La Junta Particular accedió a su petición, pero pidió a Pareja que, a cambio de esa peseta, desempeñara labores domésticas, como asear la casa, limpiar candeleros y encender braseros¹³⁵. Así, Pareja pasó a convertirse en uno de los barrenderos de la Academia, puesto que mantuvo hasta su muerte en 1780¹³⁶.

A partir de ese momento, fue bastante habitual que los modelos jubilados pasaran a desempeñar otros trabajos en la Academia. Salvador López, cuando pidió en 1780 su jubilación, pidió trabajar como barrendero, como hemos visto¹³⁷. Y lo mismo ocurrió con Julián López en 1792 o con Mariano Superi, ambos contratados como barrenderos cuando ya no podían servir como modelos¹³⁸. Otros, como Ignacio Pons en 1825 o José Álamo en 1845, solicitaron ser admitidos como porteros tras un tiempo sirviendo como modelos, aunque no consta que se les concediera a ninguno de los dos¹³⁹.

Sin embargo, la Academia no consideró que este paso de modelo a barrendero o portero tuviera que ser algo automático, sino que dependía de la valía de los modelos. Cuando en 1782 fue despedido Juan del Valle, este reclamó seguir trabajando en la Academia como barrendero, como se hacía con “los modelos que han cumplido bien y el tiempo los ha inutilizado”¹⁴⁰. Pero la Academia rechazó este argumento, probando, con la ayuda del portero, Juan Moreno, que en toda la historia de la Academia solo un modelo (Pareja) había sido destinado a barrendero tras jubilarse, por lo que no era en absoluto una costumbre generalizada¹⁴¹.

También fue rechazada por similares motivos la petición de otro de los modelos en activo durante la época de este estudio: José Guiñales. Como se recordará, este modelo había sido despedido por su conducta inmoral y sus frecuentes ausencias. En 1803, sin embargo, pidió a la Academia una hipotética pensión asignada a los modelos, indicando que no la había solicitado en 1772 cuando abandonó la Academia (según él, para “vender un poco de hacienda”) por no necesitarla entonces, pero al encontrarse en esos momentos “en la más deplorable miseria [...] siendo ya un pobre anciano, sin tener con que mantener-

¹³¹ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 11 de febrero de 1763, fol. 163v.

¹³² “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 19 de junio de 1763, fol. 177v.

¹³³ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 7 de agosto de 1763, fol. 195v-196r.

¹³⁴ “Actas. Sesiones ordinarias”, ARABASF, leg. 3-82 (1757-1769), 2 de noviembre de 1766, fol. 412r-412v; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 14 de diciembre de 1766, fol. 278r; “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 14 de diciembre de 1766, s/f.

¹³⁵ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-121 (1757-1769), 14 de diciembre de 1766, fol. 278r y v.

¹³⁶ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg., 3-123 (1776-1785), 5 de noviembre de 1780, fol. 201r.

¹³⁷ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 5 de noviembre de 1780, s/f.

¹³⁸ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), s/f.

¹³⁹ “Secretario general. Personal. Porteros, conserjes y mozos”, ARABASF, leg. 1-45-4 (1745-1845), 3 de octubre de 1825 y 24 de mayo de 1845, s/f.

¹⁴⁰ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 25 de julio de 1782, s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 6 de octubre de 1782, fol. 235v-236r.

¹⁴¹ “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-123 (1776-1785), 6 de octubre de 1782, fol. 236r.

me...”, pedía que se le pagara lo que le había correspondido en su momento. La Academia, que no parecía haber olvidado a Guiñales, rechazó enérgicamente la petición y aunque Guiñales volvió a presentarla solo un mes después, fue nuevamente rechazada por la Academia¹⁴².

Conclusión

Como vemos, por lo tanto, hasta 1782 la situación de los modelos experimentó pocos cambios respecto a su institución en 1752: su sueldo apenas había variado (incluso se había reducido en 1763), seguían teniendo que desempeñar tareas domésticas en la Academia y su consideración social seguía siendo muy baja, tanto dentro como fuera de la Academia, provocando la contratación de personas de vida disipada que con frecuencia eran despedidos o incluso encarcelados. El resultado era una gran inestabilidad entre los modelos que redundaba, como se ha señalado, en problemas para el aprendizaje de los estudiantes, que se encontraban a veces sin un modelo que posara para ellos o que se retraían de acudir a la Sala del Natural cuando tocaba posar a modelos especialmente problemáticos, de los que en ocasiones llegaron a recibir incluso insultos.

Tal vez por todo ello, Ceán Bermúdez señalaba que hasta 1794 no había tenido lugar el “arreglo” del natural vivo. En aquella ocasión, según cuenta, se publicó la necesidad de modelos para la Academia y se presentaron “entre veinte y seis mozos bien formados se examinaron sus desnudos, y fueron elegidos dos, que con el que antes había completaron las tres clases necesarias a este estudio”¹⁴³. Como hemos visto, a pesar del entusiasmo de Ceán, tampoco estos modelos ganaron en consideración y prestigio, ya que siguieron viéndose envueltos en reyertas e insultos durante buena parte del siglo XIX.

En la Academia, sin embargo, el papel de los modelos sí que parecía ir siendo cada vez más valorado. En 1844 se estableció un plan de enseñanza de las Bellas Artes en el que se indicaba que: “es escusado encarecer la importancia de esta regla, siendo un principio inconcuso que el estudio constante y esmerado del modelo vivo es la base fundamental de las Artes que se fundan en el dibujo de la figura humana”. En esta época, sin embargo, se había introducido un cambio fundamental en las características de los modelos seleccionados: en vez de seguir buscando jóvenes robustos y bien formados se estipuló que los tres modelos debían ajustarse cada uno a una edad diferente del hombre: un joven (se buscaba una persona de unos dieciséis años), un hombre maduro y un anciano, en un interés por el realismo adecuado a las corrientes románticas introducidas en esas fechas¹⁴⁴. De hecho, esta misma tendencia se apreciaba en otras academias: en Londres, en 1810, “los académicos creían que los modelos empleados para la Sala del Natural debían ser tan diversos en carácter como fuera posible”¹⁴⁵. Y en Francia estas medidas habían empezado a tomarse en una fecha tan temprana como es 1777: “Son necesarios varios modelos de diferentes edades y caracteres... de lo contrario, incluso la imitación de la naturaleza acaba por ser amanerada”¹⁴⁶.

¹⁴² “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 25 de abril de 1803, s/f, y 1 de junio de 1803, s/f; “Actas. Sesiones particulares”, ARABASF, leg. 3-126 (1803-1814), 1 de mayo de 1803, fol. 15v, y 5 de junio de 1803, fol. 18v.

¹⁴³ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, “Historia de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando”, *Academia*, 21 (1965), p. 70. Citado por CAVEDA, 1867, pp. 293-294.

¹⁴⁴ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 11 de octubre de 1856, s/f; CIRUELOS GONZALO, 1994, p. 140.

¹⁴⁵ “Models were in great demand and Academicians believed that models employed for the life class should be as diverse in character as possible: for instance, it was once required that there be provided ‘as speedily as possible two additional Male Models for the Life Academy the one a more youthful character, the other in the prime of manhood’” (traducción propia). DARLINGTON, 1990, p. 185.

¹⁴⁶ “Several models of different ages and characters are necessary... otherwise even work after nature may become manneered” (traducción propia). WALLER, 2002, p. 55.

Por otro lado, el crecimiento de los jóvenes que estudiaban en la Academia provocó también una necesidad de un mayor número de modelos: así, en 1856 se decidió doblar a seis el número de modelos por ser insuficientes los tres previstos para servir a toda la Academia¹⁴⁷.

Como vemos, por lo tanto, se da la paradoja de que la necesidad de modelos masculinos para la Sala del Natural, que surgió por el interés por el mundo antiguo característico del Neoclasicismo (y antes del Renacimiento) solo se consolidó en el siglo XIX, cuando ya ese ideal estético había quedado superado.

MYRIAM FERREIRA FERNÁNDEZ es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de La Rioja (2008) y profesora en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) desde 2010, donde imparte diversas asignaturas relacionadas con la historia del arte en el Grado en Humanidades, además de ser la coordinadora académica de dicho Grado. Es autora de una monografía publicada en 2014 (*Los Ágreda: la evolución de la escultura del taller barroco a la Academia neoclásica*) y coautora de otras dos monografías (*El cementerio municipal de Logroño*, 2009, y *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte rococó en La Rioja*, 2018), las tres publicadas por el Instituto de Estudios Riojanos. Además, ha publicado diversos artículos en revistas científicas como *Archivo Español de Arte*, *BSAA: Arte, Academia*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, *Ars Bilduma*, *Berceo* o *Trocadero*, sobre artistas de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente ligados al ámbito académico. Forma parte del proyecto de investigación “ACAF/ART 4: Cartografías críticas, analíticas y selectivas del entorno artístico y monumental del área mediterránea en la Edad Moderna” de la Universidad de Barcelona.

Email: myriam.ferreira@unir.net

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5782-5033>

¹⁴⁷ “Secretario general. Personal. Modelos”, ARABASEF, leg. 1-46-4 (1748-1856), 11 de octubre de 1856, s/f.

Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936

Exhibitions of women painters and sculptors at the *Museo de Arte Moderno* in Madrid (1898-1936)

Isabel Rodrigo Villena
Universidad de Castilla-La Mancha

Fecha de recepción: 22 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 32, 2020, pp. 97-122
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.005>

RESUMEN

El presente artículo estudia las exposiciones de pintoras y escultoras realizadas en el Museo de Arte Moderno de Madrid desde su inauguración el 1 de agosto de 1898 hasta la Guerra Civil. Revelará los nombres de las doce artistas que tuvieron la oportunidad de exponer en sus salas, analizando las circunstancias que posibilitaron sus muestras y la recepción crítica de sus obras. Incidiremos con ello en la modernidad y la profesionalización que llegaron a alcanzar las artistas mujeres en el primer tercio del siglo XX, a pesar de los fuertes prejuicios sobre el talento femenino y las resistencias generales a la emancipación de la mujer propias de la época.

PALABRAS CLAVE

Museo de Arte Moderno de Madrid. Artistas Mujeres. Crítica de Arte.

ABSTRACT

This article studies the exhibitions of women painters and sculptors held at the *Museo de Arte Moderno* in Madrid between the inauguration of this institution on August 1st 1898 and the Spanish Civil War in 1936. It reveals the names of the twelve women artists who had the opportunity to exhibit in its rooms, analysing the circumstances that made it possible and the critical reception of their works. This analysis shows the relevance, the modernity and the professionalization that women artists reached in the first third of the 20th century, despite the strong prejudices about female talent and the general resistance to women's emancipation in the patriarchal society of that time.

KEY WORDS

Museum of Modern Art (Madrid). Women Artists. Art Criticism.

Introducción

Tras años de demandas de tipo gremial por parte de los artistas para dotar de un espacio expositivo adecuado a la colección contemporánea del Museo del Prado, el 4 de agosto de 1894 se crea por Real Decreto el Museo de Arte Contemporáneo¹, primero de este tipo en España, que venía a corregir el desinterés de los poderes públicos por el arte de su tiempo y el retraso respecto a otras naciones europeas en la creación de una institución específica para tal fin².

Inspirado en el Museo de Luxemburgo de París y en su idea de promocionar el arte realizado en la propia época por artistas vivos³, solo un año más tarde de su fundación, un Real Decreto publicado el 26 de octubre de 1885 cambió su nombre por el de Museo de Arte Moderno (MAM), dando a la naciente institución una orientación más conservadora, que incluía también a los artistas fallecidos posteriores a Goya y restaba al Estado parte de su compromiso de organizar muestras representativas del mismo período⁴.



Fig. 1. Sala primera del Museo de Arte Moderno en 1898. Fotografía. *La Ilustración Española y Americana*, 15-8-1898, p. 84.

¹ Sobre el Museo de Arte Moderno véanse: Álvaro MARTÍNEZ NOVILLO, *El Museo de Arte Contemporáneo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984; Elena VOZMEDIANO, “La vieja historia del Museo de Arte Moderno”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia del Arte*, 4 (1991), pp. 377-392; M.^a Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989; y M.^a Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.

² JIMÉNEZ-BLANCO, 2013, p. 52.

³ Jesús P. LORENTE, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008, pp. 107-108.

⁴ MARTÍNEZ NOVILLO, 1984, p. 6; JIMÉNEZ-BLANCO, 1989, p. 19.

Al carácter retardatario con que nació el Museo de Arte Moderno, cuya inauguración oficial tuvo lugar el 1 de agosto de 1898 (fig.1), se sumaba un problema no menos importante que complicaría aún más la situación: su falta de espacio dentro del Palacio de Bibliotecas y Museos, donde también se ubicaron la Biblioteca Nacional, el Museo Arqueológico Nacional y el Archivo Histórico⁵. Para rentabilizar las salas asignadas al MAM, se permitió la dispersión de la colección –que para 1899 ascendía a 781 pinturas y esculturas⁶– a través de depósitos en los Museos Provinciales y se fijó el límite de adquisición a las obras donadas o premiadas en las Exposiciones Nacionales, todo lo cual favoreció aún más la idea de una institución que nació caduca y academicista, sufriendo fuertes críticas de los artistas y la intelectualidad de la época que le achacaron la ausencia de un plan de adquisiciones autónomo con presupuesto propio, la falta de críticos y artistas jóvenes en su Patronato y, en definitiva, la escasa representación del arte actual⁷.

Durante los años veinte, el Museo de Arte Moderno inició un proceso de transformación que le reportó cierta dignificación de la mano de su quinto director, Mariano Benlliure⁸, quien ejerció el cargo entre 1917 y 1931, compaginándolo con el de Director General de Bellas Artes entre 1917 y 1919. Lo más significativo de su actuación fue la cubrición del patio para ejercer de salón de esculturas, y la dotación de dos salones en la planta baja, en los que poder celebrar una exposición en primavera y otoño, cediendo el resto del año la sala a los artistas para realizar muestras temporales de sus obras. Desde su fundación hasta 1920 solo se habían organizado en el Museo tres exposiciones individuales, dedicadas al pintor inglés David Roberts (1901) y a los españoles Emilio Sala (1911) y Evaristo Valle (1919); además de una exposición de Medallas de Artistas Franceses (1920). A partir de 1921, Mariano Benlliure inició un programa expositivo continuado a lo largo del año, que se sostuvo ya hasta el cierre de la institución durante la Guerra Civil, pasando por sus salas a partir de dicha fecha 196 exposiciones⁹, de las cuales 154 fueron individuales¹⁰, destacando entre las colectivas las de los artistas becados en El Pualar y otros destinos, o las dedicadas al grabado español y europeo.

Pese al nuevo rol de centro activo que iría adquiriendo el Museo de Arte Moderno a partir de los años veinte y a las exposiciones de algunos artistas cercanos al arte nuevo durante este período, la institución no corrigió su desapego al arte más renovador hasta el período republicano, en que ocupó la dirección Juan de la Encina (conocido pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), que era uno de los grandes nombres de la crítica de arte española y muy popular por el tono polémico con que se dirigía a las instituciones oficiales. En el contexto de una renovada política de Bellas Artes, Encina intentó mejorar la presentación de la colección permanente y renovar las colecciones incorporando algunas obras de la vanguardia, sin lograr, sin embargo, que entraran nombres fundamentales que ya estaban presentes en algunos museos europeos, como Picasso, ni dotar a la colección de un edificio apropiado, para cuyo diseño en 1933 se convocó un

⁵ VOZMEDIANO, 1991, p. 382.

⁶ Dato recogido en el *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno. Segunda Edición Oficial*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos, 1900.

⁷ En 1916, José Francés arremetía contra la “ramplonería” del Museo, argumentando lo siguiente: “Deben ustedes convenirse de que el actual e indiscutible renacimiento se debe a la juventud no á los autores del 90 por 100 de los mamarrachos pictóricos y escultóricos que se almacenan en el Museo llamado de ‘Arte Moderno’”. En el mismo sentido, Juan de la Encina escribía en la revista *Hermes*: “Una vuelta por las salas del museo de arte moderno de Madrid basta para formarse una idea clara de lo que ha sido el arte de esos artistas-políticos de campanario”. José FRANCÉS, *El Año Artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 47-48 y Juan de la ENCINA, “Las tendencias del arte español contemporáneo”, *Hermes*, 6 (junio 1917), pp. 383-386.

⁸ Antecedieron a Benlliure: Pedro de Madrazo, José Fernández Díaz y Alejandro Ferrant, prosiguiéndole hasta su cierre temporal durante la Guerra Civil, Eduardo Chicharro y Juan de la Encina. Sobre el papel de Benlliure en el Museo, véase Leticia AZCUE, “La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación a la Administración”, en L. Enseñat y L. Azcue, *Mariano Benlliure. El dominio de la Materia*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2013, pp. 115-123.

⁹ Las fechas de exposiciones y el recuento de todas las realizadas en el periodo analizado se ha obtenido utilizando la Cronología elaborada por la Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [en línea]: https://www.amigomuseoreinasofia.org/enciclopedia_cronologia.php?idArticulo=341 [Consulta: 25 de marzo de 2020].

¹⁰ Al no ser estrictamente exposiciones colectivas, se han contabilizado como exposiciones individuales las realizadas en pareja.

concurso nacional de arquitectura ganado por Fernando García Mercadal, quedando el proyecto truncado tras el estallido de la guerra¹¹.

Dentro de este panorama, la participación de pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno merece un capítulo propio debido a las interferencias de los roles de género que posicionaban de un modo diferente a las mujeres frente a las instituciones y corrientes culturales y artísticas¹². Paralelo al aumento de mujeres en muchos de los ámbitos sociales y laborales que anteriormente tenían vetados, el incremento de pintoras y escultoras profesionales a lo largo del primer tercio del siglo XX constituye una de las formas en que una España anclada aún en el conservadurismo empezó a poner en práctica la modernidad europea¹³. Acomodando su deseo y su vocación al rol tradicional que no dejó de exigirse a la mujer durante todo el período, una minoría femenina residente en las grandes ciudades logró participar en los mismos ámbitos de experiencia y aprendizaje artístico que los hombres, matriculándose en las escuelas superiores de bellas artes, que incrementaron la presencia femenina desde el 7% en 1915 al 20% en 1930, tomando los datos de la Escuela de San Fernando¹⁴. Los prejuicios sobre las artistas mujeres, consideradas por muchos como un grupo amateur de inferior calidad, lastrado por la práctica de la acuarela y la pintura de flores de sus antecesoras durante el siglo XIX, favoreció la invisibilidad y la escasa atención de la crítica de arte sobre las pintoras y escultoras activas en el circuito artístico, que solo en el caso excepcional de ganar alguna medalla en las Exposiciones Nacionales, o en el no menos difícil caso de lograr exponer individualmente en algún local de prestigio o institución oficial, como el Museo de Arte Moderno, recibían efímera y puntual publicidad. Es en este sentido que la participación femenina en el programa expositivo del MAM, reducida a 11 muestras de las 199 exposiciones que se realizaron desde su fundación hasta 1936, cobra su significado, debido a la proyección pública que proporcionó de manera individual a cada autora, y de forma general, al colectivo de artistas mujeres.

La prensa artística ha sido fundamental para documentar y analizar la trascendencia de dichas exposiciones femeninas, debido a que el archivo del MAM, hoy en la sede del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), solo conserva datos administrativos del período analizado. Se ha recurrido, por tanto, a las revistas de arte y a las columnas artísticas de los diarios para recuperar noticias relativas a los actos de inauguración, las obras expuestas, la afluencia de público, así como la valoración crítica de las 12 expositoras, que presentaremos a continuación en el orden cronológico en que se celebraron sus muestras.

Eva Preetzman Aggerholm: primera expositora en el Museo de Arte Moderno

La exposición del matrimonio formado por Eva Aggerholm (Sæby, Dinamarca, 1879 - Madrid, 1959) y Daniel Vázquez Díaz se puede considerar un hito en la historia del Museo. Celebrada desde el 26 de marzo hasta el 21 de abril de 1921, suponía una apuesta inesperada de Benlliure por el arte moderno, y además presentaba a la primera expositora mujer, que además era escultora, una especialidad escasamente practicada por las artistas mujeres¹⁵. Se ha sugerido, de hecho, que esta artista danesa, formada primero

¹¹ Sobre la política del Museo en esta etapa, véase, de forma más específica, M.^a Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, “Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno”, en M. Alzuri y M.^a D. Jiménez-Blanco, *Juan de la Encina y el arte de su tiempo*, Madrid y Bilbao, Ministerio de Cultura, MNCARS y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 43-72.

¹² Susan KIRKPATRICK, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 21.

¹³ *Ibidem*, p. 222.

¹⁴ Miguel FIGUEROA-SAAVEDRA, “La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo”, *Nueva Antropología*, 72 (2010), p. 128, citado en Isabel TEJEDA y M.^a Jesús FOLCH, *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas. 1929-1980*, Valencia, IVAM (catálogo de la exposición celebrada desde el 26 de abril-2 de septiembre), 2018, p. 83.

¹⁵ Sobre las escultoras y sus dificultades en este período, véase Isabel RODRIGO, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal*, vol. 25, 1 (2018), pp. 145-168.

en el campo del dibujo y la pintura en la Academia de Bellas Artes de Copenhague, pudo haberse decantado por la escultura para buscar un espacio propio y diferenciado de Daniel Vázquez Díaz¹⁶, a quien conoció en París, formándose en el estudio de Bourdelle. En dicha especialidad, se caracterizó por la simplicidad de los volúmenes y una serenidad próxima a lo clásico.

Eva Aggerholm y Daniel Vázquez Díaz se casaron el mismo año en que el artista de Huelva se consagraba como pintor en la Galería Chevalier (1910), regresando juntos a España en 1919. En nuestro país, y pese a compartir similares intereses estéticos, la trayectoria de Aggerholm fue casi anecdótica en comparación a la de Vázquez Díaz; algo por otro lado previsible, siendo la autora mujer, casada y con un hijo en común. Realizó envíos a las Exposiciones Nacionales, consiguiendo premios menores en las ediciones de 1920 y 1929 y una medalla de segunda clase en 1942¹⁷. También participó en ámbitos más renovadores, como el Salón de Otoño (1920, 1935) y en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos (Copenhague, Berlín y París). Sin embargo, ninguno de estos premios y ocasiones expositivas le propiciaron tanta publicidad como su paso por el Museo, donde expuso, entre otras piezas, *Rafaelito*, *Cleopatra*, *Magdalena*, *Pureza*, *Monumento a los Padres* y *El ángel del dolor* (fig. 2).



Fig. 2. Eva Aggerholm. *El ángel del dolor*. Relieve. *La Esfera*, 7-5-1921, p. 6.

¹⁶ Ángel BENITO, *Vázquez Díaz y la pintura*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971, p. 86, y Manuel GARCÍA-VIÑO, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978, p. 27.

¹⁷ Véase Bernardino de PANTORBA, *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980, pp. 245 y 275.

Sin ser ella el centro de atención principal, del paso de Eva Aggerholm por el MAM hablaron algunos escritores y críticos militantes de la renovación del arte español en la época, que resaltaron la oportunidad de ver y de poder valorar reunidas esculturas que siempre se habían mostrado dispersas y algunas inéditas¹⁸; lamentaron la ausencia de sus dibujos y sus ensayos pictóricos que, a juicio de José Francés, eran “notas íntimas, finas, de exaltación luminosa”¹⁹; y, en general, destacaron la modernidad de su propuesta y la extraordinaria sensibilidad y emotividad puesta en ella. Sobre este último aspecto, Juan Ramón Jiménez, autor del catálogo de la muestra, que tituló (*Ideas para un*) /Prólogo/ (*urgente*), escribía: “ella corre toda por dentro; es la plena y rica rama oculta, la sensualidad ideal, el corazón lleno, la meditación de la entraña emotiva”²⁰. Para José Francés, el suyo era “un arte noble, hondo, armonioso, creado por una mujer de extraordinaria sensibilidad, como si compusiera versos”²¹.

No eran grandes elogios. O al menos no eran palabras que singularizaran a Eva Aggerholm frente a otras mujeres artistas de su generación, de todas las cuales, y solo por ser mujeres, la crítica se empeñaba en recalcar lo referido a su innata sensibilidad, minusvalorando los aspectos que definían su maestría técnica²². Algo más lejos de estos prejuicios, Margarita Nelken insistió en la ciencia existente detrás de la simplificación de sus formas; si bien, por agasajarla, masculinizó su talento como era costumbre, al escribir lo siguiente: “lo menos que puede decirse de Eva Aggerholm es que su escultura, por su integridad y su energía es, a pesar de la ternura de su meditación, obra de hombre”²³. Una de las críticas menos sesgadas por el género fue la escrita por Juan Ramón, quien hacía notar el intercambio de influencias entre la pareja. En su opinión, el misticismo de Eva había contagiado a Vázquez Díaz, complementándose ambos, pero “siendo cada uno perfectamente desierto y original”²⁴.

La exposición del matrimonio de artistas fue un éxito para algunos. La revista *Ultra* organizó para celebrarlo una comida homenaje en el Hotel Excelsior²⁵, a la que Eva Aggerholm debió asistir por puro compromiso, porque las fuentes la describen “escéptica para las medallas, los honores y el reconocimiento de su arte” y volcada al cuidado de su familia y de su arte sin preocuparse de la vida social²⁶. En cambio, para otros fue un fracaso de asistencia y crítica. García Maroto lamentaba en la revista *Índice* el vacío realizado a Vázquez Díaz por quienes, apostando aparentemente por la renovación del arte español, seguían reticentes a las novedades²⁷. Lo mismo opinaba Nelken, quien criticó que no se hubiera apreciado y valorado la novedad trascendental que ambos temperamentos traían al arte español del momento. Añadía, además, que la celebración de una exposición conjunta había perjudicado específicamente a la escultora: “De haber hecho sola su exposición, Eva Aggerholm se nos aparecería

¹⁸ José FRANCÉS, “Una escultora danesa. Eva Aggerholm”, *La Esfera*, 383 (7 de mayo de 1921), p. 6.

¹⁹ José FRANCÉS, “La exposición Vázquez Díaz: II. Una escultora danesa: Eva Aggerholm”, en *El Año Artístico 1921*, Madrid, Mundo Latino, 1922, p. 78.

²⁰ Juan Ramón JIMÉNEZ, “Eva Aggerholm de Vázquez Díaz”. Texto reproducido en Ángel CRESPO, *Juan Ramón y la pintura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 221-222.

²¹ FRANCÉS, 1922, pp. 78-79.

²² Sobre la crítica de arte a las artistas mujeres durante el mismo período, véanse Isabel RODRIGO, “Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX”, en *Actas del XVII Congreso Nacional d’Història de l’Art.CEHA* (Barcelona, 22-26 de septiembre de 2008), Granada, Atrio, 2017, pp. 1242-1256; Pilar MUÑOZ, “Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX”, *Arenal*, 2 (2012) pp. 393-413 [en línea], <http://www.ugr.es/~arenal/articulo.php?id=195> [Consulta: 12 de octubre de 2017]; Isabel RODRIGO, “La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)”, *Asparkia*, 31 (2017), pp. 147-166, <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2017.31.9>.

²³ Margarita NELKEN, “Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”, *Cosmópolis*, 31 (julio de 1921), p. 151.

²⁴ Juan Ramón JIMÉNEZ, “Eva Aggerholm de Vázquez Díaz”. Reproducido en CRESPO, 1999, pp. 221-222.

²⁵ “Arte y Artistas. Banquete en honor a Vázquez Díaz y Eva Aggerholm”, *ABC* (18 de mayo de 1921), p. 21.

²⁶ FRANCISCO GARFIAS, *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972, p. 15; y TERESA JIMÉNEZ LANDI, *Vázquez Díaz*, Madrid, Ministerio de Cultura (catálogo de la exposición celebrada en mayo-julio de 1982), 1982, p. 15.

²⁷ Gabriel GARCÍA MAROTO, “Color y Ritmo. Falta de atención”, *Índice*, 1 (1921), p. 13.

como uno de los escultores más importantes llegados a nosotros en estos últimos años”²⁸. No carecía de razón. Daniel Vázquez Díaz volvía a exponer en el Museo en 1927 y fue vocal de su Patronato durante la República. Aggerholm no volvió a sus salas y apenas se la ha recordado como la esposa del pintor²⁹.

Las pintoras rusas: Victoria de Malinowska y Maroussia Valero Kotowich

Mediados los años veinte, en un momento en que la profesionalización de las artistas alentada por el progreso relativo de sus derechos y libertades iniciado tras la I Guerra Mundial empezaba a ser una realidad³⁰, se produjeron de forma intermitente, pero ya continuada, las exposiciones de mujeres en el MAM, siendo las dos primeras las muestras de dos pintoras rusas que llegaron a España en circunstancias diferentes, compartiendo también una figuración de tintes afrancesados, muy del gusto de críticos como José Francés o Antonio Méndez Casal y de la línea de intereses de Benlliure, todos los cuales defendían lo moderno pero eran contrarios a los experimentos de vanguardia.

La primera en hacerlo fue Victoria de Malinowska (Polonia, activa entre 1918-1952), que expuso desde el 19 de diciembre de 1925 hasta el 1 de enero de 1926. Se trata de una artista injustamente olvidada pese a haber conseguido exponer individualmente en varios lugares de prestigio de Madrid, como el Círculo de Bellas Artes (1918), el Salón Iturriz (1919), los Patios del Ministerio de Estado (1920), el Ritz (1922) y el Museo de Arte Moderno (1925). Realizó también algunas muestras en el Salón de Artistas Vascos de Bilbao y San Sebastián, lugar donde residió entre 1918-1919, pintando algunos retratos de mujeres vascas faenando³¹, en la misma línea regionalista que Valentín de Zubiaurre³² e Ignacio Zuloaga, amigos de la pintora. Este último la inmortalizó en París en un famoso retrato llamado *Retrato de Madame Malinowska (La Rusa)* (1912) que fue adquirido por el MAM en 1929.

Pese a este currículum poco frecuente en una artista mujer, apenas han trascendido datos de su vida. Por la prensa sabemos que era ruso-polaca y autodidacta, y que había viajado y visitado los museos de diferentes lugares de Europa (Varsovia, San Petersburgo, Berlín, etc.) antes de instalarse en París. A España debió llegar en torno a 1915, huyendo de la Guerra Mundial como otros pintores polacos, y permaneció en nuestro país al menos durante una década, durante la que debió vivir con escasos medios al principio, y más adelante con cierta holgura, logrando enviar dinero a su familia gracias a la venta de retratos en los círculos de la alta sociedad madrileña³³. Este mercado condicionó su obra. Sus retratos, bodegones y paisajes, resueltos en gamas claras y a veces atrevidas, tenían un resabio de Gauguin, del fauvismo³⁴ y del postimpresionismo francés³⁵, que poco a poco iría perdiendo, aclimatándose a los rea-

²⁸ NELKEN, julio de 1921, p. 151.

²⁹ El MNCARS reunió la obra de ambos en una exposición celebrada entre febrero y mayo del año 2000. Véase *Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm en las colecciones del Reina Sofía de Madrid*, Juan Barba (comis.), Nerva-Huelva, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz (catálogo de la exposición celebrada de febrero a mayo de 2000), 2000.

³⁰ Concha LOMBA, “El umbral hacia la libertad. Artistas españolas entre 1900 y 1926”, en *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Magdalena Illán Martín y Concha Lomba (comis.), Zaragoza, Universidad/Diputación de Zaragoza (catálogo de la exposición celebrada del 20 de febrero al 28 de junio de 2014), 2014, p. 51.

³¹ *Ibidem*, 2014, pp. 60 y 63.

³² La amistad entre Malinowska y Valentín de Zubiaurre se remonta, al menos, a 1917, año del que data un retrato realizado a la pintora, que fue reproducido en el n.º 5 de la revista *Hermes*. En 1918, Malinowska presentó en el Círculo de Bellas Artes el *Retrato de Pilar Zubiaurre*, hermana del pintor. Véase: “Muestras de arte en España”, *Revista AVG/STA*, Buenos Aires, 3 (agosto 1918), p. 69.

³³ Declaraciones de la propia artista en: “Una pintora polaca. Victoria de Malinowska”, *Voluntad*, 6 (1 de febrero de 1920), p. 9.

³⁴ Mikel LERTXUNDI, *Victoria de Malinowska. Pequeñas pescadoras en Ondaroa*. Gordailua. Centro de Colecciones Patrimoniales de Guipúzcoa [en línea], <https://artsandculture.google.com/asset/peque%C3%B1as-pescadoras-en-ondarroi/TQFIHaFXXO6ymw?hl=es> [Consulta: 23 de julio de 2018].

³⁵ Isabel GARCÍA, “Presencia del arte extranjero en Madrid entre 1915-1922. Artistas procedentes de Europa”, en *Orígenes de las vanguardias en Madrid (1009-1922)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2003, pp. 96-104.



Fig. 3. Victoria de Malinowska. *Retrato de señorita*. Pintura al óleo. *La Esfera*, 8-6-1918, portada.

infantil⁴⁰, la apuesta de 1925 tampoco terminó de convencerle, reprochándole en esta ocasión que mostrara obras de estilos tan dispares que casi parecían realizadas por artistas diferentes. Entre las obras más modernas, el crítico de *ABC* señaló su *Autorretrato*⁴¹. En cambio, los más adeptos a la pintora, destacaron su “agilísima mano”, con rasgos y trazos rápidos y colores suaves que compensaban su “deliberado desdibujamiento”⁴².

Más allá de 1926 poco sabemos de esta artista. Además de su muestra en el Museo, participó en la Exposición Nacional con los óleos *Una polonesa e Interior*⁴³. Su rastro se pierde a partir de estas fechas. Pudo volver a San Sebastián, o instalarse en Bayona, porque en 1952 participó en la III Exposición de Artistas Franceses de *L'Union Bayonnaise des Arts*⁴⁴, celebrada en San Sebastián.

Mucho más conocida que la anterior, debido a sus vínculos españoles, es la segunda pintora rusa que expuso en el MAM solo unos meses más tarde. Nos referimos a Maroussia Valero Kotowich (San Petersburgo, 1888 – Barcelona, 1955), hija del tenor sevillano Fernando Valero y de la soprano rusa Raia Kotowich, que inauguró

lismos de nuevo cuño³⁶ y a los gustos de sus clientes y de la oficialidad.

La puesta de largo de Malinowska en el Museo fue, por tanto, un triunfo logrado tras el éxito de sus otras individuales, y fruto también de sus contactos sociales, a algunos de los cuales invitó la noche anterior en su nuevo estudio de la calle Villalar, acudiendo los condes de Peretti de la Roca, el ministro de Polonia y su esposa, la condesa Plater, la marquesa de Villanueva, la señora del ministro de Cuba, el marqués de Montesa y los artistas Jelewski, Moreno Carbonero y Valentín de Zubiaurre³⁷. El montante de obras que colgó en el Museo superaba las 70, entre paisajes al óleo, retratos (fig. 3) y cuadros de flores, según lo narrado en *La Época*. Este mismo medio citaba entre los asistentes al acto de inauguración al pintor Hidalgo de Caviedes y al crítico Ángel Vegué³⁸.

La prensa le atribuyó cierto éxito de público y crítica³⁹, aunque las impresiones no fueron unísonas. A críticos como Rafael Doménech, que en 1918 ya le había recriminado el abuso de un intencionado carácter

³⁶ LOMBA, 2014, p. 63.

³⁷ “Un té”, *Heraldo de Madrid* (19 de enero de 1925), p. 4.

³⁸ “Exposición Victoria de Malinowska”, *La Época* (19 de diciembre de 1925), p. 3.

³⁹ “Arte y Artistas”, *ABC*, n° extraordinario (1 de enero de 1926), p. 33.

⁴⁰ Rafael DOMÉNECH, “Exposiciones de Arte”, *ABC* (27 de junio de 1918), p. 6. El mismo texto en: “Una pintura notable”, *Blanco y Negro*, 1417 (14 de julio de 1918), p. 7.

⁴¹ Rafael DOMÉNECH, “Exposiciones de Arte”, *ABC* (2 de enero de 1926), p. 6.

⁴² “Exposición de la pintora polaca Victoria de Malinowska”, *La Voz de la Mujer*, 114 (12 de diciembre de 1925), p. 1.

⁴³ La autora participó también en las ediciones de 1917 y 1924 de la Exposición Nacional de Bellas Artes y en las de 1923 y 1924 del Salón de Otoño.

⁴⁴ *Tercera Exposición de artistas franceses de la ‘L’Union Bayonnaise des Arts’*. Catálogo, San Sebastián, 1952, p. 3.

su muestra el 26 de mayo de 1926. Maroussia Valero nació en San Petersburgo y recibió sus primeras lecciones artísticas en el taller del pintor polaco Zionglinsky. Una vez instalada la familia en Italia tras la muerte del tenor, amplió su formación en la Escuela de Bellas Artes de Milán, consiguiendo premios en la Academia de Florencia, en la Exposición de Milán y en la Sociedad de Artistas Franceses de París en 1921.

En España, las primeras noticias sobre la autora la sitúan en Barcelona, lugar de veraneo familiar en casa de su abuela, donde en 1909 expuso cuatro trabajos en el establecimiento de música Maristany⁴⁵. En esta época también realizó viajes formativos a Madrid para visitar el Museo del Prado, instalándose en la capital tras la caída del régimen zarista. Su periplo expositivo comenzó en 1925 con una muestra de casi 60 obras entre dibujos, pasteles, aguadas y óleos, en la recién inaugurada Sala Easo⁴⁶, donde mostró escenas de maternidad y tocador⁴⁷; sus muy populares retratos de cupletistas, bailarinas, andaluzas y gitanos; además de retratos de artistas e intelectuales como los músicos Fernández Arbós y Juan Ruiz Casaux, el pintor Néstor o los escultores Victorio Macho y Mariano Benlliure, que dan fe de sus contactos con la intelectualidad española.

Este último ya había organizado una exposición de su hermano, el escultor Fernando Valero, en el Museo, en febrero de 1924, de modo que su muestra en el MAM no debió resultarle demasiado difícil. Sea como fuere, esta exposición pudo ser una decisión precipitada, porque solo colgó 39 trabajos, que en su mayoría eran estudios en pastel para futuros cuadros, debido a lo cual apenas tuvo relevancia en la crítica. Solo Méndez Casal escribió en su defensa que dichos apuntes parecían retratos acabados en sí mismos, resaltando su finura y su “inteligente labor depuradora”, al rehusar del “repugnante sentido fotográfico”⁴⁸ habitual en el género.

Por lo tanto, la consagración de la artista no se produjo en el MAM, sino en la muestra individual que realizó en el Lyceum Femenino en 1928, y mucho más en la realizada en el Círculo de Bellas Artes en 1929, donde colgó 89 obras, añadiendo a sus temas habituales, apuntes de mujeres mucho más modernas y afinadas por el deporte, en las playas italianas, y varios desnudos femeninos de aire erotizado. Aunque no dejó de provocar en los críticos una impresión de improvisación y de abuso del apunte, en esta ocasión la crítica le fue más favorable, destacando sus modernas normas de apreciación y técnica, de factura abocetada y nerviosa de trazos rápidos en sus trabajos más libres, y su capacidad para hacer congeniar exquisitez y elegancia con un trazo enérgico de firmeza constructiva⁴⁹, que daban a su obra un aire viril⁵⁰.

Aunque fueran estas sus exposiciones más renombradas, Maroussia Valero trabajó toda su vida en el campo de la pintura y la ilustración⁵¹, que complementó con las clases de pintura que impartió a los hijos e hijas de la aristocracia y la alta burguesía madrileñas desde los años veinte⁵². Entre 1932 y 1933 viajó a Los Ángeles para visitar a su hermana Raisa, profesora de canto, llevando algunas de sus obras más folkloristas para abrirse un nuevo mercado, y retrató a diferentes personajes de Hollywood. Quedan de esta época unas fotos muy sugerentes (fig. 4), donde su figura, algo estrafalaria y disidente del aspecto convencional de una mujer burguesa, se confunde con la de sus gitanas⁵³. Valero murió

⁴⁵ “Marusa Valero Kotovich”, *Feminal*, 30 (26 de septiembre de 1909), p. 18.

⁴⁶ Sobre esta exposición: Antonio MÉNDEZ CASAL, “Exposiciones Solís Ávila y Maroussia Valero”, *Blanco y Negro*, 1783 (19 de julio de 1925), pp. 33-34. José FRANCÉS, “Exposiciones en Madrid. Maroussia Valero y Solís Ávila”, *La Esfera*, 605 (8 de agosto de 1925), pp. 18-19.

⁴⁷ Una de estas escenas se publicó en *La Esfera*, el 2 de enero de 1926. El Museo Bellas Artes de Segovia conserva una obra llamada *Retrato de Señorita*, muy similar.

⁴⁸ Antonio MÉNDEZ CASAL, “Las últimas exposiciones de primavera”, *Blanco y Negro*, 1834 (11 de julio de 1926), p. 31.

⁴⁹ José FRANCÉS, “La peligrosa facilidad de Maroussia Valero”, *La Esfera*, 792 (9 de marzo de 1929), p. 39.

⁵⁰ Antonio MÉNDEZ CASAL, “Exposiciones recientes. La de Maroussia Valero”, *Blanco y Negro* (10 de marzo de 1929), p. 7.

⁵¹ Colaboró en *Blanco y Negro* en 1925 y 1926. Véase *Dibujantas. Pioneras de la Ilustración*, Marta González y Josefina Alix (comis.) Madrid, Museo ABC (catálogo de la exposición celebrada del 29 de mayo al 29 de septiembre de 2019), 2019.

⁵² Entre ellos estaban Carmen Murillo de Espinola, Carmina Gil Gletga, Carlitos Morla, hijo de diplomático chileno Carlos Morla Lynch, muy amigo de Maroussia; Liu, hija del ministro de China en España; los hermanos Keller; Ana Helfant, etc.

⁵³ Mercedes REPLINGUER, “Figuras (femeninas) en tránsito”, en *Dibujantas. Pioneras de la Ilustración*, 2019, pp. 27-38.



Fig. 4. Maroussia Valero en Los Ángeles, hacia 1932. Fotografía. Los Angeles Times Photographic Archive. Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

de forma dramática junto a su hermana en un escape de gas producido en el domicilio que compartían en Madrid, en 1955.

La exposición de los pintores argentinos Ana Weiss y Alberto Rossi

Como hicieron tantas mujeres casadas con hombres artistas en la época, la pintora argentina Ana Weiss (Buenos Aires, 1892 - Los Ángeles, 1953) también expuso en el Museo de Arte Moderno acompañada de su esposo, aunque en su caso llegó a España con una reputación previamente adquirida en su país.

Se había formado en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, acudiendo también al taller del que sería su futuro marido, el pintor argentino de origen italiano Alberto M. Rossi. Como él, acabó ejerciendo la docencia, después de una trayectoria de ventas de obras al Estado y varios éxitos en los Salones, donde consiguió, entre otros, el Premio Europa para formarse en el Extranjero (1914), que no pudo ejecutar debido al estallido de la I Guerra Mundial; el Tercer Premio Nacional de Pintura en 1926; el Segundo Premio en 1932; el Primer Premio en 1935; y, en 1939, el Gran Premio Adquisición, que por primera vez

⁵⁴ Georgina GLUZMAN, "Ilustres y desconocidas. Una moderna madre artista", *Revista Ñ Arte*, publicado el 4 de octubre de 2018 [en línea], https://www.clarin.com/revista-enie/arte/moderna-madre-artista_0_Ph_oU4mM.html [Consulta: 23 de julio de 2018].

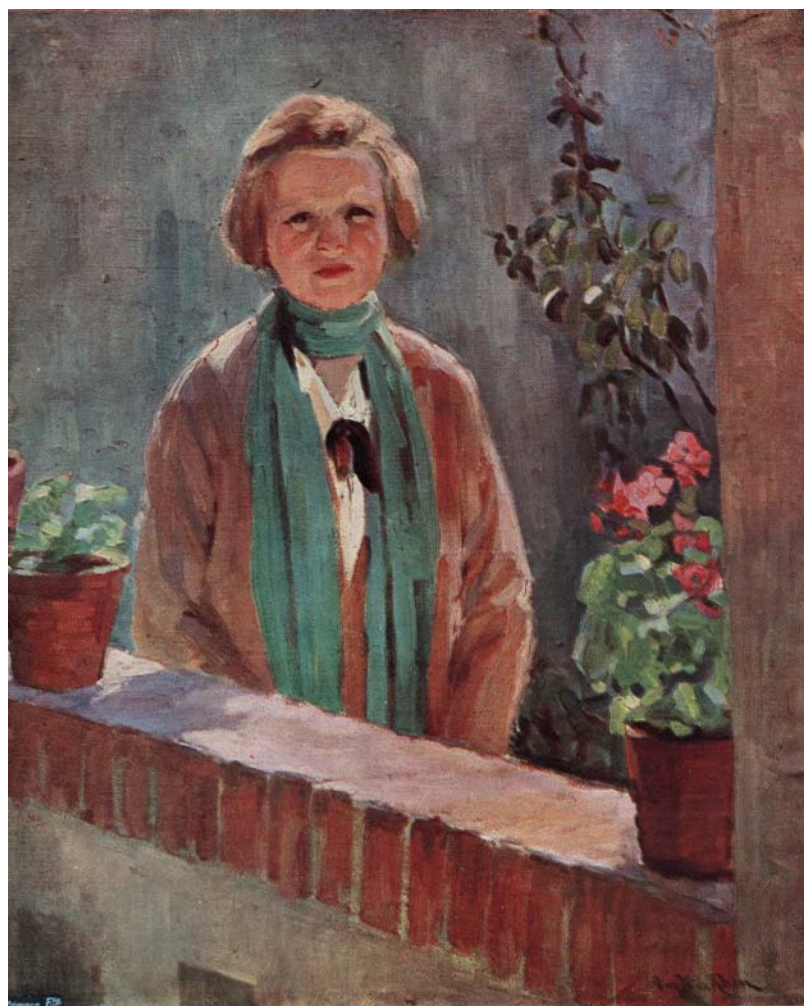


Fig. 5. Ana Weiss. *Reflejos del sol*. Pintura al óleo. *La Esfera*, 24-4-1926, p. 17.

recibía una mujer⁵⁴. Durante este recorrido, su pintura fue evolucionando desde una figuración colorista de amplio rango temático hacia un naturalismo centrado en retratos y temas familiares, que acabó propiciándole cierto olvido en la historiografía respecto a compatriotas como Raquel Forner⁵⁵.

La exposición del matrimonio de artistas argentinos en el MAM se inauguró el 4 de mayo de 1929, con el apoyo de la Embajada Argentina en Madrid. Años atrás, ambos habían participado en el I Salón Argentino celebrado en los Amigos del Arte en 1926, resultado del acercamiento cultural entre ambas naciones y del hermanamiento artístico general entre España e Hispanoamérica, impulsado en los años veinte por la sección artística de la Junta de Fomento de Relaciones Hispanoamericanas que, en 1926, acabó posibilitando la participación en igualdad de condiciones en las Exposiciones Nacionales a los artistas pertenecientes a dichas nacionalidades⁵⁶.

⁵⁵ Georgina GLUZMAN, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 71 (2018), p. 62.

⁵⁶ Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, “Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura (1920-1930)”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Las Artes en el debate del Quinto Centenario”, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, p. 123.

Según lo narrado por la prensa, Rossi presentó 16 óleos y Weiss 14, entre los que estaban: *Vistiéndose, La hora del té, El abuelo, Niño dormido, El desayuno, Buby, Los hermanitos, Miria Nicasia, En la capilla, Tipos del norte argentino, La hija del pescador, Lejos del pago y Reflejos de sol* (fig. 5). La crítica fue amplia, equitativa y favorable para ambos, pero dispar en los juicios sobre cada uno. A Francisco Alcántara le gustó más la propuesta de Ana Weiss, cuyos paisajes y escenas de playa de tradición sorollista eran más luminosos y vibrantes de color⁵⁷. A Eduardo Navarro, al contrario, le pareció que detrás del luminismo mediterráneo de Weiss y de su preferencia por temas familiares e infantiles no había grandes audacias técnicas, que sí hallaba en el esposo, de pintura más afrancesada⁵⁸. La perfecta ensambladura entre el sentimiento y la técnica fue lo resaltado de Weiss por José Francés desde *La Esfera*, quien también valoraba la difícil independencia creativa de ambos artistas y la fuerza de ella para resistirse a una fácil influencia del maestro⁵⁹.

Junto a esto, Ana Weiss también se vio sometida a juicios que valoraban su obra en relación con los atributos que prejuiciosamente debía cumplir como mujer artista. Méndez Casal, muy dado a hacer estas valoraciones sobre las pintoras en su columna de *Blanco y Negro*, hablaba de ella como una artista en formación, a pesar de que llevaba más de veinte años dedicándose profesionalmente a la pintura, y recalca su papel de madre, señalando que pintaba niños como quien practica su deporte favorito. Al crítico, nombrado vocal del Patronato del Museo ese mismo año, también le asombraba encontrar en ella una calidad técnica equiparable a la de un hombre. En sus propias palabras, su obra se apartaba “del tipo conocido de obra femenina en cuanto a la técnica. Un toque amplio, sin exceso de detalle, dan a cada trazo, aisladamente examinado, aspecto de pintura recia, de pintura varonil”⁶⁰.

Marisa Roësset y Gisela Ephrussi, dos pintoras modernas

El Salón del Museo de Arte Moderno [...] se despereza y pavonea porque le visitan muchachas modernas y se le adhieren perfumes de buen tono. Los habituales [...] van, vienen, entre los vestidos caros, las risas claras y los mirones recientes⁶¹.

Con estas palabras describió José Francés el revuelo y la expectación que causó, por estar dedicada a dos mujeres, la muestra conjunta de la pintora madrileña Marisa Roësset de Velasco (Madrid, 1904-1976)⁶² y de la retratista austriaca Gisela von Ephrussi (Viena, 1904-México, 1985), inaugurada en el Museo de Arte Moderno el 2 de diciembre de 1929. Les unía un maestro común, Fernando Álvarez de Sotomayor, y una similar estilización y sistematización de las formas que las acercaba a las nuevas figuraciones europeas, siendo una muestra muy armoniosa y homogénea, en opinión de los críticos⁶³. Estos hicieron un seguimiento del evento considerablemente mayor que el de las restantes expositoras, en el que también se juzgaron aspectos anecdóticos relacionados con el aspecto juvenil de las pintoras, con lo exótico de sus nombres, que sonaban a “heroínas de cuento para niños o de novela para novios”⁶⁴, o sobre su estilo de vida moderno. Se escribió, por ejemplo, que a Roësset, que tenía aspecto de sana y bronceada adolescente y pei-

⁵⁷ “Un matrimonio de artistas argentinos”, *ABC* (2 de mayo de 1929), p. 19.

⁵⁸ E.N., “Los pintores argentinos Ana Weiss de Rossi y Alberto M. Rossi”, *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, 73 (mayo de 1929), pp. 241-243.

⁵⁹ José FRANCÉS, “Dos pintores argentinos. Ana Weiss y Alberto Rossi”, *La Esfera*, 802 (18 de mayo de 1929), pp. 6-7.

⁶⁰ Antonio MÉNDEZ CASAL, “Exposiciones recientes. La del matrimonio Rossi-Weiss”, *Blanco y Negro*, 1984 (26 de mayo de 1929), pp. 13-14.

⁶¹ José FRANCÉS, “Marisa Roësset, Gisela Ephrussi”, *La Esfera*, 833 (21 de diciembre de 1929), p. 26.

⁶² Tras localizar su partida de nacimiento, Concha Lomba ha resituado la fecha de su nacimiento en el 6 de marzo de 1903. Concha LOMBA, “Marisa Roësset, en la frontera”, *Archivo Español de Arte*, 362 (abril-junio 2018), p. 148.

⁶³ Germán GÓMEZ DE LA MATA, “Arte y artistas. Juvenilia”, *Crónica*, 5 (15 de diciembre de 1929), p. 6. “Exposiciones y noticias artísticas: Marisa Roësset y Gisela Ephrussi”, *ABC* (3 de diciembre de 1929), p. 24.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 26.

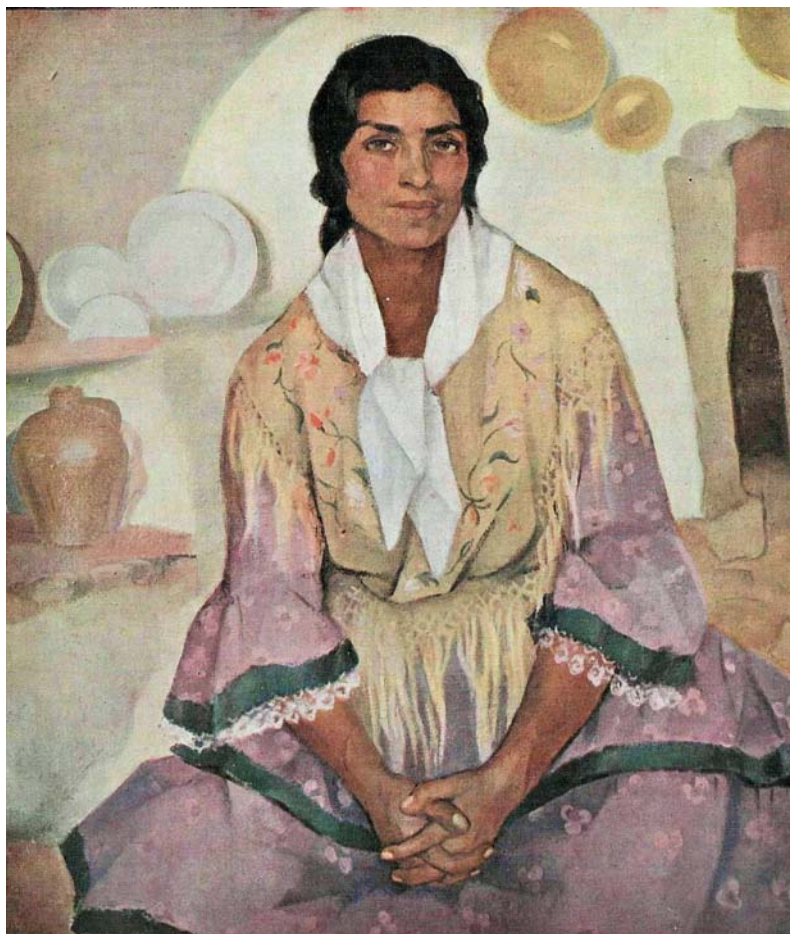


Fig. 6. Marisa Roësset. *Una gitana*. Óleo. *La Esfera*, 8-2-1930, portada.

naba un “flequillo muchachil”⁶⁵, lo mismo se la podía ver en los cenáculos artísticos que en los bailes de moda y en los clubs deportivos⁶⁶. De Ephrussi, nacida y criada por institutrices en un lujoso palacio vienés, se aplaudió su vocación artística, capaz de dejar a un lado la opulencia y la “frivolidad” de la vida moderna⁶⁷.

De las dos pintoras, el centro de atención principal fue Roësset, que era ya conocida en el ambiente madrileño tras haber expuesto en el Lyceum Femenino en 1927, y mucho más por haber obtenido dos terceras medallas en la Exposición Nacional de 1924 y en la Internacional de Barcelona en 1929. Artista ya profesional, con un taller abierto en la calle Hermosilla, a Marisa Roësset la avalaba también su formación en los estudios de dos prestigiosos y contradictorios maestros: Sotomayor y Vázquez Díaz. Ambos habrían propiciado en su obra una síntesis muy original de lo clásico y lo moderno, según escribieron Luis Gil Fillol⁶⁸, José Francés⁶⁹ o Emiliano Aguilera⁷⁰, sobre a las obras expuestas en la muestra, que fueron 25, principalmente retratos (de marineros, gitanas, toreros, mujeres solas o con niños) y varios autorretratos, desnudos y naturalezas muertas.

⁶⁵ Manuel ABRIL, “Marisa Roësset y Gisela Ephrussi”, *Revista de las Españas*, 39-40 (noviembre-diciembre de 1929), pp. 421-422.

⁶⁶ FRANCÉS, 21 de diciembre de 1929, p. 26.

⁶⁷ MÉNDEZ CASAL, 22 de diciembre de 1929, p. 30.

⁶⁸ Luis GIL FILLOL, “Marisa Roësset y Gisela Ephrussi”, *Estampa*, 104 (7 de enero de 1930), p. 21.

⁶⁹ FRANCÉS, 21 de diciembre de 1929, pp. 26-27.

⁷⁰ Emiliano M. AGUILERA, “Marisa Roësset y Gisela Ephrussi en el Museo de Arte Moderno”, *El Socialista* (15 de diciembre de 1929), p. 4.

Todo ello propició un interés por la obra de Roësset mayor y más serio de lo que era habitual para una artista mujer, consiguiendo reportajes en varios magazines, e ilustrar algunas portadas de *La Esfera* en los meses siguientes a la exposición. En general todos destacaron su capacidad para ser consciente y civilizada, para dominar el instinto y llegar a ser elegante hasta en los motivos más extravagantes, logrando una especie de “gracia reflexiva”⁷¹, en palabras de Rafael Marquina. Méndez Casal escribía sobre el mismo aspecto que la obra de Roësset era “intuición encauzada por la inteligencia”, porque esquematizaba las formas y los colores y añadía sinfonías cromáticas arbitrarias, sin caer en lo zafio y excéntrico⁷², de lo cual eran ejemplo las obras *Autorretrato*, *Hanny y Guky*, *Desnudo*, *Torero*, *Retrato de T.S.C.*, *Marinero Vasco* y *Una Gitana* (fig. 6). Para José Francés, quien resumió su concepto artístico con la expresión “inteligencia impaciente”, la capacidad de Roësset para ser moderna sin someterse a las vanguardias era, además, un logro insólito entre las mujeres, escribiendo con notable desdén respecto a otras artistas:

Aun en nuestro tiempo que le son concedidas garantías y ecos á su capacidad, la mujer artista sigue defraudando, á veces. O estribillo ó flinflán de circo, O cocinera de guisotes recalentados ó víctima contagiosa de los estupefacientes del expresionismo, el montparnasismo y el esclavismo á sueldo estético de los soviets. O el cuadro que las mamás y los maridos burgueses de las mamás comprenden perfectamente o el cuadro que les horroriza⁷³.

Al contrario que para Roësset, la exposición en el Museo fue para Gisela Ephrussi su puesta de largo. La joven artista pertenecía a una rica y muy bien posicionada familia de banqueros judíos, tanto por la línea paterna –su padre era Viktor Ritter von Ephrussi, aristócrata y banquero austriaco–, como por su esposo, Alfredo Bauer, uno de los representantes de la influyente banca Rothschild, que se establecieron en España a mediados del siglo XIX y llegaron a ser amigos personales del rey Alfonso XIII y a ocupar puestos en la administración municipal madrileña, en las cortes y el senado. Además de pintora, formada desde los 11 años con David Kohn y en España con Sotomayor⁷⁴, Ephrussi también trabajó como traductora y fue por algún tiempo secretaria de la Universidad Internacional de Verano de Santander⁷⁵.

Del total de su obra, formada por 29 trabajos, que fueron principalmente paisajes y retratos, la crítica destacó sus dibujos a lápiz de escritores e intelectuales –*Celaya*, *Tenreiro*, *Gabriel Miró*–, en cuyos rostros conseguía captar el carácter y la espiritualidad de cada autor. Entre los óleos de mayor penetración psicológica se citaron también el *Retrato al padre* y su *Autorretrato* (fig. 7), y se comentaron y reprodujeron otros, como *Paisaje de la Alhambra* o *Mohamed*. En conjunto, sin atribuirle los mismos méritos que a Roësset porque era principiante aún, la crítica apreció el vigor de sus formas, compensado por la delicadeza en la aplicación del color⁷⁶. José Francés resumía su estilo escribiendo que sus obras eran de una “sobriedad no seca, de hondura no hueca, de sencillez no pobre, de energía y profunda armonía tonal”⁷⁷.

⁷¹ Rafael MARQUINA, “Exposición Roësset-Ephrussi”, *La Gaceta Literaria*, 73 (1 de enero de 1930), p. 12.

⁷² Antonio MÉNDEZ CASAL, “Exposiciones recientes”, *Blanco y Negro*, 2014 (22 de diciembre de 1929), p. 28.

⁷³ FRANCÉS, 21 de diciembre de 1929, p. 26.

⁷⁴ Emilia CORTÉS IBÁÑEZ (ed.), *Zenobia Camprubí y Olga Bauer: Epistolario 1932-1956*, Huelva, Biblioteca de Estudios Juanramonianos, 2017, p. 20.

⁷⁵ Julián MARÍAS, *Una vida presente: Memorias*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pp. 110-111.

⁷⁶ MARQUINA, 1 de enero de 1930, p. 12.

⁷⁷ FRANCÉS, 21 de diciembre de 1929, p. 27.



Fig. 7. Gisela Ephrussi. *Autorretrato*. Pintura al óleo. *Blanco y Negro*, 15-12-1929, p. 77.

Las expositoras de 1930: Paula Millán Alosete, Margarita Hausmann y Thyra Ullmann

En 1930 el Museo de Arte Moderno estuvo cerrado durante los meses de agosto y septiembre, en los cuales se instaló una claraboya de cristal en el patio de la planta baja y una fuente con una escultura de Canova. Pese a ello, además de conferencias y exposiciones colectivas, tuvieron lugar 16 exposiciones individuales, incluidas las dedicadas a las pintoras Paula Millán, Margarita Hausmann y Thyra Ullmann.

El de la primera expositora, la pintora y dibujante Paula Millán Alosete (Madrid, 1899 - 1979), es uno de los casos de artistas mujeres más injustamente silenciados en nuestra historia del arte, porque a pesar de llegar a lo más alto en la ilustración botánica contemporánea española, logrando ser dibujante del Real Jardín Botánico (1933-1969) y profesora de dibujo científico en la Escuela de Estudios Auxiliares de Investigación del CSIC, apenas se la recuerda⁷⁸.

Su inclinación al dibujo científico debió producirse por influencia de su padre, Mario Millán Velasco, que era dibujante en la Cátedra de Anatomía de la Facultad de Medicina de Madrid. La avalaron también

⁷⁸ Véase Juan Luis CASTILLO, “Paula Millán Alosete. Artista botánica española”, *Anales del Jardín Botánico de Madrid*, 2 (2000), pp. 444-446 y Miguel CABAÑAS BRAVO e Idoia MURGA CASTRO (eds.), *Arte en el Jardín Botánico: Patrimonio, memoria y creación*, Madrid, Ediciones Doce Calles, 2016, pp. 12-15.



Fig. 8. Paula Millán, *Dibujo*. Lápiz. *La Esfera*, 23-3-1930, p. 28.

sus estudios universitarios, primero en la Escuela de Artes Cerámicas y después en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Quizá se decantó por dicha especialidad debido a las dificultades para sostenerse autónomamente como mujer pintora y dibujante, ámbito en el que Paula Millán probó suerte presentándose a certámenes y exposiciones como el Salón de Otoño (1920, 1924 y 1934), los Salones de Humoristas (IX, XV) y el Círculo de Bellas Artes (1925), donde expuso 50 obras entre retratos, paisajes, escenas de la vida familiar, costumbres ciudadanas y campesinas y tipos populares, realizados al óleo, acuarela y temple⁷⁹. Consta también su trabajo como ilustradora en revistas⁸⁰.

Su exposición en el Museo se realizó desde el 28 de febrero hasta el 15 de marzo de 1930 y, desafortunadamente, solo hemos localizado una reseña escrita por Estévez Ortega en *La Esfera*. Siguiendo esta fuente, la artista presentó unos 30 dibujos a pluma y 10 acuarelas, casi todos figuras y desnudos (fig. 8). El crítico veía en ella un futuro razonable porque dominaba el dibujo y mostraba seguridad y soltura a un tiempo. “Su dicción es fuerte, sin la dulzonería un poco empalagosa de la acuarela, y sobre todo, de la acuarela de origen femenino”⁸¹, escribía, tratándola como una excepción frente al colectivo de acuarelistas mujeres, como era habitual.

No sabemos mucho más de la autora tras su paso por el Museo. En 1931 participó en el I Salón de Mujeres Dibujantas en el Lyceum Femenino y en la Exposición de Bellas Artes del *Diario Universal* y, en 1934, en el Concurso Nacional de Acuarelistas. Su plaza de auxiliar de dibujo científico en el Real Jardín Botánico la llevó a centrarse con mayor exclusividad a la ilustración científica y la docencia.

La segunda expositora del MAM durante 1930 fue la paisajista alemana Margarita Hausmann. Su exposición se inauguró el 18 de junio y fue visitada por la reina Victoria Eugenia⁸², quien adquirió los cuadros *Rocas a la salida del sol* y *Sol del mediodía*⁸³. No sabemos si la amistad con la reina se trabó en la exposición o era previa a la misma, pero sí que la hubo, porque la pintora fue una de las personalidades presentes en la estación para recibir a la reina en el sudexpreso de Madrid, cuando regresaba de un viaje a Inglaterra en noviembre de 1930⁸⁴.

Como en el caso de Paula Millán, la exposición de Hausmann en el MAM pasó desapercibida para la crítica aunque, en su caso, la coincidencia con la Nacional de Bellas Artes y con la clausura de la Exposición Internacional de Sevilla, acontecimientos muy comentados en los meses de junio-julio de ese año, pudieron desviar la atención. Entre las 37 obras expuestas⁸⁵ había paisajes de Mallorca, Barcelona y Marruecos, como *Vista desde un café marroquí*, *Pinos de Vallvidriera*, *La sombra de los arcos*, *Calle de Oro*, *Rocas*, *Sol de mediodía*, *Rocas a la salida del sol*, *Rocas en la cala de Deia*, *Olivos milenarios*, *Cala de San Vicente* y *Por la mañana en la cala*. La autora presentaba también algunos retratos que para Criado y Romero, del *Heraldo de Madrid*, destacaban por su colorido, pero eran más vacilantes y tenían menos

⁷⁹ Francisco ALCÁNTARA, “Exposición de la señorita Millán Alosete”, *El Sol* (3 de diciembre de 1925), p. 4.

⁸⁰ En 1926 ilustra en *Lecturas* el relato “Conchita Guerra”, de José Champsaur.

⁸¹ Enrique ESTÉVEZ ORTEGA, “Pintura y caricatura”, *La Esfera*, 487 (23 de marzo de 1930), p. 28.

⁸² “La familia real y la corte. Visita a una exposición”, *ABC* (20 de junio de 1930), p. 16.

⁸³ “Cuadros adquiridos por Su Majestad la Reina”, *ABC* (27 de junio de 1930), p. 28.

⁸⁴ “Llegada de la reina y las infantas. El recibimiento en la estación”, *ABC*, nº extraordinario (29 de noviembre de 1930), p. 16.

⁸⁵ “Exposición Margarita Hausman”, *ABC* (17 de junio de 1930), p. 39.

vida que sus bellos y deliciosos paisajes, donde se hermanaban “la emotividad y la vida con la ejecución, toda vigor y pujanza”⁸⁶.

Sobre la artista apenas han trascendido datos sobre su vida. Sabemos que había trabajado junto a varios artistas en Dusseldorf y París antes de llegar a España, donde llevaba residiendo cinco años. Aquí, y como otros artistas alemanes, viajó por Mallorca, visitando también la Costa Brava y Marruecos, lugares de los que dejó varias vistas, de colores brillantes y fuertes contrastes de luz. Conocemos también que presentó trabajos a la Exposición de Bellas Artes de Sevilla en 1926⁸⁷ y que, entre 1929 y 1930, estuvo activa en Barcelona, donde participó en varias muestras colectivas (I Salón de la Asociación de Pintores y Escultores y I Exposición de la Agrupación de Arte)⁸⁸, y realizó una exposición individual en la Sala Areñas (1929). Al reportero que cubrió este último evento, obra y personaje debieron resultarles muy modernos, siendo descrita como una “atrevida artista que transita por los campos del feminismo y del impresionismo como Pedro por su casa”⁸⁹.

La última expositora de 1930 fue Thyra Ekwall de Ullmann (Geboren, Suecia, 1881 - Madrid, 1983) que se había formado con su padre, el pintor Knut Ekwall, instalándose en Madrid tras su boda con Guillermo Ullmann, director del Banco Alemán Transatlántico. Ella también debió ser una mujer moderna y deportista, porque estaba inscrita en la Real Sociedad Alpina Peñalara, con quienes realizaba excursiones y practicaba el alpinismo⁹⁰.

La exposición fue inaugurada el 16 de diciembre de 1930 y, dado el estatus de la artista, tuvo cierta relevancia social, siendo visitada por el rey⁹¹ y festejada después con una cena en el Ritz a la que acudieron más de 100 personas de la alta sociedad madrileña y de la colonia alemana, incluido el embajador, el conde de Welczeck⁹². Presentó 57 obras, entre óleos, pasteles, temples y acuarelas, de los cuales 15 eran retratos y el resto paisajes y cuadros de ambiente. Como elemento más novedoso, la artista incluía también 24 esculturas (*Pierrot*, *Pescador* y *Jugando al tenis*, etc.), casi todas figuritas modeladas con cera de color, junto a alguna escayola y algún bronce.

Entre los medios y críticos que comentaron su obra hubo opiniones diferentes. Para Gil Fiol, desde el diario gráfico *Ahora*, en la obra de Ullmann dominaba un “espíritu infantil e ingenuo”⁹³, que atribuía al lirismo del romanticismo alemán y a la sinceridad y libertad de un trabajo todavía amateur. No se entendió así en las páginas artísticas del *Heraldo de Madrid*, donde Miguel Pérez Ferrero, con cierta sorna, escribía que la artista alemana no reflejaba la tradición nórdica como era de esperar y que sus retratos eran universales, pero de “un universalismo de tiendecita de cuadros para renovaciones de casas burguesas y para recuerdos de paisajes bonitos”⁹⁴. Mejor crítica recibió en *ABC*, donde se escribió que era una exposición de calidad, con cuadros que mostraban la evolución desde un realismo moderado, de penetración psicológica y bella composición, hasta una mayor sencillez. Solamente se le achacó cierta indefinición en las técnicas y la temática, que se atribuyó, con un argumento puramente sexista, a sus “distintos estados espirituales, merced a cambios tan propios de todo temperamento femenino, impresionable y flexible”⁹⁵. Bien diferente fue la acogida de la artista en *La Gaceta Literaria*, donde se resaltó la minuciosidad, perfección y franqueza de sus pequeñas esculturas, y el movimiento contenido y domesticado del conjunto de su obra,

⁸⁶ Emilio CRIADO, “Exposición Margarita Hausman”, *El Heraldo de Madrid* (5 de julio de 1930), p. 15.

⁸⁷ “Exposición de Bellas Artes”, *El Sol* (23 de marzo de 1926), p. 6.

⁸⁸ Francesc FONTBONA, *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 2002, p. 182 y 187.

⁸⁹ “Avances del feminismo. Racha de exposiciones”, *ABC* (15 de febrero de 1929), p. 33.

⁹⁰ Manuel MOLLÁ, “El grupo de los alemanes y los paisajes de la Sierra de Guadarrama”, *Boletín de la A.G.E.*, 59 (2001), p. 61.

⁹¹ “El rey en una exposición”, *La Vanguardia* (16 de diciembre de 1930), p. 16.

⁹² “Banquete a una artista alemana”, *ABC* (31 de diciembre de 1930), p. 37.

⁹³ Luis GIL FILLÓL, “Exposiciones de fin de año”, *Ahora*, 15 (1 de enero de 1931), p. 26.

⁹⁴ Miguel PÉREZ FERRERO, “Thyra Ullmann Ekwal en el Museo Nacional de Arte Moderno”, *El Heraldo de Madrid* (3 de enero de 1931), p. 8.

que la hacía muy moderna y acorde con el retorno al orden y los realismos de nuevo cuño defendidos por la revista en aquella época⁹⁶.

Pocos datos más se conocen de la autora en su etapa madrileña. Sabemos que estuvo en la Exposición Nacional de 1934, donde presentó las esculturas decorativas: *Nacimiento*, *Retrato de niña* y *María entre rosas*. En 1936 expuso en la Sociedad Amigos del Arte⁹⁷, trasladándose tras la Guerra Civil a San Sebastián donde continuó pintando hasta su muerte, acaecida en Madrid el 9 de enero de 1983.

El museo en la II República. Las exposiciones de Margarita Frau, Norah Borges y Léonie Matthis

Durante la Segunda República, y en respuesta a las muchas críticas dirigidas al Museo desde su fundación, su nuevo director, Juan de la Encina, intentará abrir las puertas del Museo al arte contemporáneo universal y nacional, y al arte más actual realizado por autores aún no consolidados, cediendo su espacio expositivo a artistas más jóvenes y renovadores como González Bernal, Pérez Mateo, Benjamín Palencia, Moreno Villa, Rodríguez Luna, Torres García, Quintanilla, Frau, Gargallo o Max Ernst⁹⁸, y las pintoras Margarita Frau y Norah Borges. Ello no evitó que, durante el mismo período, por presiones de los miembros más conservadores del Patronato, se realizaran también varios homenajes a artistas del pasado y exposiciones de autores más academicistas, entre los que estaba nuestra última expositora, la pintora Léonie Matthis.

La exposición de Margarita de Frau (Madrid 1909-1986) junto a su marido y profesor de pintura, José Frau, se celebró desde el 1 hasta el 30 de octubre de 1933. En realidad, se llamaba Margarita González Giraud y tuvo una trayectoria artística muy corta, porque enseguida abandonó la pintura para dedicarse a la familia⁹⁹. En su escaso recorrido, desarrolló una obra acorde a la actualización que vivió el Museo durante la República, que oscilaba entre el paisaje y el bodegón, con una figuración sólida y geometrizable, cercana a la línea “constructivista” de la Sociedad de Artistas Ibéricos (S.A.I) junto a los que expuso en París en 1936¹⁰⁰.

A diferencia de José Frau, que ya tenía dos medallas en la Exposición Nacional (1924 y 1932), y era un miembro activo de la S.A.I desde su creación, el montaje de Margarita Frau en el Museo no interesó a los críticos. Manuel Abril le dedicó un obligado párrafo al final del texto llamado “El poema de José y Margarita”¹⁰¹ donde escribía que, pese a ser neófita todavía, tenía buenas cualidades y se veían avances en el oficio en obras como *La Anunciación* y *El abrazo de la hiedra*. Algo más extenso, pero emitiendo argumentos impregnados por el sexismo de la época, Estévez Ortega incidía desde *Gaceta de Bellas Artes* en que la artista se mostraba puramente femenina en la elección de los temas, por componer escenas con sencillos elementos domésticos de su entorno, pero no así en la hechura, por cuya solidez constructiva y ejecución enérgica, precisa y segura, daba la impresión de que “no fueran manos delicadas las que [usaban] los pinceles”¹⁰². Del conjunto de sus obras, destacó las llamadas *Marina*, *Caracola*, *La casa de enfrente* y *El tren*.

⁹⁵ “Pinturas y esculturas de Thyra Ullmann-Ekwal”, *ABC* (17 de diciembre de 1930), p. 29.

⁹⁶ S.D. GRANADA, “Thyra Ullmann-Ekwal”, *La Gaceta Literaria*, 100 (1 de marzo de 1931), p. 7.

⁹⁷ Luis GIL FILLOL, “Thyra Ekwal, pintora y escultora”, *Ahora* (18 de marzo de 1936), p. 35.

⁹⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, 1989, pp. 36-38. Véase también Jaime BRIHUEGA, “Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República”, en J. Pérez Segura e I. García (coords.), *Arte y política en España: 1898-1939*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2002, pp. 14-27.

⁹⁹ Carmen DALMAU, “La imagen de las mujeres a través de las pintoras españolas durante los años 30 del siglo XX”, en M. Almela (dir.), *Malas*, Madrid, UNED, 2015, p. 211.

¹⁰⁰ Manuel ABRIL, “Exposición Internacional de Arte en París”, *Blanco y Negro*, 2327 (23 de febrero de 1936), pp. 64-65.

¹⁰¹ Manuel ABRIL, “El poema de José y de Margarita”, *Blanco y Negro*, 2212 (5 de noviembre de 1933), p. 62.

Más que en esta exposición, por la que sus allegados organizaron a Margarita Frau una cena homenaje en el Ritz¹⁰³, la prensa artística se fijó en ella cuando su tela *Tinte en plata* recibió por unanimidad una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1934 (fig. 9). En esta ocasión, Estévez Ortega destacó su inteligencia y su talento pictórico por haberse sabido independizar del estilo del maestro y esposo, haciéndose con un estilo personal caracterizado por poner el mismo empeño en el color y la composición que en la anécdota de los motivos, y dotar a las cosas más inexpresivas e inanimadas de un simbolismo y tono literario genuinos. Estas cualidades la convertían en un caso insólito frente al arte “mediocre” de sus colegas pintoras, como expresaba en un nuevo argumento prejuicioso sobre las artistas mujeres:

Suele adolecer la pintura femenina de cierta blandura, de inevitable afeminamiento; pero en ninguno de estos dos paisajes, vigorosamente contruidos y en los que la pincelada tiene un gran vigor, ímpetu expresivo, se advierte la débil y maliciosa factura que suelen tener los cuadros pintados por mano de mujer¹⁰⁴.



Fig. 9. Margarita Frau. *Tinte en plata*. Pintura al óleo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ca. 1934.

Las últimas obras expuestas por la pintora en España antes de la Guerra Civil se vieron en el Salón de Otoño de 1935, donde colgó los trabajos *Interior*, *Ruinas* y *Paloma Mensajera*, y en la Exposición Nacional de 1936, a la que presentó *Rama sin hojas*, marchando después al exilio.

A diferencia de Margarita Frau, que expuso en los inicios de su carrera artística, la exposición de la pintora argentina Norah Borges (Buenos Aires, 1901-1998), ya conocida en el panorama del movimiento ultraísta, que había vivido en Mallorca, Sevilla y Madrid entre 1919 y 1921, e ilustrado buena parte de las revistas de la vanguardia española, se produjo en una fase muy diferente de su vida y de su carrera profesional, habiendo realizado ya exposiciones individuales en Buenos Aires. Casada con el poeta y crítico de arte español Guillermo de Torre, ambos habían regresado a España en 1932, animados por la proclamación de la II República, período durante el cual Norah ilustró el libro *Júbilos* de su amiga Carmen Conde, colaboró en el número 7 de *Diablo Mondo* y diseñó los figurines de la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan de la Encina para el grupo de teatro La Barraca¹⁰⁵. Este último, amigo de la pareja y director del Museo, organizó en la institución su primera exposición individual en España, que se celebró desde el 16 de febrero hasta el 10 de marzo de 1934, y estuvo compuesta por 42 óleos y dibujos entre los que estaban: *Santa Inés y Santa Emerenciana*, *Urbano y Simona*, *El Herbario*, *Tres ángeles*, *Seis ángeles*, *Playa*, *Puerto*, *Ciudad a orillas del mar*, *El niño del pájaro*, *Tres niñas*, *Tres niños junto al mar*, *Niña de perfil*, *Niñita de perfil*, *Niñita de ojos azules*, *Sirena*, *Dos sirenas* y *El marinero y la sirena* (fig. 10).

Debido a que Ramón Gómez de la Serna¹⁰⁶ y Eduardo Westerdahl¹⁰⁷ habían publicado amplios textos sobre la obra de Norah Borges tras su regreso a España, su paso por el Museo no generó una crítica amplia.

¹⁰² Enrique ESTÉVEZ ORTEGA, “Varias exposiciones interesantes. Margarita y Frau”, *Gaceta de Bellas Artes*, 428 (noviembre 1933), pp. 19-20.

¹⁰³ “Agasajo a dos artistas. A la pintora Margarita de Frau”, *ABC* (1 de julio de 1934), p. 49.

¹⁰⁴ Enrique ESTÉVEZ ORTEGA, “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Gaceta de Bellas Artes*, 434 (mayo-junio 1934), p. 27.

¹⁰⁵ Roberta Ann QUANCE, “Cronología de Norah Borges, 1914-1940”, *Romance Studies*, vol. 27, 1 (enero 2009), pp. 5-6.

¹⁰⁶ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, “Norah Borges”, *Arte*, 1 (1932), pp. 20-21.

¹⁰⁷ Eduardo WESTERDAHL, “Norah Borges”, *Gaceta de Arte*, 20 (1933), p. 1.



Fig. 10. Norah Borges. *El marinero y la sirena*. 1931. Témpera sobre papel. Colección Gonzalo de la Torre.

La muestra se anunció en varios medios, entre ellos *Gaceta de Bellas Artes*¹⁰⁸. Desde su columna de *El Sol*, Juan de la Encina animó a visitar la exposición por la oportunidad que ofrecía apreciar un estilo “inconfundible”, de expresión absolutamente “nueva y personal”¹⁰⁹; un estilo que Manuel Abril situaba en las “falanges de la plástica moderna; pero [de] esa modernidad que en el fondo es tradición de forma y orden”¹¹⁰. El resto fueron breves reseñas que no evaluaban la trayectoria de la artista, desde sus figuras expresionistas y sus xilografías ultraístas en blanco y negro, a los trabajos de inspiración clasicista que irrumpieron en su obra a mediados de los años veinte por influencia del novecento italiano y Picasso, quedándose en aspectos mucho más superficiales y nada explicativos de la ambigua iconografía de sirenas con faldas, ángeles sin alas y jóvenes andróginos que poblaban su obra¹¹¹; y sin advertir tampoco los nexos americanistas de sus pinturas. Por el contrario, algunos vincularon el lirismo de sus temas con su condición de mujer, limitando el alcance de su obra a los tópicos femeninos de la gracia, el encanto, la ingenuidad, la ternura, la sensibilidad, etc. Sus telas —escribía Manuel Abril en la revista *Luz*—, eran verso y madrigal, surgidas de su

¹⁰⁸ “Informaciones de arte. Exposición de Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno”, *Gaceta de Bellas Artes*, 431 (1934, febrero), p. 36.

¹⁰⁹ “Exposición de Norah Borges de Torre”, *El Sol* (14 de febrero de 1934), p. 4.

¹¹⁰ Manuel ABRIL, “Norah Borges”, *Luz* (19 de febrero de 1934), p. 11.

¹¹¹ May LORENZO ALCALÁ, “Norah vanguardista o la construcción de un estilo”, en *Norah Borges, mito y vanguardia*, Museo de Bellas Artes de Neuquén (catálogo de la exposición celebrada de julio a agosto de 2006), 2006, p. 25.

“alma de adolescente enamorada”¹¹². Todas ellas –explicaba José María Marañón desde *El Heraldo de Madrid*– destacaban por su “dulce ingenuidad” y su “recatado contenido poético”, capaz de establecer comunicación directa con el corazón del espectador¹¹³.

Seguramente, gracias a la publicidad de la muestra en el Museo, Norah Borges apareció también en las páginas del magazín *Estampa*, donde Emilio Fonet le hizo una pequeña entrevista, acompañada con una fotografía de la pintora en su piso madrileño, que la caracterizaba doblemente como mujer moderna, al presentarla leyendo una revista junto a una mesa repleta de libros y dos esculturas africanas. En ella, Norah Borges ponía énfasis en la imaginación, y explicaba trabajar “por recreación poética de mis sensaciones... Nunca del natural”¹¹⁴.

La última expositora del Museo de Arte Moderno fue la pintora francesa, asentada en Argentina, Léonie Matthis (Troyes, Francia, 1883 - Turdera, Argentina, 1952). Estilísticamente no representaba la modernidad, mostrando una obra de corte más academicista que las anteriores, basada en líneas quebradizas y colores armoniosamente encendidos, usando principalmente la técnica del gouache. En cambio, Matthis fue una mujer moderna; una de las primeras pintoras en ingresar en la Academia de Bellas Artes de París (1898), que viajaba sola para ampliar nuevos horizontes artísticos, y había visitado España en varias ocasiones para pintar su luz y sus arquitecturas. Aquí conoció a Francisco Villar, un pintor asturiano de familia humilde que había emigrado a la Argentina siendo adolescente y estaba realizando una estancia en París desde 1909. Con él se trasladó a Buenos Aires en 1912, formando una familia de la que nacieron nueve hijos.

A diferencia de Villar, más centrado en la representación de tipos autóctonos, Matthis se dedicó al género histórico, acrecentado en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX, para afirmar una personalidad propia frente a la llegada de la inmigración del viejo continente¹¹⁵ y, en cierto modo, para recuperar un pasado idílico preindustrial contrapuesto a la realidad contemporánea¹¹⁶. En este género, Matthis fue una de las pintoras más destacadas y comprometidas, que hacía una labor de investigación en archivos, museos y colecciones¹¹⁷ a fin de reconstruir los escenarios, los personajes y los hechos tratados, pintando a pie de calle (fig. 11).

Dedicada a la Buenos Aires colonial, la muestra de 32 gouaches que trajo a España y expuso en el Museo en febrero de 1936 era el resultado de toda una trayectoria de obras históricas iniciada en 1923, que iba organizando en series temáticas (Buenos Aires antiguo y moderno; Buenos Aires antiguo y colonial; Evocaciones del pasado, Salta y Jujuy; Historia de la patria a través de la Plaza de mayo, etc.), y había ido mostrando en los espacios de exhibición más importantes de Buenos Aires, sobre todo en la galería Witcomb.

La recepción de su obra en Madrid fue discreta. El catálogo, firmado por A. Pérez Valiente de Moctezuma, atribuía todo el valor a la nostálgica recuperación del “mundo lejano y sin memoria de los abuelos coloniales”. En la misma línea, la columna “Arte y Artistas” de *ABC* recomendaba la visita a la exposición, por la reconstrucción histórica ofrecida en sus estampas, que mostraban un hondo sentir hacia el pasado, poco habitual en “tiempos de pedantería y decadencia”¹¹⁸. A Manuel Abril también le resultó interesante la fuerza sugeridora de las imágenes, en las que no encontraba grandes efectismos, sustituidos por una discreción extraordinaria¹¹⁹.

¹¹² Abril, 19 de febrero de 1934, p. 11.

¹¹³ José María MARAÑÓN, “Norah Borges de Torre”, *Heraldo de Madrid* (8 de marzo de 1934), p. 8.

¹¹⁴ Emilio FORNET, “Norah Borges. Constructora de ángeles y sirenas”, *Estampa*, 323 (17 de marzo de 1934), pp. 16-17.

¹¹⁵ Rodrigo GUTIÉRREZ, “La Pintura de Historia en la Argentina”, *Atrio*, 8-9 (1996), p. 202.

¹¹⁶ Catalina FARA, “Recuerdos de la ‘Gran Aldea’. Usos de imágenes del pasado urbano de Buenos Aires (1910-1936)”, *Inmediaciones de la comunicación*, 2 (2017), pp. 143-144.

¹¹⁷ GUTIÉRREZ, 1996, pp. 197-214.

¹¹⁸ “Arte y artistas. En el Museo Nacional de Arte Moderno. Exposiciones Mauroner y Matthis”, *ABC* (3 de febrero de 1936), p. 35.

¹¹⁹ Manuel ABRIL, “Novedades de la Quincena. [...] Una pintora argentina”, *Blanco y Negro*, 3226 (16 de febrero de 1936), p. 98.



Fig. 11. Léonie Matthis pintando en Tilcara, 1924. Fotografía. Archivo Gral. de la Nación Argentina.

Reflexiones finales

El Museo de Arte Moderno fue una pieza clave en la política oficial del arte contemporáneo en España, de forma paralela a las Exposiciones Nacionales. Una institución rodeada de polémicas, con sus colecciones criticadas desde diversos sectores y una trayectoria irregular hasta 1975, debido a la alternancia política y a las diferentes concepciones sobre el arte moderno de sus respectivos directores y miembros del Patronato¹²⁰.

El papel de las artistas mujeres en la institución fue minoritario en el período comprendido entre 1898 y 1936. Las 11 muestras de artistas mujeres expuestas en este trabajo representan poco más de un 7% del total de las 156 exposiciones individuales organizadas desde 1898; un número verdaderamente irrelevante pero acorde a la también minoritaria presencia femenina en la Exposición Nacional, en cuya edición de 1924 las pintoras representaban el 6,6%; o en el Salón de Otoño, en cuya primera convocatoria de 1920 solo representaron el 5,8%¹²¹, alcanzando el 18% en 1933¹²². Estos números, lamentablemente cercanos a los datos de participación femenina en las exposiciones del MNCARS en la actualidad donde, según el

¹²⁰ JIMÉNEZ-BLANCO, 1989.

¹²¹ Cfr. Pilar MUÑOZ, *Artistas españolas en la dictadura de Franco*, Sevilla, ARcibel, 2014, pp. 50-67.

¹²² Cfr. TEJEDA y FOLCH, 2018, p. 22.

Observatorio MAV, las artistas mujeres solo protagonizaron el 29,41% de las muestras totales entre 2010 y 2013¹²³, reflejan la discriminación de género que aún existe en el sistema del arte actual.

Uno de los aspectos más interesantes revelados en este trabajo ha sido el relativo a la nacionalidad de las artistas, que eran extranjeras en un 75%, mientras que entre sus colegas varones, los extranjeros solo representaron el 22%. Este dato avala el desfase español en el volumen de pintoras y escultoras profesionales, resultado del insuficiente esfuerzo en la educación y la formación artística de la mujer, al que contribuía la inexistencia de asociaciones de mujeres artistas que sí existían en Francia, Alemania, Austria o Chile, y de salones expositivos específicos, y acababa motivando la salida de pintoras españolas a París¹²⁴, como hicieron M.^a Luisa de la Riva, Llúisa Vidal, Elvira Malagarriga o María Blanchard.

Los motivos que trajeron a nuestras nueve artistas extranjeras a España fueron fundamentalmente familiares y sentimentales, al haberse casado con hombres españoles, por acompañar a sus maridos en sus desplazamientos profesionales en nuestro país; o por tener raíces españolas. Escapan a esta generalidad las pintoras Ana Weiss y Léonie Matthis, que visitaron el país con un fin exclusivamente profesional, aprovechando el hermanamiento cultural entre el viejo y el nuevo continente, como también hicieron José Fiovaranti, Tito Cittadini, Álvarez Díaz, Alberto Rossi, Santos Balmori, Torres-García o Felipe Cossío del Pomar, entre otros artistas latinoamericanos expositores también en el Museo. Solo Victoria de Malinowska llegó a España sin marido o parentesco conocido, después de haber viajado por otras ciudades europeas; al igual que Nelly Harvey, Milada Sindlerová, Maxa Nordau, Bettina Giacometti, Laura Rodig, etc. Todas ellas ayudaron a visibilizar y propagar en España el nuevo modelo de mujer moderna, sirviendo de ejemplo y acicate para la profesionalización artística de las españolas.

La elevada posición social y económica que tuvieron la mayoría de las artistas profesionales del período, y/o su pertenencia a familias cultas de artistas o intelectuales que habrían favorecido su educación y su carrera artística, también se ha confirmado en el caso de las expositoras del Museo de Arte Moderno, no pasando desapercibida la relación expuesta entre la pintora Margarita Hausmann con la reina Victoria Eugenia; la amistad personal de los Bauer-Ephrussi con el rey Alfonso XIII, que compartían fiestas en la Granja, donde tenían palacios de verano; y la influencia que pudo tener el marido de Thyra Ullmann como director del Banco Transatlántico Alemán, que se había hecho con el control de la industria eléctrica y química españolas. En todo caso, de estas influencias no estarían ajenas los pintores o escultores hombres, entre los cuales también hubo expositores vinculados con las casas reales, la diplomacia y la política española o europea, como Luis Alberto de Sangróniz, Francisco Maura, Constantino de Hohenlohe, Philip de László, etc.

Sin embargo, la legitimidad y la reputación de las artistas mujeres durante el primer tercio del siglo XX no dependía tanto del estatus, como de la filiación masculina representada por sus maridos y parientes artistas o por sus maestros, a quienes los críticos atribuían siempre los logros femeninos¹²⁵. El ensombrecimiento que provocaba a una mujer artista ser la esposa de un pintor reconocido, como en los casos de Daniel Vázquez Díaz sobre Eva Aggerholm y de José Frau sobre Margarita Frau, era ampliamente compensado con las mayores facilidades para integrarse en el circuito expositivo que les ofrecían. En este sentido, es muy probable que ninguna de las dos artistas señaladas hubiera expuesto en el Museo de Arte Moderno de no hacerlo conjuntamente con sus esposos, siendo la del MAM su primera y única exposición. La paulatina convivencia de mujeres y hombres en los talleres de pintores y escultores y en las academias

¹²³ MAV, *Síntesis gráfica de la situación de la mujer en el sistema del arte en España*, 2013 [en línea], [Consulta: 4 de enero de 2020]

¹²⁴ Véase Charlotte FOUCHER, “En busca de la emancipación. Las mujeres artistas en París en torno a 1900”, en *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Magdalena Illán Martín y Concha Lomba (comis.), Zaragoza, Universidad/Diputación de Zaragoza (catálogo de la exposición celebrada del 20 de febrero al 28 de junio de 2014), 2014, pp. 39-49.

¹²⁵ FOUCHER, 2014, p. 44.

artísticas, hizo relativamente frecuentes los matrimonios de artistas en esta época, deteniéndose esta tendencia en los años setenta¹²⁶. No obstante, a tenor de lo revelado en este trabajo, no fueron tan infrecuentes las artistas solteras, como Malinowska, Valero, probablemente Hausmann y Marisa Roësset, que compartía su vida con otra mujer¹²⁷; así como las mujeres casadas con hombres dedicados a otros menesteres (Ullmann y Ephrussi) y con escritores (Norah Borges). E incluso, aunque fuera poco corriente, también existieron artistas cuyo mérito superó al de sus maridos, como Léonie Matthis, cuyas vistas de la Argentina colonial siguen siendo valoradas debido a su contenido didáctico y son muy reproducidas en los libros de texto argentinos.

La ayuda de los maestros de las academias y talleres en que se formaron las pintoras y escultoras también fue fundamental para el lanzamiento de sus discípulas, gracias a su reputación y a que algunos de ellos participaban a su vez en los procesos de selección de artistas de los certámenes y exposiciones. Este apoyo, extensible igualmente a los aprendices hombres (no fueron pocos los que llegaron al MAM sin exposiciones, becas o medallas previas) pero doblemente necesario en el caso de las mujeres, no pasaba desapercibido en la crítica de arte, siendo objeto de censura el galanteo y la condescendencia con que se trataba a algunas artistas para cumplir con sus reputados profesores. A este respecto, escribía Bernardino de Pantorba, refiriéndose a las Exposiciones Nacionales, pero que podríamos extrapolar a la participación femenina en otros Salones, que “entre las obras ‘rechazables’, nunca escasas, que por presiones amistosas e influencias de sus autores ‘salvaban’ el peligro de la no admisión y pasaban a engrosar el catálogo de lo expuesto”, estaban las de “los discípulos –y las discípulas!– de maestros con alta vara en el seno del Jurado”¹²⁸. Llevando este asunto a las expositoras del Museo de Arte Moderno, debe considerarse la previsible intermediación de Fernando Álvarez de Sotomayor, a la vez que pintor, académico y director del Museo del Prado, para que Gisela Ephrussi, alumna principiante, y en una época en que la situación económica de los Bauer empezaba a decaer, compartiera exposición con una de sus mejores discípulas, Marisa Roësset, cuya reputación ya estaba avalada con varias medallas y era compañera de taller de sus propias hijas; o el apoyo que el padre de Paula Millán, desde su puesto de dibujante en la Cátedra de Anatomía de la Facultad de Medicina de Madrid, pudo proporcionarle a través de sus contactos.

En esta red necesaria de apoyos estaban también los amigos, intelectuales, críticos de arte o colegas de profesión que confiaron en el talento de nuestras autoras. Para Malinowska, mujer sola y sin parentesco español como hemos dicho, debió ser fundamental en sus inicios el contacto con Zuloaga y los Zubiaurre. Pese a ello, en 1918 pedía ayuda a Sorolla para buscar un local donde exponer obras fáciles de vender en San Sebastián, por encontrarse necesitada de dinero para subsistir¹²⁹. Más fácil debió resultarle a Maroussia Valero introducirse en el mundo artístico español, aprovechando los contactos de su padre y de su hermano escultor. El siguiente fragmento de la carta que le escribió Zuloaga tras su éxito en Salón de París en 1921, visualiza estos apoyos y el talento artístico que una mujer debía poseer para recibir ayuda:

Muy distinguida amiga mía: acabo de ver el salón; y mucha alegría me ha causado el ver que su retrato es indudablemente una de las mejores cosas que hay allí. Está muy bien y le felicito muy sinceramente. Siga sin miedo adelante. Tenga fe en su talento. Yo le prometo hacer cuanto pueda, en cuantas ocasiones se me presenten¹³⁰.

Con todo, las filiaciones a las que debieron someterse las mujeres dentro de las convenciones de la época no fueron fórmulas infalibles y suficientes para conseguir una exposición en el Museo de Arte

¹²⁶ TEJEDA y FOLCH, 2018, pp. 22-23.

¹²⁷ Nuria CAPDEVILA, *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*, Madrid, Horas y Horas, 2013, p. 133-134.

¹²⁸ PANTORBA, 1980, p. 29, citado en MUÑOZ, 2014, p. 53.

¹²⁹ La carta, fechada en 1918, se conserva en el Museo Sorolla con el número de inventario CS3261.

¹³⁰ Luis FRANCO DE ESPES, “Maroussia Valero, la hija de una aristócrata rusa y un artista español”, *Estampa*, 66 (9 de abril de 1929), p. 8.

Moderno. Prueba de ello es que otras pintoras de mayor éxito y recorrido que algunas de las estudiadas no tuvieron esa posibilidad. Por citar algunos casos, es llamativo que no expusieran en el Museo ninguna de las grandes pintoras de finales del XIX que todavía estaban activas en los años veinte como Julia Alcayde o María Luisa de la Riva, que poseían más de una medalla en la Exposición Nacional y en salones extranjeros. Sorprende también que no lo hiciera Nelly Harvey, retratista inglesa de gran reputación y recurrente en la Exposición Nacional, que retrató a muchos miembros de la aristocracia y la alta burguesía madrileña, incluida la reina Victoria Eugenia. Puesto que uno de los criterios de selección de los expositores era mostrar los resultados de sus estancias becadas en Europa, Roma o El Pualar, como hicieron, entre otros, José Ramón Zaragoza, Juan Espina y Capo, Gregorio Prieto, García Maroto, Jesús Gallego Marquina, Agustín Olgera o Mariano Rodríguez Orgaz, etc., también resulta difícil explicar que no llegara a exponer en el Museo la paisajista madrileña María Pérez Herrero, formada en San Fernando, que recibió una pensión para ampliar estudios en la Escuela de Paisaje de El Pualar y una beca para completar su formación en Europa, además de una tercera medalla en la Exposición Nacional en 1922. Lo mismo podría decirse de Maruja Mallo o Ángeles Santos, dos de las artistas de la vanguardia más laureadas en los años treinta, que encajaban a la perfección con la política expositiva del Museo en la República, donde hubo cierta inclinación hacia obras cercanas al surrealismo y a los artistas de los ADLAN¹³¹.

Las exposiciones realizadas en el Museo de Arte Moderno de Madrid no determinaron la trayectoria de las artistas estudiadas, siendo en algunos casos la única muestra individual que lograron realizar y, en otros, una entre las escasas exposiciones que, de manera intermitente, pudieron organizar mientras compaginaban sus tareas artísticas con las ocupaciones familiares, consideradas prioritarias por la ideología dominante¹³². Pese a ello, en un contexto todavía hostil a la emancipación de la mujer, constreñido por numerosos prejuicios sobre el talento femenino que balizaban su existencia como artistas, dichas exposiciones, realizadas en un espacio de legitimación como era un Museo Nacional, favorecieron la visibilidad a las artistas mujeres, estimulando el interés y la crítica de arte. Aun siendo minoritarias, su estudio nos ha permitido conocer mejor y, en algunos casos, descubrir, dado el silencio histórico e historiográfico vertidos sobre sus nombres, a las 12 pintoras y escultoras expuestas, y contextualizar su obra en los géneros y estilos artísticos con mayor mercado y acogida en el conservador núcleo madrileño: costumbrismos, regionalismos, impresionismos, etc. Desde dichos parámetros, algunas conciliaron tradición y modernidad al realizar sus propias aportaciones a la iconografía de la mujer moderna, aspecto visible en los autorretratos andróginos de Roësset; en los guiños que con las representaciones de folklóricas o cupletistas hacían a la vida de cabaret, más distendida que la que se permitía a una mujer burguesa; en las provocaciones a la moral que todavía resultaban los desnudos realizados por mujeres; e incluso, en sus retratos a intelectuales, con los que demostraban su participación en los ambientes culturales masculinos y sustituían el rol tradicional de mujer representada por el de mujer artista.

En definitiva, el estudio de cada una de ellas y de su paso por el Museo de Arte Moderno permite poner a la mujer artista en el centro del proceso de modernización vivida en España a partir de los años veinte¹³³ y contribuye a visibilizar su propia modernidad, en las estrategias y negociaciones que tuvieron que desplegar para profesionalizarse y asistir a las academias de bellas artes; para realizar viajes de formación o profesionales, participar en los salones y exposiciones sobresaturadas de artistas, ejercer la docencia, conseguir contratos de ilustración, etc.

¹³¹ JIMÉNEZ-BLANCO, 1989, pp. 38-39.

¹³² MUÑOZ, 2014, p. 65.

¹³³ TEJEDA y FOLCH, 2018, p. 19.

ISABEL RODRIGO VILLENA es Profesora Contratada Doctora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, donde actualmente imparte las asignaturas Museología, Gestión del Patrimonio Cultural y Fotografía y Cultura de Masas en el Grado de Historia del Arte. Asimismo, imparte docencia en la Facultad de Educación de Ciudad Real y es profesora en el Máster en Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, en materias vinculadas con el diseño y desarrollo curricular de la Historia del Arte. Su línea de investigación principal se sitúa en el terreno de los estudios de género, con un interés especial en el proceso de profesionalización de las mujeres artistas durante el primer tercio del siglo XX español, y en el análisis de su papel en el circuito artístico de las exposiciones y de su recepción en la crítica de arte; temas sobre los que viene contribuyendo a congresos, libros colectivos y revistas como *Arenal*, *Asparkia*, *LOCVS AMOENVVS*, *UcoArte*, *Quintana*, etc. Una segunda línea de investigación y contribuciones científicas está dedicada a la didáctica de la Historia del Arte en general y a la difusión de la mujer en el currículo y en el Patrimonio Cultural.

Email: Isabel.Rodrigo@uclm.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-1260>

La muerte de la alta costura española: crónica de un final

Chronicle of the death of Spanish *haute couture*

Sílvia Rosés Castellsaguer

BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona

Fecha de recepción: 16 de abril de 2019
Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 32, 2020, pp. 123-135
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.006>

RESUMEN

Las décadas de 1950 y 1960 fueron un período de máximo esplendor para la moda española, gobernada por el sistema de la alta costura. Fue un momento en el que los creadores de moda en España, emplazados principalmente en Barcelona, alcanzaron una gran madurez creativa y prosperidad comercial, llevándolos a tener una gran presencia en los mercados internacionales. Esta etapa de esplendor se verá interrumpida, sin embargo, por conflictos con el régimen franquista, que, lejos de considerar el potencial económico y cultural del sector, tal y como sí hacían países como Francia o Italia, lo usará simplemente como un elemento de propaganda política y lo ahogará con múltiples cargas tributarias. Esta situación, agravada por un cambio de sistema en la moda que dará paso al *prêt-à-porter*, llevará al sector de la alta costura española a su muerte definitiva a finales de los años 1970.

PALABRAS CLAVE

Alta costura. Moda. *Prêt-à-porter*. Industria. Franquismo.

ABSTRACT

The 1950s and 1960s were the period of maximum splendour of Spanish fashion, under the rule of the *haute couture* system. This was a time when fashion designers in Spain, mainly placed in Barcelona, achieved creative maturity and commercial prosperity, which made them deserve a strong presence in international markets. This period of splendour was interrupted, however, by conflicts with the Franco regime, which, far from considering its economic and cultural potential, as it happened in France or Italy, used it merely as political propaganda and suffocated it with heavy tax burdens. This situation, aggravated by transformations in the fashion system which gave way to *prêt-à-porter*, provoked the death of the Spanish *haute couture* sector at the end of the 1970s.

KEY WORDS

Haute couture. Fashion. Ready-to-wear. Industry. Fran-
coism.

Introducción

Hubo un tiempo, durante las décadas de 1950 y 1960, en que el sector de la moda en España, concretamente el de la alta costura¹, vivió su etapa de máximo esplendor. Un tiempo en el que los principales modistos nacionales alcanzaron una gran madurez creativa y una elevada calidad en sus propuestas, posicionándose al mismo nivel cualitativo que las grandes firmas internacionales. Sus propuestas representaban una síntesis estilística entre las principales corrientes internacionales, de las que nunca consiguieron independizarse del todo, unidas a una especificidad cultural intensamente arraigada a la realidad sociocultural bajo el régimen franquista². Las casas llegaron a ser importantes empresas, con sedes muchas de ellas en Barcelona, Madrid y San Sebastián, con varios centenares de empleados y una intensa actividad internacional.

Sin embargo, este momento álgido de la industria de la moda no disfrutó de una continuidad más allá de la década de 1960. Un hecho que sí sucedió en países como Francia, en este caso por la potencia de París que ostentaba el título de capital de la moda desde mediados del siglo XIX³. A un nivel más próximo al de España estaría el caso de Italia o Inglaterra, destacados enclaves de la alta costura de mediados del siglo XX, que siguen siendo centros de referencia hasta nuestros días. Contrariamente y a pesar de la notoriedad que alcanzó en ese momento la moda española, el sector de la alta costura en España encontró su fin a las pocas décadas de su existencia, sin haber hallado una continuidad remarcable en el sector de la moda industrial. Este final comenzó a hacerse visible con un episodio crucial para comprender el devenir de la moda española, conocido como la “guerra de las maniqués”. Este hecho, bautizado con este nombre por la prensa del momento, pudo parecer anecdótico en su día, pero escondía tras de sí un entramado de condicionantes que condujeron al sector de la alta costura hasta su final. Así pues, el presente artículo pretende comprender las razones que desencadenaron la decadencia y ocaso de un sector que, pocos años antes, había protagonizado uno de los momentos más esplendorosos de la historia de la moda española del siglo XX.

La etapa dorada de la alta costura española

Si bien el asentamiento del sistema de la moda moderna y el nacimiento de la Alta Costura a nivel internacional se deben en buena medida a la figura de Charles Frederick Worth, quien sembró las bases de la concepción contemporánea del diseñador⁴, fechar su inicio en España conlleva una mayor dificultad debido a la falta de investigaciones en esta materia. Una de las fechas a tener en cuenta podría ser la de 1920 por el hecho de que, por primera vez en todo el territorio español, la casa de moda barcelonesa de Pedro Rodríguez empezará a mostrar sus diseños al público, a través de desfiles de maniqués⁵. Una innovación que ya introdujo Worth a mediados del siglo XIX, acompañada por el hecho de mostrar vestidos inédi-

¹ Somos conscientes de que, siendo rigurosos con el uso de la denominación “Alta Costura”, únicamente pertenecerían a tal categoría las casas autorizadas por la *Chambre Syndicale de la Haute Couture Parisienne*, puesto que estamos ante un sector hipercentralizado. A pesar de todo y como en la época las casas españolas que seguían un sistema muy similar se autodenominaron de la misma forma (como sucedía también en otros países), respetaremos dicha nomenclatura pero escribiéndola en caja baja (alta costura), para establecer una diferencia con la de París (Alta Costura).

² Sílvia ROSÉS, “La alta costura Española: a la sombra de Cristóbal Balenciaga”, en S. Ventosa e I. Campi (coords.), *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, Fundación Historia del Diseño, Barcelona, Museo del Diseño de Barcelona, 2019, pp. 88-93.

³ Valerie STEELE, *Paris, Capital of Fashion*, Nueva York, Bloomsbury, 2019.

⁴ Anne HOLLANDER, “When Worth was King”, en L. Welters y A. Lillethun, *The fashion reader*, Oxford, Berg Publishers, 2007, pp. 314-318.

⁵ Este hecho está relatado, por el mismo Pedro Rodríguez, en Margot Clare DE NIEVES, “Mundo Femenino”, *La prensa* (Managua), (1 de noviembre de 1970), pp. 42 y 57.

tos realizados con anticipación y confeccionados a medida. En palabras de Gilles Lipovetsky: “Bajo la iniciativa de Worth, la moda accede a la era moderna: se convierte en una empresa de creación, pero también en espectáculo publicitario”⁶. A pesar de todo, no podemos ignorar la imprescindible actividad de la modistería en España y de su proceso de profesionalización desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, coincidiendo con el período modernista. En el Modernismo ya aparecen nombres propios, como Maria Molist o Maria Montagne entre otras, dándose así la aparición de la autoría en la confección de moda en nuestro país y, con ello, el reconocimiento del diseñador y de su acto creativo⁷.

Un factor importante para el desarrollo de la alta costura en España fue el imprescindible respaldo articulado desde la Cooperativa de la Alta Costura Española, creada en 1941⁸. Un organismo de cooperación entre casas de costura presidido por el mismo Pedro Rodríguez que, además de su casa de costuras, agrupaba todas las existentes en el momento –Manuel Pertegaz, el Dique Flotante, Santa Eulalia y Asunción Bastida– sin contar con EISA, la casa española de Cristóbal Balenciaga que operaba desde París. Estos cinco miembros, todos ellos con su sede principal ubicada en Barcelona, se erigirán como las casas más importantes a nivel nacional durante la década de 1950 y quedarán bautizados como “Los cinco grandes de la alta costura”. Con el tiempo, el sector crecerá en número de modistos y también se desarrollarán dos centros más a nivel nacional espoleados en un inicio por las sedes abiertas por las casas de los Cinco Grandes y de Cristóbal Balenciaga. En primer lugar, estará San Sebastián, por ser un importante enclave veraniego frecuentado por la alta sociedad del momento y, en segundo lugar, Madrid que, a partir de la década de 1960, ya rivalizará al mismo nivel con Barcelona. En este caso y por el hecho de ser la capital del estado, contará con una intensa actividad social que requerirá de los servicios de la alta costura. En consecuencia, además de las sedes de las casas ya citadas, se gestará un importante núcleo propio de diseñadores entre los cuales destacarán Marbel y, posteriormente, su sobrino Marbel Jr., Herrera y Ollero, Vargas-Ochagavía, Caruncho, Raphael, Natalio, Lino o Elio Berhanyer, entre otros.

La Cooperativa de la Alta Costura tuvo la voluntad, por una parte, de regular, proteger, potenciar y difundir la moda española. A ella se le debe la creación de los Salones⁹ de la Moda Española. Estos Salones fueron creados en el 1941 y su actividad consistía en la organización de desfiles conjuntos de las creaciones de las diferentes casas miembro en cada una de las temporadas, erigiéndose como un escaparate imprescindible para la visualización de su actividad. Este hecho está emparentado con la creación en París de los desfiles bianuales y del ciclo estacional ya en la década de 1920, por la necesidad de organizar un suministro gradual de cambio en la moda para su exportación al mercado internacional, especialmente a Estados Unidos¹⁰.

Por otra parte, la Cooperativa también tendrá la voluntad de cuestionar la total hegemonía que París había ejercido sobre el sector, en un momento en el que la capitalidad francesa de la moda se encontraba debilitada y amenazada¹¹ como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Esta voluntad iba pareja con la creciente competición entre Estados Unidos, Reino Unido e Italia por desarrollar su propia industria de

⁶ Gilles LIPOVETSKY, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 79.

⁷ Laura CASAL-VALLS, “Aproximació a la figura de la modista a final del segle XIX: de la producció anònima a l’etiqueta”, *EMBLECAT, Revista de l’Associació Catalana d’Estudis d’Emblemàtica. Art i Societat*, núm. I (2012), pp. 83-92.

⁸ Este organismo se creó a partir de un ente homónimo, que será el de la *Chambre Syndicale de la Haute Couture Parisienne*, que tiene sus orígenes en el 1868. Este, además de ofrecer formación a los profesionales del sector, tenía la finalidad velar por la preservación de la elevada calidad que caracterizaba la alta costura parisina, supervisando que cada una de las casas que la integran respetaran los requisitos que se les exigían.

⁹ “El salón de las bodas de oro”, *Diario de Barcelona* (21 de setiembre de 1965) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042544).

¹⁰ Shinobu MAJIMA, “From Haute Couture to High Street: The Role of Shows and Fairs in Twentieth-Century Fashion”, *Textile History*, 1 (mayo 2008), pp. 70-91, p. 72.

¹¹ Jonathan WALFORD, *Forties Fashion. From siren suits to the New Look*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

la moda independientemente de París¹². Es por ello que, aprovechando el cese temporal de la costura francesa y la brecha abierta en su monopolio como consecuencia de la ocupación Nazi, se crearán instituciones análogas como el *Ente Nazionale della Moda Italiana* en Turín en 1936 o el *Incorporated Society of London Fashion Designers* en 1942¹³. A raíz de ello, bajo el paraguas de la Cooperativa y empujadas por el liderazgo de Pedro Rodríguez, las casas de alta costura españolas iniciarán en la década de 1950 una intensa campaña de visualización de su potencial creativo en el extranjero¹⁴, especialmente por Europa, América y Asia, llegando a desfilarse con las principales firmas internacionales del momento.

Para comprender este auge del sector, no podemos olvidar que, superada la etapa de la autarquía, comprendida entre 1939 y 1950, caracterizada por una grave depresión económica, España iniciará una leve recuperación de su economía durante la década de 1950. Un tímido crecimiento que, a pesar de distar mucho de la expansión económica que se estaba aconteciendo en Europa –debido especialmente a la puesta en marcha del Plan Marshall– posibilitará el desarrollo de la alta costura española, ubicada dentro del sector del lujo. Esta situación encontrará su eco en el panorama internacional que fue el contexto idóneo para que la Alta Costura, necesitada de una situación de prosperidad económica para su existencia, alcanzara su etapa dorada en Francia.

Paralelamente a ello, el gobierno español descubrirá el mundo de la moda como un elemento muy adecuado para mejorar la deteriorada imagen que el régimen de Franco proyectaba al exterior. El sector de la alta costura no presentó una oposición frontal al gobierno franquista ya que era consciente de que su supervivencia a nivel económico provenía necesariamente de una clientela adinerada que tan solo podía pertenecer a la clase social acomodada. A su vez, el sector contaba con la celebración de unos actos de gran impacto social, mostrando la cara más amable del país y atrayendo a personalidades destacadas tanto provenientes de círculos sociales nacionales como internacionales.

Es por este hecho que el régimen permitió al sector de la alta costura su apertura al exterior durante la década de 1950 pero, sobre todo, en la siguiente. Este hecho se debía especialmente a la situación de prosperidad económica de España en los años sesenta, favorecida por el desarrollo económico internacional, y a una mayor apertura del régimen al exterior.

La creación del impuesto de lujo

El día 15 de julio de 1965, en un acto celebrado en los jardines del Parque del Retiro de Madrid, el Ministerio de Información y Turismo reconoció la importante y trascendente labor que los creadores de moda Asunción Bastida y Pedro Rodríguez habían realizado por España. Gracias a su grandísimo esfuerzo y dedicación durante tantos años, se habían convertido en una pieza clave para la divulgación de la moda española en todo el mundo, destacando el último gran hito del sector: haber desfilado conjuntamente en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York ese mismo año. En reconocimiento de lo acontecido, el mismo ministro, Manuel Fraga Iribarne, en compañía de José Solís, ministro-secretario general del Movimiento, el subsecretario y varios directores generales de dicho Ministerio, un gran número de personalidades, representantes del cuerpo diplomático y todo el sector de la moda en peso apoyando a los dos miembros más veteranos, otorgaron personalmente la Medalla de Plata al Mérito Turístico. Esta se entregó acompañada de un elocuente discurso¹⁵ realizando los méri-

¹² Sophie KUKDJIAN, “Paris as the Capital of Fashion, 1858-1939: An Inquiry”, *Fashion Theory*, 1-21 (2020), p. 13.

¹³ MAJIMA, 2008, p. 73.

¹⁴ Segismundo DE ANTA, “La Cooperativa de Alta Costura y el salón de la moda española en sus bodas de oro”, *La Vanguardia* (21 de septiembre de 1965), p. 41.

¹⁵ Para consultar el discurso íntegro de Fraga Iribarne, véase el artículo “Solís y Fraga Iribarne presidieron el homenaje a la moda española”, *Arriba* (16 de julio de 1965), (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042544).

tos de ambos, así como los del resto de profesionales de la moda, por haber sido protagonistas del nacimiento de la que, por primera vez, se podía llamar “La Moda Española” y de su proyección en los mercados internacionales.

Tras escuchar tan elogiosas palabras, nada podía presagiar que, antes de finalizar el año, Iribarne sería quien les provocaría una herida que, siendo mortal para algunos de ellos en ese mismo momento, condenaría al resto del sector a una lenta agonía empresarial que desencadenaría su muerte a largo plazo, provocando la desaparición de muchas de las grandes casas de alta costura de nuestro país. Para entender, sin embargo, lo que llegó a ser un episodio capital dentro de la moda española, el de la “guerra de las maniqués”, hay que remontarse unos años atrás para encontrar las raíces del problema.

España durante la autarquía sufrió un retroceso en materia de fiscalidad volviendo a modelos del siglo XIX, probablemente porque su modernización hubiera perjudicado a los grupos sociales que habían contribuido a la consolidación de la dictadura franquista. Este hecho situaba a España en la cola de la modernización en esta materia que se estaba dando en Europa, la cual se encontraba en plena implantación progresiva del estado del bienestar. A pesar de todo, es importante tener en cuenta que, durante el período de la autarquía y a través de la reforma de José Larraz en 1940, la contribución de usos y consumos que gravaba a artículos de lujo fue el ingreso más importante de la hacienda pública¹⁶.

Desde principios de los años cincuenta, se hizo del todo patente la necesidad de una reforma del sistema impositivo que vino de manos del ministro de Hacienda Mariano Navarro Rubio entre 1957 y 1964, integrada dentro del Plan de Estabilización y continuada por los Planes de Desarrollo Económico, que llevaron a una modernización del aparato del estado y, en consecuencia, de la sociedad española. Una reforma pensada a partir de criterios de eficiencia y racionalización de la actividad administrativa, con fines básicamente recaudatorios para superar la crisis fiscal¹⁷. Uno de los elementos más característicos de la reforma de 1954 fue establecer el régimen de convenios con entidades profesionales con la idea de profesionalizar el reparto de los impuestos y que debía acordarse con las agrupaciones de contribuyentes constituidas en la Organización Sindical, con los Colegios Profesionales o, en su defecto, con organizaciones oficialmente reconocidas. Además, entre todas las acciones que conllevó la reforma, tuvo un peso destacado el aumento de impuestos directos, recargando de manera notoria los productos de lujo¹⁸:

Se autoriza asimismo al Gobierno para someter a imposición, dentro de los impuestos sobre el lujo, la adquisición o disfrute de bienes superfluos o que representen mero adorno, ostentación o regalo, así como aquellos servicios que tengan el mismo carácter o supongan una comodidad manifiestamente superior a la normal¹⁹.

Como consecuencia de las reformas tributarias, en 1958 se impuso a todas las casas de alta costura el Impuesto de Lujo que, entrando en vigencia al año siguiente, todas tenían que pagar sin excepciones. Según el convenio que firmaron, este se elevaba hasta la suma de un millón de pesetas a repartir proporcionalmente entre todo el sector de la alta costura, en función de la facturación de cada casa. De este modo, para las tres casas que integraban la firma Pedro Rodríguez (ubicadas en Barcelona, San Sebastián y Madrid, respectivamente) les correspondió la suma de sesenta mil pesetas, siendo Balenciaga con las casas EISA (San Sebastián, Madrid y Barcelona) quien tuvo que hacer frente al

¹⁶ Francisco COMÍN, “La fiscalidad del estado del bienestar frente a la fiscalidad del franquismo (1940-2016), p. 6 [en línea] https://www.aehe.es/wp-content/uploads/2016/01/201709_Francisco-Comin.pdf [Consulta: 25 de marzo de 2020].

¹⁷ Miguel BELTRÁN, “La administración”, en R. Carr (coord.), *La época de Franco (1939-1975)*, Vol. 1, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 557-637.

¹⁸ Francisco COMÍN y Rafael VALLEJO, “La reforma tributaria de 1957 en las Cortes franquistas”, *Investigaciones de Historia Económica*, 8 (2012), pp.154-163.

¹⁹ Boletín Oficial del Estado, núm. 323, 27 de diciembre de 1957, Ley de Reforma Tributaria, Artículo 79 [en línea] <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1957/323/A01356-01432.pdf> [Consulta: 25 de marzo de 2020].

importe más elevado. A pesar del lógico descontento, todo el sector aceptó la nueva situación, abonando cuando correspondió dicha cantidad²⁰.

El problema se vio agravado al darse cuenta de que, año tras año, la cantidad acordada inicialmente iba incrementándose, llegando hasta el año 1965, cuando el millón se había convertido ya en quince millones y, en 1966, en veintidós. Ante este hecho, muchas casas pidieron la baja inmediata de su actividad empresarial, comportando como consecuencia que las demás tuvieran que pagar una cantidad más elevada, con el fin de llegar a satisfacer la cifra fijada. Concretamente, a Pedro Rodríguez le correspondió la suma de dos millones de pesetas por casa abierta, es decir, un total de seis millones.

Ante la imposibilidad por parte de las casas de satisfacer dicho impuesto y teniendo en cuenta la probabilidad de que al año siguiente siguiera incrementándose con la misma proporción geométrica, el sector optó por encararse frontalmente al Ministerio²¹, con el fin de detener una inercia que amenazaba con arruinar la alta costura en España.

La guerra de las maniqués

El paso más inmediato que adoptaron las casas de moda de Barcelona para luchar contra aquella situación fue el de unirse y firmar un acta notarial en la que se tomaría una decisión que, a pesar de tener la voluntad de ser temporal, adquiriría unas consecuencias notables. Esta consistió en que, a partir de ese momento, las diferentes casas no mostrarían más sus colecciones en desfiles. El porqué de esta decisión descansaba en el hecho de que el Ministerio de Hacienda puso mucho énfasis en la nomenclatura alta costura, en el momento de catalogarlas como una actividad de lujo. Y cuando los mismos modistos preguntaron por el significado del concepto “alta costura”, desde el Ministerio argumentaron que eran aquellas casas que presentaban colecciones con desfiles de maniqués, muy probablemente porque era uno de los elementos diferenciales y característicos del sector. Por tanto y siguiendo esta premisa, si una casa no hacía desfiles, no podría ser catalogada como alta costura ni vinculada al sector del lujo y, en consecuencia, no se le podría aplicar dicho impuesto. Pero, ¿qué consecuencias podría tener una decisión aparentemente tan inocente como esta? Pues muchas y de una gran magnitud.

En primer lugar, todas las modelos quedaron automáticamente sin trabajo, viéndose afectadas unas doscientas profesionales. Algunas casas, como fue el caso de las de Pedro Rodríguez, las reubicaron como vendedoras. A pesar de no ser del agrado de la mayoría, puesto que era una tarea de una naturaleza muy diferente a la que estaban acostumbradas a realizar, al menos evitaba que dejaran de cobrar su sueldo a fin de mes. Esta solución eventual pudo aplicarse solo a aquellas modelos con contrato fijo pero no al gran número de maniqués volantes, que se contrataban únicamente para desfiles puntuales. En la gran mayoría de las casas, las maniqués se quedarán sentadas en los salones sin poder ponerse ni uno solo de los vestidos²², matando las horas haciendo ganchillo, compartiendo tertulia o leyendo, esperando la llegada inminente de la solución al conflicto, aunque esta se pronosticaba lejana.

²⁰ Roberto SALADRIGAS, “Lucha por la supervivencia”, *El Correo Catalán* (5 de febrero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

²¹ *Idem* y Jaime PEÑAFIEL, “España queda sin desfiles”, *Faro de Vigo* (27 de enero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

²² Hay que tener en cuenta que las casas de alta costura del momento, a diferencia del sistema actual, contaban con unas modelos fijas y a horario completo en las casas. Aparte de los desfiles de presentación de temporada, que eran actos sociales muy notorios, los desfiles de la colección se realizaban diariamente al ser la principal manera de dar a conocer las propuestas de la temporada a las clientas.

Este problema tomó al sector de las maniquíes de improviso, en un momento en el que todavía no existía ningún organismo o gremio que las amparase o luchara por sus derechos. Esto dio lugar a la creación de la Agrupación de Modelos de Alta Costura en 1966²³, presidida por Carmina Hernando, maniquí de Pedro Rodríguez, que actuaría como mediadora y portavoz de sus intereses frente al mismo ministro. Este organismo encabezó también una manifestación en la capital catalana en señal de protesta.

En segundo lugar, esta situación afectaría también directamente las ventas de las casas de costura que ya daban por perdida la colección de primavera-verano de ese año y tan solo aspiraban a poder salvar la de otoño-invierno. El motivo era que, si no se pasaba colección, la prensa, tanto extranjera como nacional, no podría hacer fotografías de los modelos y, por tanto, la publicidad de la colección sería casi inexistente. Pedro Rodríguez tuvo que ponerse en contacto con los compradores extranjeros para que se abstuvieran de venir, ante la imposibilidad de poder mostrarles ninguna de sus últimas creaciones²⁴. Asimismo, las clientas se vieron privadas de uno de los actos sociales más destacados del momento, los desfiles en los salones, provocando un descenso en las ventas, ya que, definitivamente, no era lo mismo mostrar un modelo en el cuerpo de una maniquí que hacerlo sin vida, en una percha. De este modo, la clienta solamente podía apreciar la calidad del tejido, pero nunca la línea, que era el rasgo diferencial de las propuestas de cada casa²⁵.

En tercer lugar, sería una crisis en cadena que acabaría afectando los proveedores textiles, las industrias de accesorios, el *prêt-à-porter* y los confeccionistas. Los primeros, por el simple hecho de que, si las casas de alta costura no vendían, tampoco a ellos se les encargarían tejidos ni se venderían los complementos asociados a los modelos. También hay que tener en cuenta que la alta costura, en aquellos años, marcaba la pauta de la confección y de la actividad de la modistería ya que era la que dictaba la moda, las tendencias y el estilo. Y si fluctuaba la alta costura, también lo hacían las empresas vinculadas a ella.

Tampoco debemos obviar que este no era el único impuesto que recaía sobre las casas pues también debían hacer frente al de Tráfico de Empresas, que se les había aplicado al máximo, al impuesto municipal y a los salarios de los trabajadores, que en el último convenio colectivo se habían incrementado un 70%, pasando a ser también las pagas extraordinarias de quince a treinta días. Esta cuestión llevó al sector hasta una situación de ahogo económico total, ya no solo por la aplicación de todos estos impuestos, pues muchos de ellos tenían una razón de ser, sino por la posible falta de previsión de muchas casas, que descansaba sobre una planificación empresarial poco sólida. Un hecho que llegaba paradójicamente en un momento en el que se estaban recogiendo los mejores frutos de sus actuaciones en el extranjero. Según las palabras de Emilio Ochavavía, creador de modas de Madrid y presidente del Sindicato Nacional Textil:

Llegamos a un punto en el que nos era materialmente imposible satisfacer las exigencias de los impuestos. Porque se nos considera como industria, y nuestra tarea es de artesanía. Cada señora, cada cliente, es un traje distinto, y no podemos hacer los modelos en serie²⁶.

Ante estos acontecimientos, varias casas se verán en la situación de tener que cerrar. Incluso una de las más emblemáticas, la de Asunción Bastida, anunciará su final dentro de la alta costura. Como ella misma

²³ “Crítica situación de las maniquíes de alta costura”, *ABC* (Madrid, 18 de enero de 1966), pp. 55 y 56, y “La alta costura española puede desaparecer”, *Pueblo* (14 enero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

²⁴ PEÑAFIEL, 1966.

²⁵ Las “líneas” en las colecciones de alta costura de la época hacen referencia a las experimentaciones morfológicas de los vestidos, que proponen una tendencia anatómica concreta. Habitualmente, en una colección de alta costura de la década de los años 50, se proponían entre una y dos líneas por colección y cada una estaba bautizada con un nombre elegido por el diseñador. Esta práctica, que tiene una marcada intención comercial, fue potenciada por Christian Dior desde su primera colección en 1947, cuando presentó su primera línea bajo el nombre de “Corola”.

²⁶ Antonio OLANO, “Guerra de los impuestos en la alta costura”, *Sábado Gráfico* (15 de enero de 1966), p. 25.

explicaba en la prensa, estaba “demasiado cansada para seguir luchando”. Respecto a los últimos éxitos internacionales alcanzados por la moda española, Bastida seguía diciendo:

Pensábamos que así se daría cuenta España de lo que significaba esta industria, de que podíamos ser una base sólida para su economía. Hay países que fomentan y ayudan extraordinariamente a su Alta Costura, para que sea capaz de lanzarse a los mercados internacionales. Nosotros, sin ninguna ayuda, sin ninguna posibilidad, hemos abierto para la moda española las cimas de la máxima categoría mundial. Y ahora, cuando creíamos que llegaba una protección a esta industria, han llegado nuevas cargas, nuevas preocupaciones. Y soy yo quien le pregunto: ¿Cuál será el futuro de la moda española?²⁷

Junto a Asunción Bastida, otras casas se vieron en la tesitura de plantearse dejar de hacer alta costura y pasarse al *prêt-à-porter*²⁸, como fue el caso de Herrera y Ollero. Esta crisis estalló poco antes de que se presentaran las colecciones de primavera-verano de 1966. Durante dos meses intensos se mantuvieron numerosas conversaciones entre ambas partes. En las negociaciones, el sector de la moda no solo pedía una rebaja del impuesto, sino que defendía que el gobierno creara ayudas para el sector. En Francia y en Italia la alta costura estaba considerada una empresa de interés nacional por su valor cultural y económico y, como tal, recibía subvenciones sin las cuales no podría sobrevivir y gracias a las que conseguían ser tan competitivas y fuertes para convertirse en las mejores del mundo. Como argumenta Kurkdjian en relación a los desfiles de la Alta Costura de París: “Such displays, often supported by the French government and the various couture syndicates, were part of a broad strategy to reinforce the hegemony of Parisian couture in the context of rising globalization”²⁹. Pedro Rodríguez lo argumentó de la siguiente manera:

Debido a los impuestos y a las muchas trabas, éste es un ruinoso negocio, como podemos demostrar. No somos millonarios, ni tan siquiera ricos, como mucha gente puede pensar. Aquí no solamente nos atosigan los impuestos, sino que, a diferencia de otros países, los fabricantes no nos ayudan. En Francia, incluso, llegan a regalar a los creadores los géneros con los que han de pasar las colecciones. Es una postura inteligente por parte de los fabricantes, porque no ignoran que esos modelos han de ser exportados al mundo entero, y, lógicamente, la confección escogerá para realizarlos en serie las telas de esos fabricantes. La inversión en cada una de nuestras colecciones puede tasarse en un millón de pesetas. Cuando, tras las exhibiciones, liquidamos las colecciones, los géneros se han devaluado en un noventa por ciento. Sufrimos de un mal que se llama “impuesto de lujo”. La alta costura está en manos de los recaudadores de contribuciones. Nosotros fuimos siempre, desinteresadamente, a abrir mercados en el mundo. Cuando hay una reunión de beneficencia se pide nuestra colaboración como elementos a los que se consideran importantes. Sin embargo, se nos ha hundido en una crisis insalvable. Aunque la alta costura parezca limitada a un grupo privilegiado de la sociedad, no se puede olvidar que es el medio de vida de muchas gentes humildes³⁰.

Con estas palabras también lo explicó el creador Marbel Jr.:

Nosotros no vamos a caer en la afirmación de algunos colegas nuestros que aseguran que la alta costura no es un lujo. Es un lujo desde el momento que cuesta mucho dinero y está sólo al alcance de un grupo de personas. Es considerado un lujo en todos los países, y si bien en Italia y en Francia sufren las consecuencias de grandes impuestos, como contrapartida reciben subvenciones de las que aquí carecemos. Es un lujo la alta costura, como

²⁷ “Asunción deja la Alta Costura”, *La Mañana* (6 de enero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

²⁸ Consuelo ESCOBAR, “Crisis en la alta costura española por los fuertes impuestos”, *Informaciones* (24 de enero 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

²⁹ KURKDJIAN, 2020, p. 14.

³⁰ OLANO, 1966, p. 26.

es lujo todo lo que no es imprescindible para vivir. Admitida esta premisa, hay que admitir igualmente que el Estado es el que tiene que permitirse el lujo de tener ese lujo. Porque representamos un gran aliciente para el turismo³¹.

Esta situación estaba llegando a un punto insostenible para el sector de la moda y también por las repercusiones que las protestas estaban teniendo en la imagen que el régimen quería dar al exterior. Por este motivo el gobierno creó una comisión integrada por representantes de los ministerios de Industria, Comercio, Información y Turismo, junto con el presidente del Sindicato Nacional Textil, con la voluntad de servir de intermediarios entre la comisión de creadores de alta costura y el Ministerio de Hacienda. Ante las argumentaciones planteadas, las autoridades reconocieron la legitimidad de sus demandas y creyeron también justas sus peticiones. Sin embargo, la posible solución que les daban, antes de perder el dinero que podrían recaudar con este impuesto, era que cada casa de costura aplicara un aumento de los precios de sus vestidos, para que el importe que necesitaban no saliera de su bolsillo sino del de las clientas. Una solución que todos se negaron a aplicar, con la convicción de que esto verdaderamente representaría el fin de la alta costura en España. Como comentaba el propio Pedro Rodríguez:

Todo tiene un límite. Y en cuestión de precios ni siquiera nosotros podemos rebasar ese límite. Caso de hacerlo, buena parte de nuestra clientela desertaría. (...) Encarecer notablemente nuestras creaciones, significaría ponerlas fuera del alcance de esa parte de nuestra clientela. No, en modo alguno está ahí la solución. Al contrario, eso no haría más que agravar el problema³².

La moda española se había ido posicionando con éxito dentro del mercado internacional por ser capaz de ofrecer unas propuestas de mucha calidad a unos precios muy inferiores de los de París. Por tanto, en el caso de que el coste de un traje hecho en España se acercara demasiado a los franceses, muy probablemente las clientas optarían por las propuestas del país vecino, dado el prestigio social que un modelo de un *couturier* parisino les reportaba. Asimismo, debemos tener en cuenta que el competidor más peligroso que estaba sufriendo en aquellos momentos la alta costura y que paralelamente también amenazaba su supervivencia, era el *prêt-à-porter* que tenía, entre otras cosas, como uno de sus puntos fuertes ofrecer unos precios notablemente inferiores. Es por todo ello que la opción de sufragar los costes del impuesto con un aumento de los precios de los vestidos era considerada del todo impensable por los creadores.

Entre reuniones y más reuniones transcurrieron más de dos meses hasta que, llegado el momento de presentar las colecciones de primavera-verano de 1966, el problema aún no estaba resuelto. Ante esto, las diferentes casas unánimemente optaron por ser consecuentes con su postura y la LI Edición del Salón de la Moda Española, un evento que había sido organizado por la Cooperativa de la Alta Costura Española durante veinticinco años ininterrumpidamente, no pudo ser una realidad. Las diferentes casas mostraron las colecciones en sus salones privados y exhibieron los diferentes modelos colgados en burros³³. Concretamente, en la casa de Pedro Rodríguez presentaron la colección con unos grandes dibujos, con muestras de tejido junto a cada figurín, y se mostraron los modelos en la mano a todo aquel que lo solicitaba. En el último momento, Rodríguez recibió, como presidente de la cooperativa, un telegrama escrito por el mismo Fraga Iribarne, donde decía: “Rodríguez, ya está todo solucionado”³⁴. Una frase que, aparentemente, ponía el punto y final al conflicto y que se tradujo en una gran felicidad por parte del creador, que reinstauró los desfiles en sus salones esa misma tarde con la asistencia de toda su clientela.

³¹ *Ibidem*.

³² Juan KINDELAN y Santiago CODINA, “Modelos”, *La Actualidad Española* (3 de febrero de 1966), p. 52.

³³ Amalia BARRON, “Las perchas y el burro han sustituido a las maniqués”, *El Alcázar* (25 de enero de 1966), (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

³⁴ Información extraída de la entrevista realizada el 8 de marzo de 2010 a Pedro Rodríguez y a Mercè Reventós, hijo y nuera respectivamente del creador Pedro Rodríguez y personal de la casa de modas.

Esta alegría, sin embargo, fue de corta duración, pues al poco tiempo recibirían una notificación del Ministerio de Hacienda en la que decía que Pedro Rodríguez debía dos millones de pesetas en concepto de impuesto de lujo. Este hecho fue percibido por Rodríguez como una traición, ya que desde el Ministerio habían logrado reinstaurar unos actos socialmente tan apreciados como lo eran los desfiles y, al mismo tiempo, minimizar el impacto del conflicto en los medios de comunicación. Pero, una vez transcurridos los desfiles, con los que se evidenciaba según los criterios fijados por el Ministerio que la alta costura pertenecía al sector del lujo, siguieron aplicándoles los mencionados impuestos.

Las diferentes casas de alta costura lucharon intensamente durante años para conseguir una reducción de los impuestos y la creación de ayudas para el sector. Unas luchas que tuvieron unos tímidos frutos pues en 1968 se creó una protección estatal que casi resultó irrisoria ante la elevada cantidad de impuestos. Este será un pulso que el sector mantendría durante años con el gobierno, que argumentaría siempre unas buenas intenciones que nunca se convirtieron en una realidad. Por ello, este episodio, que en su momento podía haber parecido anecdótico, con el tiempo se agravará de manera exponencial, convirtiéndose en una de las causas principales de la muerte de la alta costura española a finales de los años 1970³⁵. La presión fiscal y la falta de apoyo institucional posicionarán al sector en una peligrosa situación de debilidad. Esta, a pesar de no ser la única causante del final de la alta costura, en ningún caso fue el mejor de los estados para afrontar el gran escollo al que debería hacer frente el sector en la década de 1960: la amenaza del *prêt-à-porter*.

La alta costura frente al *prêt-à-porter*

Si durante los años cincuenta la alta costura en general –y la parisina en particular– gobernó el mundo de la moda con una indiscutible tranquilidad y hegemonía, a partir de la década siguiente este posicionamiento comenzará a estar gravemente cuestionado, debido al auge de la nueva manera de entender, de consumir y de fabricar la ropa que conllevará el sistema del *prêt-à-porter*. La diferencia entre ambas ya se advierte en el nombre pues la alta costura hace referencia a aquella ropa que está realizada de forma artesanal, con materiales de gran calidad y a medida, teniendo como resultado unas piezas únicas. Contrariamente, encontraremos el *prêt-à-porter* que significa “listo para ser llevado”, es decir, que la ropa está realizada en serie a partir de unos patrones que escalan las tallas dando lugar a unas piezas con una calidad inferior a las primeras.

De este modo, la confección en serie, que ya había nacido en el siglo XIX con la industrialización y la proliferación de los grandes almacenes³⁶, en 1949 será rebautizada por J.C. Weill con el nombre de *prêt-à-porter* para hacer referencia a aquella que pretendía ser accesible para todos con la producción industrial, pero sin dejar de lado el componente creativo ni la buena calidad³⁷. A pesar de que durante los años cincuenta el *prêt-à-porter* vivirá todavía con una gran dependencia creativa de las propuestas de la Alta Costura, a partir de los años sesenta conseguirá una autonomía como vivo reflejo de las ansias de cambio, de las numerosas luchas y reivindicaciones y de la emergencia de la cultura juvenil que se experimentarán a lo largo de la década y que supondrán un cambio de paradigma socioeconómico:

En la raíz del *prêt-à-porter* se encuentra esta democratización última del gusto por la moda aportada por los ideales individualistas, la multiplicación de las revistas femeninas y el cine, aunque también por las ganas de vivir

³⁵ Josefina FIGUERAS, *Moda española. Una historia de sueños y realidades*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, p. 74.

³⁶ Lourdes CERRILLO, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 39-46.

³⁷ Ana MARTÍNEZ BARREIRO, *La moda en las sociedades modernas. Mirar y hacerse mirar*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 39.

el presente, estimuladas por la nueva cultura hedonista de masas. El aumento del nivel de vida, la cultura del bienestar, del ocio y de la felicidad inmediata han animado la última etapa de la legitimación y democratización de las pasiones de moda³⁸.

Un grupo de diseñadores jóvenes pertenecientes a la Alta Costura, como Yves Saint Laurent, Pierre Cardin y André Courrèges, junto a otros nombres que ya no estarán integrados a ella y teniendo en el epicentro a Mary Quant, desafiarán el orden establecido del antiguo sistema cerrado, centralizado y autoritario de la Alta Costura. Una rebelión que no se habría podido llevar a cabo sin el poder corporativo de los grandes fabricantes de ropa³⁹. En consecuencia, el monopolio de la alta costura empezará a ver cuestionada su posición hegemónica y de liderazgo en el mundo de la moda⁴⁰, en favor de una opción más abierta, igualitaria, diseminada y plural: "... la Alta Costura ha perdido el estatuto de vanguardia que la caracterizaba y ha dejado de ser el punto de mira y el foco de la moda viva al mismo tiempo que su vocación y sus actividades experimentaban un crucial *aggiornamento*"⁴¹. Las mujeres rápidamente comenzaron a apreciar las ventajas que esta nueva forma de hacer ropa les aportaba; la primera de todas será el hecho de poder comprar a unos precios notablemente inferiores respecto a los que habían tenido hasta el momento. En segundo lugar, valoraron la rapidez que también les aportaba el *prêt-à-porter* pues, mientras que con la alta costura tenían que pasar siempre por las tres pruebas de rigor pues la ropa estaba hecha totalmente a medida, ahora gozaban de la inmediatez de adquirir al momento aquel vestido que les había gustado en la tienda. Un hecho que supondrá un paso hacia una mayor democratización de la moda, como quedaba reflejado en la prensa del momento:

Porque una cosa, lectora, es la costura y otra la alta costura, que se desenvuelve en un ambiente cada vez más enrarecido, ya que por días van quedando menos personas que puedan gastarse el dinero en esos modelos 'en exclusiva', verdaderas creaciones artísticas. Hoy es necesario crear también con un concepto de mayoría, de extensión que alcance a muchos en lugar de a unos pocos privilegiados...⁴²

A medida que el *prêt-à-porter* vaya consolidándose, muchas casas de Alta Costura abrirán líneas de ropa más económica hechas en serie, como es el caso de Christian Dior o Jacques Fath para América⁴³, conscientes de que su mundo estaba gravemente amenazado y que tenían que buscar alternativas lucrativas con las que sufragar los gastos que generaba la Alta Costura. Unas alternativas que, en un primer estadio, se llamarán *boutiques* y que presentarán propuestas más informales como respuesta también al cambio de gusto de las mujeres de edad más madura que querrán acercarse a la ropa de las chicas jóvenes tan de moda durante la década de los sesenta. A pesar de ello, habrá muchos creadores de Alta Costura que, acostumbrados a una manera de entender la moda como obra de creación con un tratamiento totalmente artesanal de su elaboración, no sabrán o, directamente, no querrán hacer el cambio hacia una ropa de confección más sencilla y rápida. Una nueva moda donde el acto creativo ya no será libre, sino que estará supeditado en todo momento a la vertiente económica y mercantil que tendrá como objetivo abaratar costes en cada una de las partes del proceso.

Como consecuencia de este hecho y fruto de los grandes cambios que experimentará la sociedad de los años sesenta, el sector de la alta costura en España irá debilitándose cada vez más. Las generaciones más jóvenes contarán con la energía necesaria para reconvertirse al nuevo gran sector. Este fue el caso de

³⁸ LIPOVETSKY, 2006, p. 128.

³⁹ MAJIMA, 2008.

⁴⁰ Pablo PENA, "Óbito y transfiguración de la Alta Costura", *Indumenta*, núm. 01/2008 (enero 2008), Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, pp. 9-21.

⁴¹ LIPOVETSKY, 2006, p. 120.

⁴² PENÉLOPE, "Norteamérica lanza la moda de la línea T", *Ya* (10 de julio de 1955) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042519).

⁴³ Claire WILCOX, *The Golden Age of couture, Paris and London 1947-57*, Londres, V&A Publishing, 2007, p. 51.

Manuel Pertegaz o Elio Berhanyer, pero muchas casas regentadas por creadores más veteranos se verán imposibilitadas de llevar a cabo una transformación de raíz de unos negocios con décadas de historia. Los dos grandes nombres de la alta costura española que fueron Pedro Rodríguez y Cristóbal Balenciaga se encontrarán en este segundo grupo. El *prêt-à-porter* español tomará fuerza con el nacimiento de Moda del Sol en 1963 bajo el liderazgo de Josep M. Fillol. Una agrupación de las empresas confeccionistas nacionales más destacadas que, operando ya con independencia respecto de los arbitrios de la alta costura, buscará una importante proyección internacional⁴⁴.

El fenómeno de la muerte de la alta costura española no fue un hecho aislado, sino que supone un testimonio más para explicar el cambio de paradigma que sufrió el mundo de la moda a mediados de siglo XX. Este hecho, agravado de manera destacada por los condicionantes particulares con los que se encontraron las casas españolas, fue un fenómeno que tuvo un alcance global tal y como señala Majima:

The British Incorporated Society ceased its meetings by 1960, leaving a skeleton organization until 1970. In Italy, the Alta Moda houses ceased to show at Pitti Palace in Florence by 1967. While the Chambre Syndicale became a subsidiary of the Fédération Française de la Couture du Prêt-à-Porter from 1973. Market interest in ready-to-wear was clearly in the ascendant⁴⁵.

A modo de conclusión

El esplendor que vivió el sector de la alta costura en España durante la década de los cincuenta y parte de la de los sesenta descansó sobre el tesón de un grupo de creadores y creadoras que, sin un amparo gubernamental que los acogiera o una consciencia y estructura sectorial preexistentes, decidieron llevar adelante con esfuerzo titánico sus sueños empresariales. Sus empresas, al poco de nacer, tuvieron que lidiar con la Guerra Civil y con una dura postguerra para seguir sobreviviendo en un régimen dictatorial que, entre otras dificultades, les limitaba el contacto con el exterior. El gobierno de Franco, lejos de visibilizar el sector de la alta costura desde su valor empresarial o su aporte cultural, limitó su interés al plano del folklore y la distracción social, orientado más como atractivo turístico y estrategia de mejora de su imagen a nivel internacional. Estos diseñadores, que se caracterizaron en su mayoría por un elevado nivel creativo, acusaron también, en muchos casos, una débil y poco planificada estrategia empresarial que contrastó con la envergadura y complejidad de dichos negocios. En consecuencia, en el momento en el cual se dio la reforma tributaria de 1957, que se aplicaría con determinación y sin una consideración respecto a las especificidades y características del mundo de la alta costura, se verían zarandeados de raíz, llegando esto a ser un factor determinante que precipitó la muerte del sector.

Países como Francia, Reino Unido o Italia verán cómo la alta costura irá perdiendo el protagonismo, la importancia y la fuerza que había tenido, especialmente durante la década de 1950. A pesar de todo y gracias al apoyo y consideración que la industria de la moda recibirá de las instituciones gubernamentales, realizarán una transición hacia el sector emergente del *prêt-à-porter* y sabrán mantener hasta la actualidad sus posiciones como centros de referencia en el panorama de la moda internacional. En el caso de París, todavía cuenta con casas de alta costura en la actualidad, las cuales, lejos de representar la punta de lanza de la novedad en moda, actúan más como una promoción de marca al servicio en muchos casos de su *prêt-à-porter* de gama alta y de otros productos. En España, por el contrario, la moda no contó con un apoyo firme y estratégico por parte del gobierno que tuviera la voluntad de asegurar su supervivencia y convertirla en un sector competitivo en el panorama internacional.

⁴⁴ ASSUMPTA DANGLA, “Moda del Sol y estampados Farreró”, *Dataàtextil*, núm. 38 (2018), pp. 12-22.

⁴⁵ MAJIMA, 2008, p. 74.

En 1979 Pedro Rodríguez, abocado a una situación de total ahogo económico, cerrará su firma de moda, clausurando con ella la última casa de alta costura de España. Después de que todas las demás firmas fueran poniendo fin a sus actividades o reconvirtiéndose algunas de ellas al *prêt-à-porter*, el final de Pedro Rodríguez, último bastión de una manera de entender la moda hecha sin prisas y más cercana a la artesanía que a la industria, supondrá en consecuencia la muerte definitiva del sector en nuestro país. Esta muerte pondrá el punto final a una de las etapas más esplendorosas de nuestra moda, tanto a nivel creativo, como comercial y de impacto internacional: el de la alta costura española.

SÍLVIA ROSÉS CASTELLSAGUER es licenciada en historia del arte por la Universidad de Barcelona. En 2013 se doctoró por la misma universidad con una tesis doctoral sobre la trayectoria del creador de moda Pedro Rodríguez y la historia de la alta costura en España durante el siglo XX. Desde el 2008 y hasta el 2015 ha coordinado el A-FAD, dentro del FAD, Fomento de las Artes y el Diseño, donde ha llevado a cabo múltiples proyectos para la promoción del diseño y las artes. Además, ha colaborado con diferentes instituciones como el Museo del Diseño de Barcelona o el Museo del Traje de Madrid. Ha ejercido hasta la actualidad como docente de materias eminentemente teóricas en instituciones como la Facultad de Comunicación Blanquerna (URL), FDModa Escuela Superior de Diseño, la Escuela Massana Centro de Arte y Diseño, ELISAVA Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona y BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona.

Email: silvia.roses@bau.cat

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4748-8923>

Allan Sekula en Galicia: dos series fotográficas sobre trabajo, capitalismo y crisis

Allan Sekula in Galicia: two photography series on work, capitalism and crisis

Miguel Anxo Rodríguez González
Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 2 de enero de 2020
Fecha de aceptación: 10 de julio de 2020

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 32, 2020, pp. 137-159
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.007>

RESUMEN

Allan Sekula, uno de los principales referentes de la fotografía documental, realizó dos series en Galicia: *Mensaxe nunha botella* (1992) y *Black Tide/Marea negra* (2002-2003), resultado de dos encargos, el primero de la Fotobienal de Vigo y el segundo del periódico *La Vanguardia*. El fotógrafo centró su atención en trabajos y personas relacionados con el mar, desde estibadores hasta voluntarios y marineros involucrados en la limpieza de la costa tras el accidente del petrolero Prestige. Esta investigación se propone analizar las series, explicar las circunstancias de su realización y responder a la pregunta de hasta qué punto, tratándose de encargos, el fotógrafo se mantuvo fiel a su programa para la “nueva fotografía documental”, establecido en los primeros años de su trayectoria.

PALABRAS CLAVE

Fotografía documental. Allan Sekula. Galicia. Trabajo. Crisis. Prestige.

ABSTRACT

Allan Sekula, one of the main referents in documentary photography, carried out two series in Galicia: *Mensaxe nunha botella* (1992) and *Black Tide/Marea negra* (2002-2003), as a result of commissions from the Fotobienal de Vigo and from a newspaper, *La Vanguardia*. He focused on works and people related to the sea, from dock workers to volunteers and sailors involved in the cleaning of the coast after the accident of the oil tanker Prestige. This investigation aims at analysing the photoworks, explaining the circumstances of their production and answering the question of how far, in the case of commissions, the photographer remained faithful to his programme for a “new documentary photography”, established in the early years of his career.

KEY WORDS

Documentary photography. Allan Sekula. Galicia. Work. Crisis. Prestige.

Allan Sekula (Erie, Pensilvania 1951- Los Ángeles 2013) es uno de los principales representantes de la “nueva fotografía documental”, que plantea una revisión crítica de los postulados de la fotografía de vanguardia a la vez que un distanciamiento de la fotografía documental “humanista” de los grandes maestros¹. Desde la introducción de su primer foto-libro, *Photography Against the Grain* (1984), Sekula mostró sus preferencias por un tipo de fotografía con referente social, frente a la usual autorreferencialidad del arte de vanguardia². A la vez, renunció a la selección del momento culminante de la acción, combinando situaciones y personajes variados, así como diferentes puntos de vista, con lo que evitó los excesos dramáticos característicos de la fotografía documental.

Algunos de los males que aquejaban a la fotografía vendrían dados –en la lectura de Sekula– por el esteticismo que había alcanzado a la fotografía de tipo documental y provocado la búsqueda de una interpretación en clave emotiva y espiritual de los acontecimientos³. De este modo, los fotógrafos documentalistas habrían renunciado al valor de verdad en aras de su interés por el reconocimiento artístico de su profesión: “la concepción de la fotografía como arte superior sólo fue posible a través de su transformación en un fetiche abstracto, una ‘forma trascendente’”⁴.

Allan Sekula realizó dos series en Galicia, la primera en octubre de 1992 y la segunda en diciembre de 2002. Son trabajos que responden a los encargos de la V Fotobienal de Vigo y del periódico *La Vanguardia*, respectivamente. Aunque el carácter de cada serie es totalmente distinto, de modo coherente con la investigación que estaba llevando a cabo durante estos años, Sekula se centró en ambos casos en trabajos y actividades relacionadas con el mar. El estudio de situaciones concretas, a escala local, planteaba cuestiones de más amplio alcance pues conectaba con las transformaciones y crisis del capitalismo global. En *Mensaxe nunha botella*, serie que realizó para la Fotobienal de Vigo de 1992, Sekula documentó trabajos relacionados con el mar y otros aspectos de la realidad social, como el cierre de negocios o los recortes en los subsidios al paro. En el segundo caso, *Black Tide/Marea negra* (2002-2003), la crisis que registró con su cámara era de tipo ecológico, provocada por los vertidos de fuel del petrolero Prestige. El desastre del Prestige afectó a la costa gallega y desencadenó una movilización social sin precedentes que, por un lado, implicó auto-organización para las tareas de limpieza de la costa y, por otro, dio lugar a fuertes protestas contra la gestión política de la catástrofe⁵. Esta segunda serie puede ser vista también como un precedente en el trabajo de representación y denuncia del capitalismo extractivista, frecuente en las artes plásticas en los últimos años.

En ambos casos, el trabajo humano se ubicaba en un contexto de crisis, o apuntaba a una situación de colapso del sistema. Las fotografías dejaban traslucir la dureza de un contexto y un tipo de trabajo que parecía ser negado por la nueva imagen del capitalismo, que se pretende “desmaterializado” y se identifica con los procesos de gestión inteligentes y las nuevas tecnologías. La dureza del trabajo sigue ahí, nos parece indicar Sekula en sus series, y el ámbito marítimo se mostraba como un espacio de interacciones y flujos paradójicamente intenso: es en el mar donde se producen la mayor parte de los desplazamientos de mercancías a gran escala, necesarios para que el sistema se mantenga. Pero también es el mar el espacio donde las desigualdades se imponen con rotundidad (fig. 1).

¹ Quisiera agradecer a Carles Guerra, Manuel y Olaia Sendón, Pedro de Llano y Carla Giachello la ayuda prestada para la realización de este artículo.

² Allan SEKULA, “Introduction”, en *Photography against the Grain. Essays and Photo Works. 1973-1983*, Mack, 2016 [Nova Scotia College of Art and Design, 1984].

³ Allan SEKULA, “Sobre a invención do significado da fotografía”, *Grial. Revista Galega de Cultura*, 139 (julio - septiembre de 1998), pp. 466-468.

⁴ *Ibidem*, p. 470. Traducción del autor.

⁵ En este artículo se mantendrá el título original de la serie, *Mensaxe nunha botella*, en gallego, al ser positivada y presentada por primera vez en público de este modo, en el marco de la Fotobienal de Vigo. En el caso de la serie sobre la marea negra, se diferenciará el título en castellano de la pieza publicada en *La Vanguardia* (“Marea negra: fragmentos para una ópera”), que contenía además el texto del propio fotógrafo, de la serie positivada y comercializada poco después por su galería californiana: *Black Tide/Marea negra*.



Fig. 1. Allan Sekula, *Autorretrato (Lendo, 12-22-02)*, de la serie *Black Tide/Marea Negra*, 2002-2003, cibachrome sobre poliéster, con marco: 37,3 x 52,2 cm, Colección MNCARS, Madrid.

En los últimos trabajos de Sekula entran elementos de tipo narrativo y simbólico que llegan a determinar el sentido de las series y, a la vez, pueden complicar la interpretación de su obra. Me refiero aquí a la introducción de figuras de la mitología clásica como Sísifo, presente en la serie realizada en Galicia sobre el Prestige, o Hércules, en el proyecto realizado para la Documenta de Kassel de 2007. *Black Tide/Marea negra* se presentó como un trabajo transdisciplinar, con una combinación peculiar de fotografía y ópera, con la figura de Sísifo como eje simbólico. Alude al trabajo que nunca acaba, persistente y absurdo, de los voluntarios que retiran chapapote con marea baja, para volver a ver la costa manchada tras la marea alta. ¿Se mantiene en estas series el impulso dialéctico de su propuesta de una fotografía documental crítica de las décadas de los setenta y ochenta? ¿Hasta qué punto la introducción de elementos de tipo simbólico abre una perspectiva nueva en la fase final de su trabajo? ¿Se llega a imponer un cierto sentido épico al final de su trayectoria, en las series relacionadas con el activismo anti-capitalista y la movilización social?

Sekula, Rosler, Lonidier

Entre los años sesenta y setenta, Allan Sekula llevó a cabo, junto con Martha Rosler y Fred Lonidier, un intenso trabajo de cuestionamiento de los preceptos de la fotografía contemporánea. Compañeros de estudios en la Escuela de Arte de la Universidad de California, en San Diego, se embarcaron en un trabajo de desmontaje que derivó en series fotográficas como *The Bowery in two inadequate descriptive systems* de Martha Rosler (1975), *The health and safety game* de Fred Lonidier (1976), o *School is a factory*

del propio Sekula (1978-80).⁶ Quisieron marcar distancias tanto con la fotografía artística de vanguardia como con la documental. Una combinación de marxismo, lingüística y arte experimental dio como resultado la concreción de una estética característica, asociada al llamado “grupo de San Diego”.

En este programa de desmontaje, o “desmantelamiento” –para usar el término que prefería Sekula–, del modelo instaurado de fotografía documental, el cine experimental francés habría de servir de ayuda, al hacer visibles las condiciones de producción y la “factura” artificial del producto filmico. Aunque se tratara de otra modalidad artística, el propósito de estos fotógrafos pasaba por asumir el carácter narrativo y comunicacional del medio y, por este motivo, se acercaron a los cineastas experimentales, como Jean-Luc Godard o Chris Marker, que podían ofrecer otras formas de ensamblaje de imágenes, modalidades discursivas donde se explota la potencia expresiva de las secuencias, los desajustes y colisiones entre estas, y entre estas y el sonido⁷. El propio Sekula reconocía –ya en los últimos años de vida– su fascinación por llevar a la cámara al extremo de sus posibilidades, incluso cuando esto implicaba “tener que limpiar regularmente de sal la lente”, en proyectos relacionados con el medio marítimo⁸.

Otro elemento que influyó al trío Sekula, Rosler, Lonidier fue el trabajo sobre el lenguaje. Este vendría dado especialmente por la actividad docente del poeta y crítico David Antin, con su insistencia en los estudios de lingüística, que los fotógrafos admitirían como fundamentales, pero también por la irrupción de las nuevas tendencias y el arte conceptual. Conocían el trabajo de algunos de los artistas del incipiente conceptual norteamericano de finales de los sesenta y primeros setenta que también mezclaban imagen y texto (John Baldessari, Douglas Huebler, incluso Art & Language) aunque, según Martha Rosler, no se sintieron nunca demasiado interesados por ellos por su falta de implicación política. Otro de los elementos que distingue al grupo californiano de los conceptuales aquí citados es la preferencia por lo narrativo, una peculiar utilización del lenguaje que oscila entre el estilo neutro y una narrativa más cercana a lo literario o lo cinematográfico.

El resultado final, en las series de Sekula, es una narrativa visual poco clara, incluso de apariencia ilegible. Para Benjamin Buchloh, esta dificultad se ve incrementada por su predilección por un tema como es el del trabajo (las condiciones materiales del trabajo en la sociedad capitalista), aparentemente marginal en el ámbito del arte contemporáneo en esas décadas⁹. Martha Rosler defiende la existencia de una conciencia crítica que funcionaría como motor del grupo de San Diego, de modo que asumieron como su misión el llevar a cabo un desafío en toda regla a los preceptos de la práctica fotográfica:

En nuestro propio grupúsculo analizábamos textos teóricos y políticos, y los acontecimientos que tenían lugar, pero también estábamos pendientes del “mundo del arte” de la costa este y de Europa, en particular del arte conceptual. (...) Estábamos decididos a cambiar el mundo del arte, sobre todo la práctica y la interpretación de la fotografía. Pero lo más importante es que queríamos desarrollar una práctica dual, que actuara dentro y fuera de las instituciones (...). Animados por Fred, sobre todo, considerábamos que nuestra estrategia tenía tres vertientes: nuestra misión era crear obras, practicar la enseñanza y escribir. La tarea de escribir textos que explicaran nuestra posición recayó sobre Allan Sekula y sobre mí¹⁰.

⁶ Ver “Luchas documentales en los ‘largos setenta’. Conversaciones con Rosa Casanova, Duncan Forbes, Patricia Hayes, Sarah James, Fred Lonidier, Silvia Pérez Fernández, Martha Rosler, Rolf Sachsse y Siona Wilson, moderadas por Jorge Ribalta”, en J. RIBALTA (ed.), *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos (1972-1991)*, Madrid, MNCARS, 2015, pp. 78-90.

⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁸ Hilde van GELDER, “The shape of the pictorial in contemporary photography”, *Image [&] Narrative*, 1, Vol. X (2009), pp. 204-230. [en línea], <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/212/176> [Consulta: 22 de octubre de 2020].

⁹ Buchloh se refiere a la “imposibilidad contemporánea de una iconografía del trabajo en la autodenominada sociedad post-industrial. Benjamin H. D. BUCHLOH, “Allan Sekula: between discourse and document”, en A. Sekula y C. Lorenz (eds.), *Allan Sekula: Fish Story*, Rotterdam, Düsseldorf, Witte de With & Richter Verlag, 2002 [1ª edición, 1995], p.191.

¹⁰ Martha Rosler, citado en RIBALTA (ed.), 2015, p. 80.

Sekula comenzó a esbozar un tipo de práctica fotográfica que, partiendo de una investigación a fondo de situaciones, captaba secuencias o pequeñas historias a modo de aproximaciones al tema que luego habrían de ser presentadas con acompañamiento de texto. Imagen y palabra, en el programa de Sekula, establecen una relación que podría adoptar formas variadas, del refuerzo al solapamiento o a la distorsión crítica del significado. Siendo el significado de la imagen un aspecto siempre problemático, el fotógrafo reconoce una necesidad de complementariedad entre palabra e imagen y, en palabras de Susan Bright, “sitúa el lenguaje y el contexto en el núcleo de significado de la fotografía”¹¹.

Benjamin Buchloh destacará en Sekula el trabajo de “reconstrucción de un realismo crítico” frente a los postulados del arte contemporáneo, que habían casi descartado esa opción¹². Esta toma de posición supondrá un distanciamiento con respecto a las nociones de creatividad asociadas al estilo personal que venían afectando tanto a la vanguardia artística como al fotoperiodismo de los “grandes maestros”. Era el estilo, precisamente lo que había que evitar, porque interponía al sujeto creador en la evaluación crítica de imágenes que documentan situaciones.

La Fotobienal de Vigo, 1990 y 1992

La primera visita del Allan Sekula a Galicia tuvo lugar en 1990, al ser invitado a mostrar una selección de su trabajo y dar una conferencia en Vigo, en el marco de la IV Fotobienal. Este evento estaba dirigido por Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal quienes poco antes habían puesto en marcha el Centro de Estudios Fotográficos, plataforma desde la que estaban planteando un trabajo de recuperación de maestros de la fotografía gallega y de puesta al día del medio fotográfico. La Fotobienal, organizada de modo independiente, consiguió en pocos años asentarse como uno de los acontecimientos fotográficos más interesantes del panorama peninsular, y pronto contó con el apoyo económico del Ayuntamiento de Vigo¹³.

Sendón y Suárez Canal habían conocido el trabajo del fotógrafo californiano a través de publicaciones internacionales y contactaron directamente con él a partir de una búsqueda telefónica¹⁴. La lectura de textos de autores como Sekula y Rosler estaba ayudando a los organizadores de la Fotobienal a llevar a cabo una revisión en profundidad de la fotografía documental¹⁵. De este modo, en la edición de 1990 se pudo ver en Vigo la obra de Sekula, Martha Rosler, Karen Knorr, William Eaglestone y Nan Goldin –entre otros– dentro de la sección “Documentalismo social contemporáneo”. Un texto de Michael Gibbs sobre la fotografía documental aportaba la base teórica y destacaba la desconfianza de Rosler y Sekula ante la presunta transparencia del medio a la hora de transmitir significados y reflejar la realidad¹⁶. Gibbs remitía al trabajo de investigación sobre el contexto que llevaban a cabo estos fotógrafos y vinculaba las estrate-

¹¹ Susan BRIGHT, *Fotografía hoy*, San Sebastián, Nerea, 2005, p.186.

¹² “...Sekula’s Project is engaged in the reconstruction of critical realism after and against the abrogation of photography by modernist aesthetics”. BUCHLOH, 2002, p.192.

¹³ La Fotobienal se celebró entre 1984 y 2000. Para una información más detallada sobre la evolución y las distintas ediciones, ver Manuel SENDÓN, “A Fotobienal de Vigo e o Centro de Estudos Fotográficos”, *Grial. Revista Galega de Cultura*, vol. 56, nº 220 (octubre-diciembre de 2018), pp. 124-131; Manuel SENDÓN, y Xosé Luis SUÁREZ CANAL, “O feito fotográfico. Vigo, 1984-2000”, [en línea], <https://cefvigo.wordpress.com/o-feito-fotografico-vigo-1984-2000/> [Consulta: 10 de julio de 2020].

¹⁴ Manuel Sendón, entrevista personal, en Vigo, 1 de marzo de 2018. Una vez tuvieron el contacto, lo llamaron y enviaron por correo postal una selección de catálogos producidos por la Fotobienal, que sirvieron de carta de presentación del evento.

¹⁵ Con respecto a esto último, el propio Sendón recuerda la mala acogida entre los fotoperiodistas de la ciudad de las primeras muestras de fotografía internacional en la Fotobienal. Manuel Sendón, entrevista personal, en Vigo, 1 de marzo de 2018.

¹⁶ Michael GIBBS, “Discursos documentais”, en *IV Fotobienal. Vigo 1990*, Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal (comis.), Vigo, Concello de Vigo / Centro de Estudios Fotográficos (catálogo de la exposición celebrada del 31 de octubre al 30 de noviembre de 1990), 1990, p. 68.

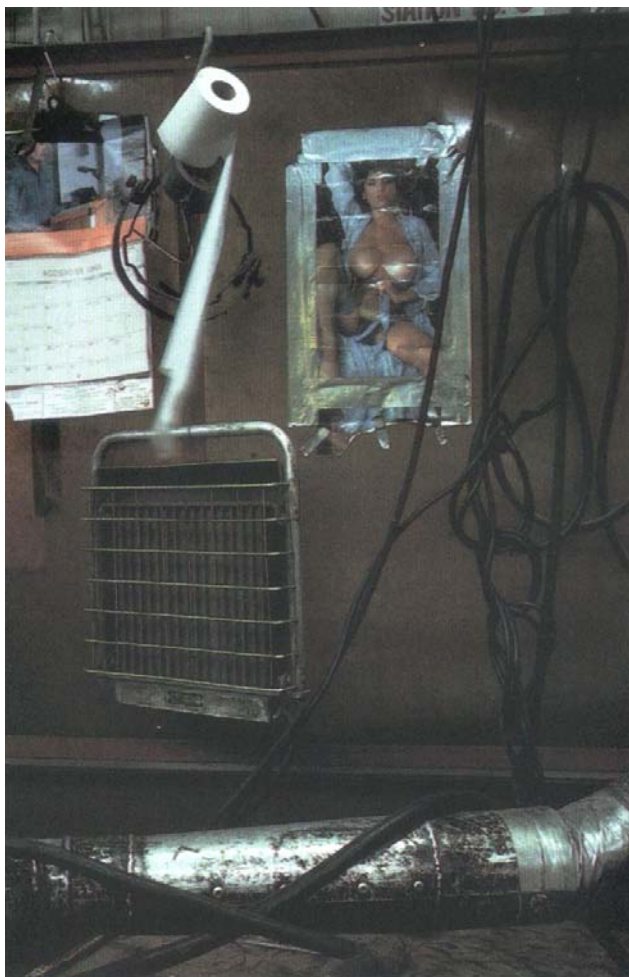


Fig. 2. Allan Sekula, *Cabina de soldador en un astillero en bancarrota. Puerto de Los Ángeles, San Pedro, California, septiembre de 1989*, fotografía, reproducida en el catálogo *IV Fotobienal - Vigo 90*, Centro de Estudios Fotográficos, Concello de Vigo, 1990, p.64.

gias retóricas de Sekula con el teatro de Bertolt Brecht: “Sekula acepta el contexto de la galería o del museo para promulgar sus ‘lecciones’, del mismo modo que Brecht aceptaba el teatro para sus ‘Lehrstücke’”¹⁷. La presencia de textos acompañando, en ocasiones incluidos dentro de las mismas fotografías, era uno de los elementos que los organizadores destacaban ya en las páginas introductorias, apuntando a la insuficiencia de la imagen, por sí sola, para la construcción del sentido.

El catálogo recoge cuatro fotografías de Sekula de objetos abandonados en instalaciones decrepitas, etiquetadas con el texto “Cabina de soldador en un astillero en bancarrota. Puerto de Los Ángeles, San Pedro, California, Septiembre, 1989” (fig. 2); y un texto en el que el autor alude a la transformación de este puerto, el mayor de EEUU en tráfico de mercancías, pero donde ya no se construyen barcos¹⁸. Las fotografías –que formarán parte del capítulo introductorio de *Fish Story*– tocaban directamente una realidad de desindustrialización que la ciudad de Vigo estaba sufriendo duramente en esos mismos años. Sekula reflexionaba en el texto sobre el “doble proceso de momificación” que el sistema capitalista lleva a cabo: primero la fuerza de trabajo, “embalsamada dentro del capital activo”, luego la conservación estética del capital industrial obsoleto¹⁹. Pero al final –concluye Sekula–, el trabajo humano vuelve, como un zombi, resucita y se nos aparece, “a pesar de la fantasía burguesa de un mundo sin trabajadores”²⁰.

Cuando Sekula acudió al certamen para presentar su obra, en 1990, llevó consigo una edición de su libro *Photography against the Grain* que Sendón y Suárez Canal fotocopiaron y pusieron en circulación entre algunos de sus contactos²¹. Para la edición siguiente los organizadores propondrán a Sekula realizar un trabajo en la ciudad en el marco de la sección “Vigovisiones”. Este es el origen del conjunto de fotografías que compondrá *Mensaxe nunha botella*, que será luego aprovechada por el artista para conformar el capítulo 5 de su foto-libro *Fish Story* (1995).

Mensaxe nunha botella fue realizada en octubre de 1992, en el marco de la V Fotobienal de Vigo. Esta edición estaba estructurada en varios apartados: una exposición dedicada a América Latina, otra con tra-

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Allan Sekula, “Conto do peixe”, en *Ibidem*, pp. 63.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ Manuel Sendón, entrevista personal, en Vigo, 1 de marzo de 2018.

bajos de los beneficiarios de la beca de la Fotobienal, una antológica que recuperaba una figura histórica de la fotografía gallega –ese año, Luis Ksado– y “Vigovisiones”, que ofrecía trabajos realizados *ex profeso* en la ciudad por destacados fotógrafos²². Entre el 1 y el 10 de octubre de 1992, Sekula tomó con su cámara un conjunto de imágenes en varios espacios de la ciudad –el puerto, las calles, una playa cercana– y en alta mar, a bordo de un barco pesquero, de las que se seleccionaron ocho para la muestra²³. La secuencia fotográfica final, compuesta por diez piezas, se completó con la lista de las imágenes (texto en blanco sobre fondo negro) y un texto en gallego en el que el fotógrafo establecía una reflexión en torno a la riqueza, el mar y la acumulación capitalista²⁴. Sekula vinculaba aquí las riquezas del mar que supuestamente esconde el fondo de la Ría de Vigo (por el naufragio de la escuadra hispano-francesa en la Batalla de Rande, de 1702), con la figura del Capitán Nemo y la idea de “acumulación capitalista” formulada por Marx. Es un trabajo que combina elementos de una narrativa en torno a las riquezas del mar y la crisis económica, que apunta a la situación de la ciudad en el cambio de década. El título *Mensaxe nunha botella* remite a la fotografía de una carabela del escaparate de una joyería, pero también tiene implicaciones que remiten a la idea de desaparición, pérdida y mensaje de socorro lanzado al mar, a un destinatario desconocido (figs. 3 y 4).



Fig. 3. Allan Sekula, *Joyería. Rúa Príncipe*, de la serie *Mensaxe nunha botella*, 1992, capítulo 5 de *Fish Story* (1989–95), Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection.



Fig. 4. Allan Sekula, *Tienda ocupada durante 18 meses por dependientas en lucha por sus salarios. Rúa Príncipe*, de la serie *Mensaxe nunha botella*, 1992, capítulo 5 de *Fish Story*, 1989–95, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection.

²² Graciela Iturbide, John Davis, Larry Flynt y Xulio Correa completaron el apartado “Vigovisiones” de la publicación *V Fotobienal de Vigo 1992*, Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal (comis.), Vigo, Concello de Vigo / Centro de Estudos Fotográficos (catálogo de la exposición celebrada del 29 de octubre al 29 de noviembre de 1992), 1992, pp. 9-34.

²³ Los organizadores acompañaban a los fotógrafos que participaban en esta sección, facilitaban el acceso a determinadas localizaciones, y colaboraban en la producción de las fotografías. Estas pasaban a formar un fondo fotográfico, hoy propiedad del Ayuntamiento de Vigo. Manuel Sendón, entrevista personal, en Vigo, 1 de marzo de 2018.

²⁴ Las fotografías se imprimieron en formatos vertical y horizontal, de 59,7 x 39,7 cm, y sus temas se dividen en: mujeres en la lonja (2), escaparates en el centro urbano (2), un marinero trabajando, un estibador, una hoguera y una imagen en la playa. La pieza con el texto sobre el capitán Nemo tiene un tamaño algo mayor: 101,5 x 71 cm.

La secuencia comienza con dos fotografías tomadas en el centro de la ciudad. La estrategia de contraposición de aspectos de una misma realidad –reconstrucción del contexto por oposición– viene establecida al situar juntas la fotografía de una maqueta de barco (una carabela), hecha con metales preciosos, en una joyería, y otra del escaparate de una tienda de moda con cristales rotos y un cartel que alude a luchas sindicales en un contexto de crisis: “NOS DEBEN 18 SUELDOS”. Evidente es aquí el juego del autor, creando un cortocircuito por el contraste entre condiciones de trabajo, crisis y representación de bienes de consumo. Otro grupo apunta directamente a trabajos vinculados con la pesca, sector crucial en la economía viguesa: las imágenes de un estibador en el puerto, mujeres pesando pescado y un marinero trabajando de noche en la cubierta de un pesquero se ofrecen como registro de formas del trabajo con un



Fig. 5. Allan Sekula, *Jornada sin éxito de pesca de sardinas frente a la costa portuguesa*, de la serie *Mensaxe nunha botella*, 1992, capítulo 5 de *Fish Story* (1989–95), Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection.

fuerte componente físico, que parecen contradecir la imagen de una economía postindustrial ingrátida. Intuimos un desajuste con respecto al discurso celebrativo de los apóstoles de la economía postindustrial que recientemente Ben Lerner ha planteado en relación con una imagen tomada en el puerto, no incluida en “Vigovisiones” pero sí en *Fish Story*, de un estibador dirigiendo las operaciones de descarga de pescado congelado que, a su vez, es controlado por las fuerzas ocultas del capital.²⁵

En general, el registro de las acciones es sobrio, no busca la dramatización. De estas representaciones, sólo la del marinero en la cubierta del barco adquiere un cierto tono dramático por la postura en que se capta, que alude a la fuerza física y dureza del trabajo y por el contraste cromático entre el rojo del impermeable y el fondo negro. Sekula aludirá con una breve nota al contexto del registro: una jornada de pesca de sardinas que acabó sin éxito, cerca de la costa portuguesa²⁶ (fig. 5).

La serie se completaba con una fotografía de una hoguera ardiendo por la noche, sin referencias concretas para su interpretación, y otra tomada en la cercana playa de Samil, con un chorro de agua cayendo de una fuente, en primer plano, y unos paseantes que apenas se adivinan. Al igual que en la fotografía de la carabela en la joyería, esta es de formato vertical y aparece dividida en dos mitades.

²⁵ “I’m struck by how a man on the docks of Vigo, unloading a shipment of frozen fish from Argentina, resembles a conductor (are his eyes also closed?), wand in air (I think it’s a roll of cardboard in his hand) – which raises the question of what forces are conducting this conductor in the bizarre fantasia of global shipping” Ben LERNER, “Ben Lerner on Allan Sekula’s ‘Fish Story’”, *Frieze*, 8 (January, 2019) [en línea], <https://frieze.com/article/ben-lerner-allan-sekulas-fish-story> [Consulta: 10 de julio de 2020].

²⁶ “Unsuccessful fishing for sardines off the Portuguese coast”, *Allan Sekula: Fish Story*, p.148.

Sekula se referirá años después a la apertura que propicia la idea de secuencia, frente al carácter cerrado de la serie: la secuencia fotográfica puede ofrecer una alternativa al “modelo institucional dominante” que organiza las imágenes de acuerdo a una clasificación rígida –un modelo “curatorial y burocrático”, el de la serie, propio del archivo²⁷. La organización en secuencias y la introducción de textos permiten a la fotografía funcionar como una novela o una película, incluso con un nivel más alto de complejidad narrativa y una mayor apertura al juego de las interpretaciones²⁸. La secuencia permite un registro del tiempo con intervalos variados, lo que, para Sekula, facilita la reproducción de esa fluidez y del movimiento del mar y del capital a través de un medio estático. Las raíces de este posicionamiento las podemos encontrar en autores soviéticos como Serguei Tretiakov, quien indicó en su día –en el marco de los debates sobre la utilización del arte al servicio de la causa revolucionaria– que, para una mayor eficacia política, la fotografía debía abandonar la estética de la imagen única y abrazar “la secuencia fotográfica sistemática”²⁹.

Mensaxe nunha botella encaja perfectamente en el proyecto de Sekula para una nueva fotografía documental por la estrategia de aproximación a partir de una secuencia que recoge diversidad de facetas de una misma realidad, actuando por contraste, prescindiendo del elemento dramático y rechazando el “momento significativo”. Las imágenes funcionan a partir de una lógica de colisión y complementariedad, y el acompañamiento de un texto contribuye al distanciamiento reflexivo.

La pieza del 9 de octubre de 1992 es un texto que, como dijimos más arriba, relaciona a Julio Verne con los tesoros de los galeones hundidos de Rande y la acumulación primitiva. Sekula se sirve de un fragmento del escritor Xosé Luis Méndez Ferrín, quien “captó la ironía de la búsqueda de Nemo en las aguas de Vigo”³⁰. La riqueza siempre marcha, escribe Sekula refiriéndose a la economía de la pesca, el granito, “o la simple fuerza de trabajo emigrante”³¹. Aquí se recoge una percepción muy extendida por entonces en Galicia que alude al desequilibrio entre el potencial exportador de la comunidad y la escasa capacidad para generar valor añadido por la transformación de materias primas. Pero, además, estas palabras se escriben a principios de los noventa, años en los que la ciudad estaba sufriendo la dureza del proceso de reconversión naval que había destruido gran cantidad de puestos de trabajo y dejado una sensación de trauma colectivo en sus habitantes³².

Julio Verne situó uno de los episodios de *20.000 leguas de viaje submarino* en la Ría de Vigo y puso al capitán Nemo a buscar los tesoros escondidos de Rande. Había escrito:

Aquí mismo se habían hundido los galeones cargados a cuenta del gobierno español. Aquí venía el capitán Nemo a proveerse, según sus necesidades, de los millones con que sostenía su *Nautilus*. Fue para él, para él solo, para quien América mandó esos preciados metales. Era él el heredero directo y sin partición de esos tesoros arrancados a los incas y a los vencidos por Hernán Cortés.

²⁷ “Allan Sekula. Fish Story: Notes on the Work”, en *Documenta_11. Platform 5: Exhibition Catalogue [Kassel 2002]*, Okwui Enwezor (comis.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit (catálogo de la exposición celebrada del 8 de junio al 15 de septiembre de 2002), 2002, pp. 582-583. Adaptación de Sekula de una entrevista en D. Risberg (ed.), *Allan Sekula: Dismal Science Photoworks 1972-1996*, Illinois State University, 1999.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Buchloh cita un texto de Tretiakov de 1931: “Al igual que construimos sistemáticamente, también debemos fotografiar sistemáticamente. La secuencia y la observación fotográfica a lo largo del tiempo, éste es el método”. Benjamin BUCHLOH, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 139.

³⁰ Allan SEKULA, “Mensaxe nunha botella”, en *V Fotobienal de Vigo 1992*, Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal (comis.), Vigo, Concello de Vigo / Centro de Estudos Fotográficos (catálogo de la exposición celebrada del 29 de octubre al 29 de noviembre de 1992), 1992, p.25. El texto aparece reproducido en inglés en SEKULA y LORENZ, 2002, p.141.

³¹ *Idem*.

³² Los años centrales de la década de los 80 fueron especialmente duros en la ciudad de Vigo por la incidencia de la reconversión naval. Ante la falta de encargos y problemas en la gestión de los grandes astilleros, se puso en marcha un plan de ajuste que llevó a reducir drásticamente las plantillas, perdiendo su trabajo más de 4.000 personas. Los efectos sociales fueron especialmente intensos en los años posteriores.

- ¿Sabía usted, señor profesor –me preguntó, sonriendo– que la mar contiene tantas riquezas?
- Sabía que se calculaba en dos millones de toneladas la plata que el mar tiene en suspensión –respondí.
- Indudablemente, pero para extraer esa plata los gastos serían muchísimo mayores que las ganancias. Aquí, por el contrario, no tengo que recoger sino lo que los hombres perdieron, y no solamente en esta bahía de Vigo, sino también en miles de escenarios de naufragios, cuyos lugares tengo señalados en mi mapa³³.

Pero para Ferrín, Nemo es simplemente un nihilista, “otro demiurgo externo y destructivo” que pasa cerca de la costa y se va³⁴. El escritor gallego había escrito –poco antes de la llegada de Sekula a la ciudad– acerca del interés que el tema de los galeones hundidos en Rande había suscitado en el París de la segunda mitad del XIX. Entonces se crearon compañías para la prospección de fondos marinos que llegaron a explorar el interior de la ría³⁵. Sekula recoge esta idea de la riqueza que no queda y la traslada a la figura de un heroico capitán que se cree heredero de las riquezas americanas, ese botín histórico que Marx pone en relación con la “acumulación primitiva” del capitalismo. El potencial crítico que Nemo pudiera llegar a tener con respecto a la riqueza expoliada de América por los españoles se pierde, es estéril: queda un sentido aristocrático en el navegante, en su relación con los tesoros, robados primero y después echados a perder: “Su proyecto aparece bloqueado, por un lado, por su nostalgia aristocrática y, por otro, por un lema abstracto y futurista de flujo perpetuo dentro del flujo”³⁶.

Diez años después, en el marco de una exposición que recogía el trabajo de los fotógrafos participantes en “Vigovisións”, Marta Gili escribirá sobre esta serie de Sekula, poniéndola en relación con la que acababa de realizar por encargo del periódico *La Vanguardia* sobre el Prestige. El texto de Sekula sobre Nemo y los tesoros perdidos de Rande apuntaría a una desconfianza nacida de una historia de desilusiones: la ciudad ya no cree en “aquello que no puede ver con sus ojos o palpar con sus manos”;³⁷ ni sueños ni mitos, en una ciudad que ha pasado por una crisis industrial traumática. Para Sekula, el Capitán Nemo continua en el fondo del mar. Pero Vigo, escribe Gili, no va a sumergirse para verlo, “demasiado ha visto ya flotando últimamente sobre sus aguas”, y probablemente ese desasosiego colectivo de las fotografías de 1992 se está haciendo de nuevo vigente ante los acontecimientos derivados de la marea negra en 2002³⁸.

Historia de peces, trabajo y circulación de las mercancías

La propuesta de Sekula era importante para los organizadores de la Fotobienal, por lo que implicaba de replanteamiento crítico con respecto a la tradición de la fotografía documental. Consideraron la importancia de no convertir a la víctima en objeto de contemplación, de ahí el trabajo de contextualización y estu-

³³ Julio VERNE, *20.000 leguas de viaje submarino*, Madrid, Diario El País, 2004, p. 315 (traducción de Antonio Álvarez Práxedes). En la pieza de “Mensaxe nunha botella” se cita un fragmento de la obra del autor francés a partir de una edición inglesa de 1908.

³⁴ SEKULA, 1992, p.25. El texto aparece reproducido en inglés en SEKULA y LORENZ, 2002, p.141.

³⁵ “Jules Verne, en texto inolvidable, hace entrar al capitán Nemo en la ‘Bahía de Vigo’ a extraer el oro submarino, con el cual aquel nihilista subvencionaba los movimientos de liberación nacional que se levantaban contra el imperio inglés. En la segunda mitad del siglo XIX, los galeones de Vigo eran objeto de especulación constante en París. Recuerda el libro ‘Les galions de Vigo’, París, 1873. En 1870 se hicieron prospecciones extractivas y en 1872 se creó una ‘Entreprise de sauvetage’ para hacerse con el oro. Creo que estas compañías fueron sobre todo operaciones de alta estafa para engañar a incautos ambiciosos. Pero la quimera del oro, la fascinación del tesoro oculto, funcionó”. Xosé L. MÉNDEZ FERRÍN, “Diálogo de Lampetusa y Sponsor. Sobre la cara y la cruz de la ciudad de Vigo”, en J. GIL, X. L. MÉNDEZ FERRÍN, *Vigo: fronteira do Alén*, Vigo, Ir Indo Edicións, 1989, p. 17.

³⁶ SEKULA, 1992, p. 25.

³⁷ Marta GILI, “Territorios para escuchar”, en *Vigovisións*, Manuel Sendón y Xosé Luis Suárez Canal (comis.), Vigo, Museo de Arte Contemporánea (MARCO) (catálogo de la exposición celebrada del 10 de abril al 8 de junio de 2003), 2003, p. 37.

³⁸ *Ibidem*, p. 38.



Fig. 6. Vista del montaje de las fotografías de *Mensaxe nunha botella* en la exposición *Allan Sekula – OKEANOS*, 2017, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Viena. Fotografía: Jens Ziehe | TBA21.

dio previo. La inclusión de textos que aclaran las situaciones específicas, o introducen elementos para la discusión, va en esta misma línea (fig. 6). Poco después, *Mensaxe nunha botella* se presentará en el New Museum de Nueva York, y una selección de las imágenes captadas en Vigo conformará el capítulo 5 de un libro de Sekula sobre trabajos vinculados con el mar: *Fish Story* (1995)³⁹.

Como en otras ocasiones, Sekula traslada a formato libro una secuencia elaborada dentro de un contexto específico. Para el libro y las exposiciones posteriores escogerá un grupo de siete fotografías realizadas en Vigo, de las que cuatro coinciden con las expuestas en la Fotobienal. *Message in a Bottle* –con título ya en inglés– es la selección que comercializará su galería californiana⁴⁰.

Fish Story es un foto-ensayo compuesto por varias secuencias de imágenes intercaladas con textos que documenta trabajos relacionados con la economía marítima, desde el tráfico de mercancías hasta la construcción naval, pero también el estado de las infraestructuras portuarias castigadas por la desindus-

³⁹ “La primeira versión de ‘Message in a Bottle’ (1992/94) fue mostrada en 1992 en la Fotobienal de Vigo y publicada con texto en gallego en el catálogo de la exposición. Poco después sería exhibida, en 1993, en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York”. SEKULA y LORENZ (eds.), 2002, p.202 (traducción del autor). En 2002 las fotografías se expondrán en formato proyección de diapositivas en Kassel (Alemania), en el marco de la Documenta 11.

⁴⁰ Hoy la secuencia completa está presente en la colección Thyssen Bornemisza Art Contemporary, de Viena, que la presenta como registro de “los cambios y abandono de la industria de pesca española”. Se trata de una serie de piezas que se corresponde con la versión para *Fish Story*, algo diferente, pues, de la presentada en Vigo en 1992, pero conserva el texto sobre el Capitán Nemo (ahora en inglés) y la lista de fotografías. “Allan Sekula. ‘Message in a Bottle’. Chapter 5, *Fish Story*, 1992/1994”. Thyssen Bornemisza Art Contemporary. Collection. [en línea], <https://www.tba21.org/#item—messageinabottle—1411> [Consulta: 10 de julio de 2020].

trialización. El texto de Michael Gibbs recogido en el catálogo de la Fotobienal de 1990 aludía ya a la investigación que Sekula estaba llevando a cabo en las áreas portuarias, donde la industria y la clase obrera estaban siendo desplazadas por el comercio y las inversiones inmobiliarias⁴¹. Tanto en este como en otros trabajos, Sekula abordará el proceso de desaparición de las viejas instalaciones –sorprende la dureza de los escenarios y su decrepita magnificencia– y la emergencia de nuevos polos de poder económico. Marineros y trabajadores de astilleros son desplazados por las nuevas tecnologías y los “superpuertos”, indica Benjamin James, están cada vez más lejos del centro de las ciudades; las fotografías suponen un registro de este “proletariado cosmopolita del mar” que parece en proceso de desaparición⁴². Para Debra Risberg, *Fish Story* es un proyecto nacido de la conciencia de que, desde la década de los setenta, se estaba consolidando una nueva fase del capitalismo trasnacional que descansaba en buena medida en el transporte por mar de mercancías en contenedores⁴³. El trabajo de Sekula se consagra a documentar espacios fuertemente impregnados de ideología, desde puertos y zonas de frontera hasta áreas residenciales. Y, en este proceso, Sekula siente atracción por zonas que registran fuertes alteraciones en los flujos del capital: ciudades castigadas por la reconversión naval (Gdansk o Glasgow) y otras en proceso de crecimiento y consolidación (como Seúl, en Corea)⁴⁴. El conjunto realizado en el marco de la Fotobienal proporcionaría materiales para este proyecto global, incidiendo en los escenarios y los efectos de la desindustrialización.

En la introducción de *Fish Story* relata sus recuerdos como joven criado en zona portuaria, en California: cada barco se podía identificar por su carácter nacional y así se distinguían los barcos noruegos, limpios y ordenados, de otros como los griegos, más descuidados⁴⁵. Pero hoy esto ya no funciona, explica Sekula, porque los barcos van bajo banderas de conveniencia, son construidos y reparados en países diferentes, y las tripulaciones son por lo general de países lejanos, como Filipinas u Honduras. Los puertos acogen mercancías en grandes cantidades, pero las ocultan a la mirada, encerradas en contenedores. Todo está regularizado, racionalizado, automatizado: fruta, pescado, componentes electrónicos, cocaína... Lo que uno ve en los puertos es el “movimiento concreto de los bienes”⁴⁶, y este movimiento solo puede ser explicado a través el recurso a la abstracción.

Fish Story responde, pues, a un programa de revisión de los parámetros de la fotografía documental y para Hal Foster es un ejemplo relevante del giro etnográfico del arte de los años 90. En el ensayo “El artista como etnógrafo” destaca el “empleo crítico de los modos documentales” en Sekula, con proyectos que apuntan a problemáticas y contextos concretos, pero que plantean una dimensión geopolítica global⁴⁷. Foster cita tres trabajos realizados por el fotógrafo entre los años 80 y los 90: “Esbozo de una lección geográfica” (1983), sobre las fronteras de Alemania y la política de la Guerra Fría, “Notas canadienses” (1985), sobre minería y finanzas, e “Historias de peces” (1995), sobre comercio marítimo y economía global. “Con estas ‘geografías imaginarias y materiales del mundo capitalista avanzado’ [Sekula] esboza un ‘mapa cognitivo’ de nuestro orden global”, pero siempre desde un planteamiento dialéctico que problematiza la relación entre imagen y texto⁴⁸.

⁴¹ Michael GIBBS, 1990, p. 68.

⁴² Benjamin JAMES, “Sympathetic Materialism: Allan Sekula’s Photo-Works, 1971–2000”, Tesis Doctoral, Berkeley, University of California, 2018, p. 128.

⁴³ RISBERG, 1999, p. 238.

⁴⁴ *Ibidem*, p.247.

⁴⁵ SEKULA y LORENZ, 2002, p. 12.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Hal FOSTER, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p.194.

⁴⁸ *Idem*.

Para W.J.T. Mitchell, la obra de Sekula “tiene de a fusionar el ‘realismo crítico’ de Lukács con cierto énfasis en las condiciones del trabajo y cierto interés en exponer fotográficamente un mundo que se pasa por alto”⁴⁹. Y, sin embargo, no se descuida la belleza y se percibe el cuidado puesto en la elaboración de la imagen. Mitchell se interesa por una fotografía de *Fish Story*, una imagen fascinante que pertenece a la secuencia introductoria, expuesta en la Fotobienal de Vigo de 1990 (fig. 7). Se trata de una llave inglesa sobre una mesa sucia que intuimos abandonada, la llave ha sido movida recientemente y deja su rastro en la mesa. Una fotografía llamativa por su simplicidad, que ejemplifica la noción de “realismo social” con la que caracteriza el trabajo de Sekula, pero también se acerca al “realismo crítico” de György Lukács⁵⁰.

Ante la marea negra

Allan Sekula volvió a Galicia en diciembre de 2002, recorriendo la costa y documentando las labores de limpieza derivadas del accidente del petrolero *Prestige*⁵¹. La nefasta gestión llevada a cabo por las autoridades provocó que el vertido no se atajase a tiempo y se fuese extendiendo una gran mancha por el litoral. El fotógrafo norteamericano explica así su reacción al acontecimiento:



Fig. 7. Allan Sekula, *Cabina de soldador en un astillero en bancarrota. Dos años después de cerrar. Puerto de Los Angeles, San Pedro, California. Julio de 1991*, de la serie *Fish Story* (1989–95).

A mediados de noviembre de 2002, el *Prestige* se partió por la mitad cerca de la costa de Galicia. Tuve la intuición de que se trataba de una calamidad con una tremenda resonancia, con efectos políticos impredecibles, y pensé en volver a Vigo, donde había hecho un reportaje sobre la pesca y otros aspectos de la economía local diez años antes para uno de los primeros capítulos de *Fish Story* (...). Como si me hubiera leído el pensamiento, el artista y crítico barcelonés Carlos Guerra [sic.] contactó conmigo al día siguiente para invitarme a realizar un proyecto de final abierto sobre el vertido, para el suplemento cultural del periódico *La Vanguardia*⁵².

⁴⁹ W.J.T. MITCHELL, *La ciencia de la imagen*, Madrid, Akal, 2019, p.66.

⁵⁰ “La fotografía ejemplifica el realismo social en el sentido de que no se trata de una sola obra, sino que es parte de todo un mundo documentado con amoroso detalle, tanto por otras fotografías como por el texto que las acompaña”. Mitchell ilustra la noción de [Northrop] Frye de “bajo realismo mimético” porque hace énfasis en el mundo del trabajo. Refleja el ‘realismo crítico’ en el sentido de Lukács en cuanto que es el tipo de imagen que solo se le ocurriría a alguien ajeno al mundo que Sekula está documentando”. *Idem*.

⁵¹ El *Prestige*, un monocasco liberiano con bandera de las Bahamas y operado por una naviera griega, se accidentó el 13 de noviembre de 2002 frente a las costas gallegas. Llevaba un cargamento de 77.000 toneladas de fuelóleo. Las autoridades ordenaron alejar al buque (contra la opinión de expertos en seguridad marítima), siendo entonces remolcado a alta mar: primero en dirección suroeste y luego en dirección norte. El 16 de noviembre comienza a llegar chapapote a la Costa da Morte (A Coruña). El barco se parte en dos y se hunde el 19 de noviembre, provocando una marea negra que afectará a más de 2.000 km de costa entre el norte de Portugal y el suroeste de Francia.

⁵² Allan Sekula, citado en BRIGHT, 2005, p.188.



Fig. 8. Allan Sekula y Olaia Sendón, en el Coído de Touriñán (A Coruña), diciembre de 2002. Fotografía de Manuel Sendón.

Ante la carencia de medios para atajar el vertido, la ocultación de información y la nefasta gestión por parte de las autoridades, cientos de marineros, mariscadoras y voluntarios comenzaron a organizarse y a actuar, frenando en el mar el avance del vertido y limpiando las zonas afectadas de la costa. La movilización alcanzó un nivel espectacular en pocos días y tuvo una dimensión política de gran alcance, con manifestaciones multitudinarias promovidas por el colectivo Nunca Más, acciones coordinadas por profesorado de centros de primaria y secundaria, y un trabajo ingente de producción cultural a cargo del colectivo Burla Negra: carteles, audiovisuales, conciertos, recitales de poesía, libros, exposiciones y *merchandising*⁵³.

Carles Guerra actuó como enlace entre periódico y fotógrafo, y transmitió indicaciones sobre el encargo: no habría condiciones, el grado de libertad iba a ser amplio, porque lo que produjese iría para las páginas del suplemento cultural. Estaban todos de acuerdo en que lo que hiciera Sekula no iba a ser fotoperiodismo⁵⁴.

A su llegada a Galicia, Sekula se reencontró con Manuel Sendón, que lo puso en contacto con el artista Fran Herbello⁵⁵. Este lo acompañó, junto con Carles Guerra, los primeros días por la península del Morrazo, Islas Ons y Cíes (Pontevedra). A continuación, el recorrido se desarrollaría por la Costa da Morte

⁵³ Ver, sobre el despliegue creativo generado con motivo de estas movilizaciones: *Nunca Más. A voz da cidadanía I*, Difusora de Letras, Artes e Ideas, Ourense, 2003; el número especial “Unha Gran Burla Negra”, de la revista *Luzes*, 65 (2019), pp. 6-48; y la web de la Asociación Cultural Unha Gran Burla Negra: <http://unhagranburlanegra.gal/> [Consulta: 10 de julio de 2020].

⁵⁴ Carles Guerra, entrevista personal, en Barcelona, 22 de julio de 2019.

⁵⁵ Manuel Sendón, entrevista personal, en Vigo, 1 de marzo de 2018.

(A Coruña), junto a Manuel y su hija Olaia Sendón (fig. 8). De la incursión saldrá el reportaje “Marea negra: fragmentos para una ópera”, publicado en *La Vanguardia*, la serie *Black Tide/Marea negra* y una parte sustancial de las imágenes de su película *The Lottery of the Sea* (2006). Esta fue concebida como un ensayo a partir de una investigación de varios años –un poco al modo de *Fish Story*–, sobre la idea de riesgo en la economía global y las nuevas formas de resistencia popular. De una duración total de 179 minutos, 41 son grabación realizada en Galicia⁵⁶.

“Marea negra: fragmentos para una ópera” es una composición formada por 19 fotografías y un texto del propio Sekula, publicada como reportaje de cabecera del suplemento “Culturas” de *La Vanguardia*, el 12 de febrero de 2003⁵⁷. Las imágenes pasarán ese mismo año a conformar una serie positivada y comercializada por la galería Christopher Grimes, de Santa Mónica (EEUU) bajo el título *Black Tide*⁵⁸. Las fotografías se agrupan en dos grandes “categorías” en palabras de Peter Frank: una es la que tiene como protagonista al vertido en sí –el viscoso y negro chapapote– y la otra se centra en los voluntarios, unas veces trabajando concentrados, otras veces ansiosos, exhaustos, y en alguna toma incluso relajados y distraídos⁵⁹. La forma final que adoptó este encargo, un libreto para una ópera imaginaria a representar 30 años después del desastre, fue una sorpresa para los responsables de *La Vanguardia*, pero entraba en los presupuestos estéticos del fotógrafo de poner distancia a través de un relato más o menos ficcional (con texto escrito incluido) ante los acontecimientos⁶⁰.

Sekula usó una cámara de formato medio –una Leica pequeña– y una cámara de vídeo, y durante la realización del proyecto no hacía demasiadas fotos⁶¹. Bastante a menudo hacía dos o tres disparos consecutivos, aspecto este que se refleja en cierto modo en el resultado final, pues algunas de las piezas que componen *Black Tide* son dípticos y trípticos, como el de la voluntaria captada, primero, en un momento de descanso con la mirada perdida y luego, ya consciente de que la estaban fotografiando, sonriendo⁶² (figs. 9 y 10). La selección final de las fotos fue responsabilidad de Sekula. Tan sólo hubo conversaciones con la redacción del periódico para la distribución de algunas fotos⁶³.

Sekula había establecido previamente el vínculo entre lógica del deseo del capitalismo neoliberal y catástrofe; el colapso se adivina en series anteriores como *Titanic's Wake* (1998-99), con la imagen de postal del Guggenheim de Bilbao “oscurecida” por sus vínculos con la industria química, que no estaba tan lejos de las catástrofes de Seveso y Bhopal⁶⁴. Cuando el fotógrafo realizaba este trabajo pudo ver, en un terminal de contenedores próximo, bidones con ácido fluorhídrico, un agente químico de gran toxicidad usado para el tratamiento de las láminas de titanio del museo, también habitual en la industria aeroespacial.

⁵⁶ La película recoge imágenes de países como Japón, Panamá, España y Estados Unidos, tomadas a lo largo de varios años. Las fotografías de “Marea Negra” están datadas entre el 19 y el 24 de diciembre de 2002.

⁵⁷ Allan SEKULA, “Fragmentos para una ópera”, *Culturas. La Vanguardia* (12 de febrero de 2003), pp. 2-7.

⁵⁸ Se pudieron ver primero en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en julio de 2003 y en la galería Christopher Grimes, en Santa Mónica, en noviembre-diciembre de ese mismo año. La serie se encuentra en la actualidad en las colecciones de MUSAC (León), Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Viena) y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

⁵⁹ Peter FRANK, “Allan Sekula at Christopher Grimes”, *Art in America* (diciembre de 2003), p.115.

⁶⁰ Carles Guerra, entrevista personal, en Barcelona, 22 de julio de 2019.

⁶¹ *Idem.* Olaia Sendón, que lo ayudó en las grabaciones ocupándose de la pértiga, recuerda que, en general, el fotógrafo no se movía guiado por una planificación previa de los itinerarios, salvo el día que se dirigieron al depósito del chapapote, en Lendo (A Coruña). Olaia Sendón, entrevista telefónica, 17 de octubre de 2019.

⁶² Estas imágenes formaron finalmente un díptico en *Black Tide*, pero en la versión para *La Vanguardia* solo se publicó la primera.

⁶³ Especialmente esto afectó a la composición del marinero tomando sopa y la balsa de chapapote (dispuestas en formato vertical, tanto en *La Vanguardia* como en *Black Tide*); esta composición aparece cortada en primera página del suplemento. Carles Guerra, entrevista personal, en Barcelona, 22 de julio de 2019.

⁶⁴ Allan SEKULA, “Between the Net and the Deep Blue Sea”, *October*, 102 (otoño de 2002), p. 21. Se hace referencia a los accidentes de las plantas químicas de Seveso (Italia) en 1976, y Bhopal (India) en 1984.



Fig. 9. Allan Sekula, *Voluntario en la orilla [Islas Cíes, 20/12/2002]*, de la serie *Black Tide/Marea Negra*, 2002-2003, cibachrome sobre poliéster, con marco: 75,4 x 102,9 cm, MNCARS, Madrid (depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía).



Fig. 10. Allan Sekula, *Voluntaria observando, voluntaria sonriendo*, de la serie *Black Tide/Marea Negra*, 2002-2003, cibachrome sobre poliéster, 52,5 x 76,5 cm y 52,5 x 77,5 cm, Colección MNCARS, Madrid.

El trabajo incansable, insistente y repetitivo de los voluntarios limpiando de chapapote el litoral sirvió de inspiración para el fotógrafo, remitiendo a un modelo clásico que, en un primer momento, podría desconcertar a los conocedores de su obra. Grupos de voluntarios vestidos de blanco de arriba abajo, con protecciones Tyvek y máscaras ocultando las caras, compondrían un coro en la tragedia de la lucha contra la contaminación. Aparece entonces la referencia a Sísifo, a través de un pequeño poema escrito en gallego

por el fotógrafo para acompañar las fotografías publicadas⁶⁵. Carles Guerra señala en un texto aparecido en el mismo suplemento que el fotógrafo insistió durante esos días en la idea de “una gran coreografía” que se desplegaba a través de grupos de voluntarios enfundados en monos blancos, trabajando incansablemente en las costas contaminadas.⁶⁶ Y el propio Sekula aludirá a un elemento dramático en los acontecimientos:

Los tremendos esfuerzos, como de Sísifo, para contener el vertido, tenían todo el drama de una ópera, especialmente si tenemos en cuenta la curiosa indiferencia y pasividad del entonces gobierno de derechas en España. Yo pensaba, como es natural, en un enfoque que fuera lo contrario del fotoperiodismo, especialmente crítico con los efectos duraderos en el tiempo de los derrames de crudo, que normalmente pasan desapercibidos en los titulares de prensa⁶⁷.

Tanto en “Marea negra” como en la película *The Lottery of the Sea* se pone en evidencia la contraposición entre la desastrosa gestión de la catástrofe por parte de las autoridades y el trabajo desinteresado y comprometido de los voluntarios (figs. 11 y 12). En la película, Sekula intercala declaraciones de voluntarios que hablan a la cámara, y son frecuentes las críticas hacia los políticos, en ocasiones desde el sarcasmo, como cuando un marinero que regresa de trabajar en las tareas de limpieza se lamenta: “Parece mentira... Hay tecnología para llegar a Marte y no hay para limpiar toda esta mierda”⁶⁸.



Fig. 11. Allan Sekula, *The Lottery of the Sea*, 2006, cine en formato digital, 178 min. (1:26:20), Colección MNCARS, Madrid.



Fig. 12. Allan Sekula, *The Lottery of the Sea*, 2006, cine en formato digital, 178 min. (1:42:55), Colección MNCARS, Madrid.

⁶⁵ “CANCIÓN DO SÍSIFO COLECTIVO: O prestixio de Sísifo / nunca máis / unha vez máis / nunca máis / unha vez máis”. SEKULA, 2003, p.4. Este pequeño poema juega con el motivo de la repetición incesante de los trabajos de limpieza (voluntarios limpian en marea baja, y todo se vuelve a ensuciar con la marea alta), y con el nombre del movimiento social de protesta por la gestión de la catástrofe.

⁶⁶ “A medida que recorrimos Rías Baixas y Costa da Morte, la imagen que más le oí nombrar se refería a una gran coreografía. A veces espontánea, otras, dirigida: pescadores recogiendo fuel con sus botes, voluntarios organizándose por su cuenta y jóvenes del ejército desfilando por las playas. O más tarde, el 23 de enero, cuando 45.000 escolares formaron una cadena humana entre Laxe y Muxía”. Carles GUERRA, “Sekula en Galicia. Tras los pasos de Evans y Agee”, *Culturas. La Vanguardia* (12 de febrero de 2003), p.7.

⁶⁷ Allan Sekula, citado en BRIGHT, 2005, p.188.

⁶⁸ *The Lottery of the Sea* (2006), 1:32:10”. En gallego en el original.

En el libreto de Sekula, esta contraposición es más que evidente, adoptando un tono que, por momentos, se aproxima a la caricatura al modo del teatro de Bertolt Brecht: “El Ministro de Defensa, que ha estado pasando revista al coro, anuncia que las playas están esplendorosas. Llega un ayudante con una tumbona, una sombrilla y una bebida tropical. La mitad del Coro continua en posición de firmes, mientras la otra mitad trabaja”⁶⁹.

Se han señalado para estas obras referencias literarias concretas, como la *Ópera de tres peniques* de Brecht, *La Estética de la resistencia* de Peter Weiss –con la escena ante el Altar de Pérgamo que apunta al tema de la auto-educación– y el *Mito de Sísifo* de Albert Camus⁷⁰. En “Marea negra: fragmentos para una ópera” se combinan un esquema formal cercano al teatro de Brecht y la alusión al tema de las luchas inacabadas del *Sísifo* de Camus. Por aquí se abre una vía de interpretación que enlaza con las luchas anti-globalización. Esta tesis es defendida por Carles Guerra y por Gabriele Mackert. Esta última señala que, además de las reminiscencias de la tragedia clásica, se debe poner el acento en los movimientos de protesta antiglobalización: la apariencia de los grupos de voluntarios enfundados en la ropa de protección remite al movimiento italiano de los *Tute Bianche* que también se sirvió –como en el caso gallego– de las redes sociales para articular sus acciones⁷¹. Esta dimensión política de la movilización será destacada por Sekula, quien en una entrevista publicada en 2005 explica que interpretó lo que vio en Galicia como un “punto de ruptura” en la hegemonía del modelo neoliberal: “La idea que surge, tanto del proyecto para el periódico como de la película, es la de que aquí había un nuevo tipo de resistencia popular frente a la negación neoliberal del riesgo, un ‘Sísifo colectivo’”⁷².

¿Hasta qué punto esta serie es distinta de lo realizado anteriormente por Sekula? El fotógrafo parece llevarnos al terreno de la mitología, acentuando el componente épico de la historia, con lo que podría superar planteamientos anteriores de corte más analítico y aproximarse aún más a otras formas artísticas, como la literatura y las artes escénicas.

Algunos de sus últimos trabajos se caracterizan por la toma de posición, por la implicación del artista en los acontecimientos. Si bien el elemento narrativo ya aparecía –aunque alterado por una sintaxis compleja– en series anteriores como *Aerospace Folktales* (1973) o *This Ain't China. A Photonovel* (1974), parece como si la distancia analítica desapareciera ahora, y en su lugar se mostrase una cercanía con los hechos que llega a ser hasta emotiva. El mito, a través de un héroe trágico (Sísifo o Hércules) se integra en una fase nueva de su trabajo que ya no documenta flujos de mercancías o un mundo que se desvanece. El cuerpo social pasa ahora a la acción, no como el objeto pasivo de las transacciones y los procesos económicos, sino como agente activo. Ante un acontecimiento concreto, dramático –en este caso el *Prestige*–, el fotógrafo opta por un acercamiento a los hechos mediado por el recurso a la ficción: una lectura en clave teatral⁷³. Tal vez esto ayudó a la última vuelta de tuerca de su revisión de la fotografía documental. Esta obra, como señala Carles Guerra, está muy relacionada con *Waiting for Tear Gas* (1999-2000), que trata de las luchas antiglobalización en la ciudad de Seattle contra la cumbre del G8. Se trata de fotografías implicadas, con un fotógrafo copartícipe (sin flash, sin teleobjetivo, sin pase de prensa) y es el inicio de las incursiones de Sekula en las movilizaciones sociales⁷⁴.

⁶⁹ SEKULA, 2003, p. 6.

⁷⁰ Carles Guerra, entrevista personal, en Barcelona, 22 de julio de 2019; Gabriele MACKERT, “Sisyphus’ Prestige. On Allan Sekula’s Marea Negra. Fragmentos para una Ópera”, en D. Zyman y C. Scozzari, (eds.), *Allan Sekula. Okeanos*, Berlin, Sterberg Press, 2017, p.153.

⁷¹ *Idem*.

⁷² DIMENDBERG, Edward, “Allan Sekula by Edward Dimendberg”, *BOMB Magazine*, 92 (verano, 2005) [en línea], <https://bombmagazine.org/articles/allan-sekula/> [Consulta: 10 de julio de 2020].

⁷³ Carles Guerra, entrevista personal, en Barcelona, 22 de julio de 2019.

⁷⁴ “The working idea (...) was to move with the flow of protest, from dawn to three a.m. if need be, taking in the lulls, the waiting and the margins of the events. The rule of thumb for this sort of anti-photojournalism: no flash, no telephoto zoom lens, no gas mask, no auto-focus, no press pass and no pressure to grab at all costs the one defining image of dramatic violence”. Allan Sekula, citado en Sabine BREITWIESER (ed.), *Allan Sekula: performance under working conditions*, Generali Foundation, Wien, 2003, p.310.

La aproximación a los hechos que pone en práctica Sekula en estas obras plantea una relación diferente con la fotografía al no ocultar su posicionamiento del lado de los protagonistas de las luchas. Si en las series de los ochenta y noventa consiguió reflejar la solidaridad y compañerismo dentro de un entorno laboral concreto (los trabajadores del mar), ahora expande el alcance de los movimientos de protesta a una multitud heterogénea en acción, que abandona sus puestos de trabajo para implicarse en una lucha que afecta a las bases mismas del sistema económico. Sekula pasa a documentar “momentos de asociación” de gran intensidad, ya sea la limpieza del litoral gallego o las protestas en las calles de Seattle contra la élite financiera, evidenciando lo que Benjamin James denomina materialismo solidario o comprensivo (“sympathetic materialism”),⁷⁵ una versión más sensible ante la vulnerabilidad humana que la tradicional iconografía del trabajo de tipo marxista. Un buen ejemplo de este acercamiento se puede ver en la película *The Lottery of the Sea* (2006), donde los momentos intensos se combinan con otros de calma reflexiva.

El mismo año del estreno, Sekula reconocía que *The Lottery of the Sea* asumía el punto de vista adoptado en *Fish Story*, ahora comprimido y llevado a formato audiovisual⁷⁶. La película parte del concepto de “juego” tal y como fue usado en su día por Adam Smith en *La riqueza de las naciones*, aludiendo tanto a la vida de los marineros como al “juego del comercio marítimo”, marcados ambos profundamente por el riesgo⁷⁷. Se trata de una película de casi tres horas de duración, segunda incursión del autor en el formato largometraje, donde una voz en off va reflexionando en torno a distintos aspectos del comercio de mercancías en un planeta globalizado⁷⁸.

La película va siguiendo un itinerario aparentemente azaroso por océanos y mares, comenzando en Japón y pasando por Panamá, España, Grecia y Holanda. La parada que realiza en Galicia es especialmente significativa porque sirve de ejemplo de una de las modalidades en las que el riesgo toma forma: se concreta como contaminación, catástrofe que desafía la capacidad de reacción humana. Una feria de millonarios en Ámsterdam muestra la otra cara, la de la riqueza condensada y reunida en pocas manos y, como contrapunto, imágenes de estibadores barceloneses (que aluden a lucha y solidaridad internacional) y las manifestaciones antiglobalización. En cada uno de estos contextos –explica Sekula– el riesgo asume nuevos significados, “es refractado de modo diferente según las circunstancias”⁷⁹.

Desastre y riesgo están implícitos en el día a día de los marineros y trabajadores de puertos, señala Sekula, por la posibilidad de sufrir una explosión o un naufragio. El fotógrafo recuerda las palabras de Adam Smith al respecto de los riesgos marítimos: la proporción de naves aseguradas es mayor con respecto a las no aseguradas y es más frecuente esta práctica que en otras actividades⁸⁰. En ocasiones, una compañía o comerciante poderoso aseguran parte de la flota, con la confianza de que, si ocurre alguna desgracia, pueda ser cubierta en parte la pérdida. Pero se minusvalora a menudo el peligro, y todavía cuando Smith escribe es habitual que armadores y mercaderes no hagan uso de esta práctica comercial. Ejemplo del desprecio de los jóvenes por el riesgo: la facilidad con la que se embarcan y se alistán en el ejército, por la confianza en conseguir grandes beneficios⁸¹.

⁷⁵ JAMES, 2018, p. 128.

⁷⁶ *Conversaciones con fotógrafos. Allan Sekula habla con Carles Guerra*, La Fábrica, Madrid, 2006, p.98.

⁷⁷ “*The Lottery of the Sea* habla del juego de la vida de los marineros, del juego del comercio marítimo, tal y como lo imaginó Adam Smith y como se juega en la actualidad”. *Idem*.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 103. “Debia ser una película larga, ‘a modo de ensayo’, con voz en off y una gama de ámbitos geográficos como los que había explorado en *Fish Story*”.

⁷⁹ DIMENBERG, 2005.

⁸⁰ Adam SMITH, *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1997, p.106.

⁸¹ *Idem*.

Hércules, Sísifo y los estibadores

Un año antes del desastre del Prestige, en 2001, Sekula había anticipado algunos de sus argumentos en Lisboa, en el marco de una exposición del ciclo *Project Room*, en el Centro Cultural de Belem, invitado por el coordinador del programa, Jürgen Bock. En la exposición, Sekula presentó una nueva versión de su investigación sobre los trabajos relacionados con el mar, con fotografías que evidenciaban el impacto de la crisis y deslocalización industrial. *The Dockers' Museum* es un monumento al trabajo de los estibadores, pero exento de grandiosidad, creado –en palabras de Benjamin James– “como una colección de objetos encontrados”⁸². La instalación se completó con imágenes de la serie *Titanic's Wake*, ofreciendo otra versión de la crisis del capitalismo a partir de la idea de naufragio. Para Sekula, “la redención postmoderna del tipo pez de la zona portuaria e industrial abandonada de Bilbao, de Frank Ghery, comparte esta arrogancia del naufragio trascendental”⁸³.

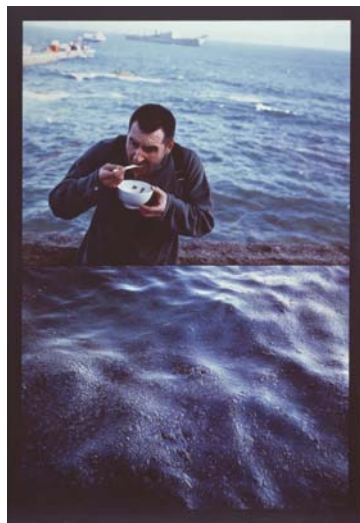


Fig. 13. Allan Sekula, *Voluntario comiendo sopa (Isla de Ons, 19/12/02)* y *Marea negra (Isla de Ons, 19/12/02)* de la serie *Black Tide/Marea Negra*, 2002-2003, cibachrome sobre poliéster, 145,1 x 97 cm, Colección MNCARS, Madrid.



Fig. 14. Allan Sekula, *Fosa para desechos [Lendo, 23/12/2002]*, de la serie *Black Tide/Marea Negra*, 2002-2003, cibachrome sobre poliéster (díptico), con marco: 54,1 x 127,5 cm, Colección MNCARS, Madrid.

⁸² JAMES, 2018, p.128.

⁸³ Allan SEKULA, “Titanic’s wake”, en J. Bock. (ed.), *Da obra ao texto. Diálogos sobre a práctica e a crítica na arte contemporánea*, Lisboa, Centro Cultural de Belem, 2002, p.274.

La yuxtaposición de temas en la exposición de Lisboa contribuía a la construcción de un relato complejo, un tipo de práctica documental convincente por abordar una historia desde diversos ángulos complementarios. El propósito era –para Sekula– entender el documental fotográfico “como práctica letrada”, a partir de la cercanía con otras formas de relato (cinematográfico o novelístico)⁸⁴. El carácter reiterativo, conseguido con la presentación de secuencias, derivará en un diario visual de carácter realista de los dos últimos años del siglo XX. La estrategia discursiva será continuada en *Black Tide/Marea negra*, con fotos como las del depósito de residuos o las de voluntarios descansando (figs. 13 y 14).

Sekula aludía, en su texto para el catálogo, a unas reflexiones del crítico de cine Manny Farber sobre la dicotomía presente en arte y cine entre gestos grandiosos y gestos menores: “arte de elefante blanco” frente a “arte de termitas”⁸⁵. En el primer caso, películas épicas o melodramáticas; en el segundo, las de carácter intimista o de mayor complejidad argumental. La efectividad y el valor de verdad de este segundo grupo se basaba en el “estar cerca”, una inmersión silenciosa en las situaciones. La película *Titanic* (James Cameron, 1997) sería un buen ejemplo del cine de “elefante blanco”, por su apelación a los sentimientos exacerbados, incluso podría ser denominado “de ballena blanca”. La figura del trasatlántico podía ser un símil de la crisis o colapso del capitalismo global, de una fase exhibicionista y arrogante, que la superproducción de Hollywood no haría sino prolongar. El hundimiento del *Prestige* podrá ser visto como un ejemplo de esos momentos de colapso y crisis, de las fragilidades de un sistema basado en la extracción y comercialización de crudo⁸⁶.

La atención de Sekula hacia el trabajo físico en contextos de gran dureza, provocó que en estos años se sirviera de la comparación con figuras de la mitología clásica. El trabajo repetitivo de los voluntarios que limpiaban las costas gallegas le llevó a pensar en el mito de Sísifo a finales del 2002: las manos que retiran, como pueden, el petróleo que llega insistentemente; es el trabajo que nunca se acaba. Y en la Documenta de Kassel de 2007 recurre a Hércules: el trabajador, fuerza de trabajo del capitalismo industrial. En ambos casos, las figuras de la mitología clásica simbolizan el sometimiento a tareas excesivas, inhumanas, peligrosas, donde los dioses imponen a los humanos un castigo y unas pruebas cuya resolución no es previsible, y sitúan a sus protagonistas ante el abismo. Pero a la vez incluyen un elemento disruptivo en la lógica secuencial de Sekula, al introducir el punto de vista épico.

En Kassel Allan Sekula presentó una tercera versión de la obra *Shipwreck and Workers*, que definiría como un retrato y monumento temporal al trabajo. Se trataba de una instalación de paneles con fotografías impresas, que establecía un diálogo con el teatro de agua del parque de Winterkasten, una instalación estilo rococó conocida por una gran escultura de cobre de Hércules de 1717⁸⁷. Sekula propuso repensar y someter a una mirada crítica la tradición del monumento conmemorativo, escultura pública pervertida o “saqueada” a lo largo del siglo XX⁸⁸. Se mostraban profesiones como herreros y marineros que se complementaban con otras que se añadieron para esta edición de la Documenta: cuidado de niños y sepulture-

⁸⁴ *Ibidem*, p. 270.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 271-272.

⁸⁶ En octubre de 2012 tendría lugar una exposición sobre el desastre del *Prestige* en relación con las crisis energéticas del capitalismo global, en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO). La exposición, que presentaría piezas de Allan Sekula (las fotografías de la serie *Marea negra/Black Tide* y el vídeo *The Lottery of the Sea*), fue comisariada por Pedro de Llano y llevaría el título de *A balea negra* [La ballena negra], en alusión al relato de un sueño del artista ermitaño Manfred Gnädinger (Man, “el Alemán de Camelle”), en el que una enorme ballena muerta se le aparecía, llegando a la Costa da Morte, coincidiendo con el final de los vertidos. En la exposición también se presentó un vídeo de Carles Guerra: *Los últimos días de diciembre con Allan Sekula* (25 min.), realizada a partir de filmaciones de 2002. <http://www.marcovigo.com/content/balea-negra-x-aniversario-do-marco> [Consulta: 10 de julio de 2020].

⁸⁷ Hilde van GELDER, “Allan Sekula. Shipwreck and Workers (Version 3 for Kassel)”, en *Documenta 12. Catalogue*, Colonia, Taschen (catálogo de la exposición celebrada del 16 de junio al 23 de septiembre de 2007), 2007, p.298. La obra constaba de 26 impresiones en el exterior del Bergpark Wilhelmshöhe, en Kassel.

⁸⁸ *Idem*.

ros. En el exterior de la estación de tren se encontraba un panel alargado de grandes dimensiones basado en un poster del movimiento antiglobalización. Es un anuncio –para Hilde van Gelder– del encuentro con lo que Sekula denomina “un Sísifo colectivo no asalariado”⁸⁹.

Dos de los paneles exteriores, de formato vertical, contraponían motivos escultóricos: el de la izquierda dos imágenes de la cabeza del Hércules de bronce diseñado por Johann Jacob Anthoni para Kassel (frente y perfil) y el de la derecha la escultura *La mano* de Giacometti y *El pudelador* de Constantin Meunier. Esta fotocomposición alude al mundo del trabajo de modo paradójico y fragmentario, en palabras de Helde van Gelder, se trata de “fragmentos corporales petrificados”⁹⁰. Un poema incorporado de Sekula, titulado “Bring me the head”, alude a la figura de Hércules como legado cultural occidental que, significativamente, remite a los trabajos nunca acabados⁹¹.

Uno de los episodios de *The Lottery of the Sea* se centra en una categoría profesional que bien podría ilustrar ese carácter entre heroico y trágico de la figura de Hércules: el estibador. En agosto de 2003 Sekula captó en el puerto de Barcelona las imágenes que conforman este episodio⁹². Ante un escenario “desmesurado” de grandes grúas y contenedores apilados, los estibadores hablan de las amenazas del capitalismo global (“las agresiones ahora son a nivel global”) y de la dureza del trabajo. Es un trabajo peligroso, en el que se juegan la vida a diario, entre máquinas y cargamentos de varias toneladas en movimiento constante, que contribuye a forjar un carácter duro que puede llegar a proyectar una imagen negativa de la profesión. Desde fuera parece un gueto, y sin embargo, emerge un sentido de unión y solidaridad entre los estibadores. Como la aldea gala de Asterix y Obelix –se indica en la película– es un reducto que las multinacionales no pueden controlar. Y, desde una dinámica asamblearia, los trabajadores ensayan fórmulas de lucha sindical a escala global, configurando una red internacional que asume que las luchas en este sector ya solo pueden ser eficaces si se realizan de modo coordinado desde geografías distantes.

Conclusiones

Las dos series realizadas por Sekula en Galicia y los episodios aquí analizados de *The Lottery of the Sea* evidencian unas pautas características de su modo de trabajo, así como una concepción de la fotografía como herramienta de análisis crítico de la sociedad. Se mantiene en estas piezas, realizadas en sus últimos años de vida, ese impulso dialéctico de su propuesta para una nueva fotografía documental, con la lógica de la secuencia fotográfica, evitando tanto el privilegio de la foto única (el momento culminante), como la imposición de un orden cronológico o lineal. Se combinan momentos de intensidad variada y motivos que van de la figura humana –en reposo o en acción– al escenario de la historia. El recurso a los textos se mantiene (la voz en off hace las funciones de texto escrito en la película), aportando un elemento más para la propuesta de interpretación crítica de la realidad.

La introducción, en estos últimos trabajos, de elementos de marcado carácter simbólico y narrativo no llega a producir una ruptura con respecto a lo anterior, prolonga la concepción dialéctica de su proyecto. Sekula no renuncia a la complejidad en la presentación de materiales, lo que sí se acentúa es una narrativa de tono épico, derivado de la profundidad de las luchas sociales, acercándose así a las dinámicas activas de contestación popular ante los procesos y peligros del capitalismo global. Aún manteniéndose fiel al programa trazado junto a los componentes del grupo de San Diego, Sekula va a evolucionar hacia una

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ GELDER, 2009, p. 224.

⁹¹ “Mechanic of the twelve tasks. His work is never done. The Americans give him a thirteenth, unlucky task: Dig the Panama Canal. Use a nuke if you must. Spread democracy”. Allan SEKULA, “Bring me the head”, citado en *Idem*.

⁹² *The Lottery of the Sea* (2:04:24 en adelante).

narrativa visual donde el elemento dramático gana presencia. Las imágenes captadas en Galicia, en el contexto de la movilización ciudadana por la gestión del accidente del Prestige, fueron de gran importancia para explicar esta evolución, al poner de relieve tanto el acontecimiento traumático como la respuesta colectiva.

Esta acentuación de lo narrativo se produce en *Waiting for Tear Gas, Black Tide / Marea Negra*, y en *The Lottery of the Sea*. El carácter simbólico de las figuras y el hecho de tomarlas de la mitología griega acentúan el giro literario en la obra del autor: Sísifo y Hércules funcionan como pasaporte hacia cuestiones trascendentales, de alcance universal, con la tragedia acechando sobre la realidad cotidiana de las personas, pero ahora la lucha se hace patente y alcanza un protagonismo antes no visible en la obra de Sekula. Sea cual sea el resultado de las movilizaciones –parece decirnos el fotógrafo– la mera constatación de que los ciudadanos se unen y plantan cara al poder del capitalismo global es ya de por sí esperanzador.

MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ es Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela (USC), está especializado en Arte Contemporáneo y Teoría del Arte. Participa desde 1998 en proyectos de investigación sobre escultura contemporánea, paisaje urbano e industria cultural, realizando estancias de investigación en s-Hertogenbosch (Holanda) y Winchester (Reino Unido). Su trabajo de investigación se enmarca en la Historia social del arte en la segunda mitad del siglo XX, con estudios sobre escultura contemporánea, formación artística, y sobre relaciones entre arte, ideología y políticas culturales.

Ha colaborado en diversas actividades del Centro Galego de Arte Contemporánea, desde la realización de jornadas y conferencias a la elaboración de textos para catálogos. Ha publicado en revistas académicas de las universidades de Granada, Autónoma de Madrid, Universitat de Barcelona y UNED, entre otras. Fue coordinador hasta 2011 del máster Arte, Museología y Crítica Contemporáneos, de la USC, y director en 2009 del curso de verano “La espectacularización de la cultura” (Santiago de Compostela). Fue coordinador del volumen *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica* (Compostela, 2013) y del seminario “Nuevas narrativas en la historia del arte contemporáneo” (CGAC, Compostela, 2017).

Email: Miguelanxo.rodriguez@usc.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8926-1762>

RECENSIONES

Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Madrid, Cátedra, 2019, 479 págs.

En 1989 Fernando Marías llamó la atención sobre la sombra en que habían quedado los moriscos para la Historia del Arte en su muy conocida obra *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*: “Si tradicional era para el siglo XVI el arte de mudéjares, hemos de preguntarnos si apareció en esta misma época después de 1500 y 1525, un arte para moriscos, un arte cuyo fin primordial fuera precisamente servir de instrumento al adoctrinamiento de la población morisca forzada a la conversión al cristianismo y condenada, por lo tanto, en los primeros momentos a la práctica islámica de la *taqiyya*, del disimulo”. Treinta años después, el volumen objeto de este comentario responde en cierto modo a aquel reclamo, pero no apunta precisamente a las imágenes orientadas a la evangelización de los mudéjares, forzados a un bautismo tan precipitado como sospechoso de poca sinceridad por haber sido impuesto. Mientras que el reciente libro de Antonio Urquizar examina en profundidad las actitudes ante el patrimonio edificado de al-Ándalus (*Admiration and Awe: Morisco buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*, Oxford, Oxford University Press, 2017), la obra conjunta de Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo se ocupa de la imagen –en el doble sentido de figuración visual y de percepción– de los moriscos en el largo siglo XVI, que se extiende desde la conquista de Granada hasta el final del proceso de expulsión en 1614. Como el subtítulo aclara, la referencia al converso se limita a los bautizados que provenían de aljamas mudéjares, no a los judíos cristianizados, que por otra parte ofrecen un término de comparación interesante para un estudio complementario.

No figuran en el título dos conceptos que, sin embargo, son fundamentales en el libro: identidad y raza en cuanto una y otra se construyen a partir de percepciones, imágenes y estereotipos culturales. Estas categorías y otras se tratan en la primera parte de la obra, muy notable por la amplia reflexión teórica previa a la exposición de la materia, que ocupa más de ochenta páginas y entra en conversación con la bibliografía española e internacional sobre cuestiones como la alteridad, la raza, la identidad, el orientalismo sazonado por la maurofilia o la maurofobia y, en definitiva, la representación de aquellos que son tenidos por diferentes en un momento de fragua de la monarquía católica con vocación imperial y enconada conflictividad religiosa en Europa. El énfasis no se pone en el proceso de conversión, sino más bien en la visibilidad del resultado en la percepción de los moriscos desde una mirada vigilante y confesionalmente cristiana.

Quienes se interesan por la construcción de identidades y las imágenes de los otros en la Edad Moderna encontrarán, por tanto, motivos de interés y reflexión en este volumen genuinamente interdisciplinar y escrito a dos voces bien armonizadas. Si Francisco J. Moreno es un historiador modernista, atento al mundo morisco y su cultura material, Borja Franco se ha distinguido en la Historia del Arte por sus trabajos sobre las imágenes para moriscos, tanto o más que por la visión de los mudéjares convertidos.

Las miradas cruzadas de ambos autores pintan en la segunda parte del libro (“El morisco descrito”) un cuadro que parte del examen sagazmente combinado de la documentación textual, de los objetos asociados a los moriscos españoles, y de la imagen construida y transmitida por fuentes menos subjetivas, pero también cargadas de intenciones y sesgos de los observadores cuando estos recogen la información en una encuesta o la plasman en la literatura “morisca” o en el arte efímero del siglo XVI. El estudio de las imágenes aborda un sustrato distinto del elemento textual discursivo que contiene el registro escrito, el cual va desde las actas inquisitoriales a las novelas de Cervantes o al romancero de abencerrajes y cautivas; con el arte nos aproximamos a componentes de otro tipo, simbólico y comunicativo: algunos apenas racionales, otros narrativos o elocuentes incluso, pero que contienen un mensaje casi inefable, que no es fácil traducir al lenguaje verbal porque se expresa mediante la figuración, campo de trabajo de la Historia del Arte como disciplina humanística.

La tercera parte lleva el título de “El morisco representado” y en ella se reconoce el vínculo con algunas publicaciones recientes de Borja Franco sobre la figuración de los moriscos en la Capilla Real de Granada, en las imágenes compuestas tras la revuelta de las Alpujarras (1568), contaminadas por la percepción hostil del turco, y en el peculiar ámbito valenciano, con ingredientes anti-mudéjares en torno a la revuelta de las Germanías (1519-1521), y con el referente visual de la pintura de Joan de Joanes, que cubriría el espectro que va de la apología de la conversión y la asimilación a la afirmación icónica de la diferencia en las historias de San Esteban del Museo del Prado.

Cabe preguntarse si se pueden llevar muy lejos las distinciones entre descripción y representación, pues la primera sirve de base a la segunda y las imágenes perfilan estereotipos que condicionan percepciones, pero en todo caso la argumentación es fluida, dinámica y sostiene un diálogo animado con una cantidad ingente de bibliografía de autores internacionales y españoles que han tratado estos temas y cuestiones limítrofes. En ocasiones el discurso se centra tanto en el debate que deja preguntas en el aire, no como interrogantes retóricos sino como cuestiones abiertas a la controversia y a la ulterior discusión. No es la menor entre ellas la validez testimonial de la imagen de los moriscos y el uso histórico que todavía se hace de estas representaciones para ilustrar reconstrucciones de la historia de España en audiovisuales, libros de texto o recursos de internet.

Entre los logros de este libro se cuenta el haber superado la concepción esencialista de los moriscos como comunidad inmutable y uniforme para situar en circunstancias precisas de lugar y tiempo las imágenes, las descripciones y los objetos en los que se basa el estudio de este otro interior de la monarquía hispánica: ya fueran habitantes de la Alpujarra granadina, la Marina alicantina, la Mancha o las tierras de Aragón, los moriscos se movieron entre el relativo grado de diferencia que no les dejaba ser tomados por turcos o berberiscos, ni los asimilaba del todo a los cristianos viejos.

Imágenes en cuadros, relieves y grabados se alternan con otras desvanecidas, pero también reveladoras, extraídas de las relaciones festivas, que obligan a toparse con los límites de la descripción verbal. Frente a lo evidente, casi obvio, que es la tendencia a la caricaturización o el folklorismo de algunas representaciones, la deformación del cuerpo o el disfraz de la indumentaria, se impone una nueva mirada. Se trata de analizar cómo se representa, imagina y describe al otro en una sociedad que hoy llamaríamos multicultural, pero donde en realidad se entrecruzaban cuestiones de apariencia, de religión –mostrada o disimulada–, y de costumbres y sentimientos de pertenencia a una comunidad.

La mirada se torna reflexiva al abordar la reconstrucción y deconstrucción de la percepción histórica del converso morisco a través de los textos, de los ajuares, de la indumentaria y las imágenes que de ellos nos han llegado, de modo que los autores nos incitan a mirar las obras del pasado con la conciencia de que estamos ante algo que no es tanto un reflejo de una realidad cotidiana como parte de ese mundo, que contribuyó a configurarlo plasmando concepciones, prejuicios, valores e intenciones sobre quiénes eran los moriscos, cómo reconocerlos en su apariencia y, sobre todo, acerca de cómo los veían quienes concibieron y trazaron aquellas imágenes en el papel de promotores, como mentores o los propios artistas. Los relieves de la Capilla Real de Granada, las ilustraciones de la *Historia eclesiástica de Granada* de Francisco Heylan y Girolamo Lucenti sobre la revuelta de las Alpujarras o los cuadros de la expulsión de los moriscos del Reino de Valencia consienten también preguntarse cómo se recibían aquellas imágenes, tamizadas por descripciones y evocaciones leídas o escuchadas, retocadas por la imaginación retrospectiva que llevaba a ver las escenas históricas con poco disimulado anacronismo o a reconocer en el sujeto presente la huella más incómoda de un pasado que había servido de botín atesorado en la expansión conquistadora peninsular y en el alcance imperial de la monarquía hispánica desde Carlos V.

Los autores concluyen que pintar al mudéjar converso no fue tarea fácil ni única: se los figuró de maneras distintas según los intereses de quienes moldearon aquellas imágenes, pero sobre todo de acuerdo con el tiempo y el espacio del que procedían aquellas personas sin voz propia ni otra identidad visual que aque-

lla que sirviera de soporte o confirmación a los prejuicios y propósitos de quienes la captaron o proyectaron. Así nos recuerdan que la fuerza, con coerción más o menos intensa, y la palabra, persuasiva o imperativa, sirvieron para intentar la conversión de una población islámica primero, mudéjar después, morisca desde el primer cuarto del siglo XVI sin alcanzar nunca la asimilación visual del diferente por religión, costumbre o ascendencia.

Amadeo Serra Desfilis
Universitat de València

Juan Pimentel, *Fantasmas de la ciencia española*, Madrid, Marcial Pons - Fundación Jorge Juan, 2020, 413 págs.

El libro *Fantasmas de la ciencia española*, de la autoría de Juan Pimentel, tiene apenas un año de haber salido a la venta y ya ha sido presentado y reseñado numerosas veces en varios medios de comunicación y con enlaces internacionales, incluso. Contrario a lo que pudiera pensarse, la época de pandemia que ha coincidido con el nacimiento de este libro no ha sido para nada inconveniente, pues la llamada “nueva normalidad” a la que hemos sido sometidos globalmente nos abrió la posibilidad de asistir a presentaciones, entrevistas y conversatorios que, en otro momento, solo habrían sido bien vistos y valorados si se hubieran hecho en el tradicional formato “presencial”. Sin embargo, hoy en día, y tras varios meses de confinamiento, la presencialidad pareciera que adquiere otro valor. Tenemos la idea de presencia asociada al mundo de lo tangible y lo que aparentemente es real. Pero, si lo miramos bien, tras largos meses de asistir a reuniones virtuales de trabajo, enseñanza o convivencia ¿podríamos pensar que estar presentes realmente solo significa compartir físicamente un mismo espacio? La virtualidad a la que nos hemos acostumbrado pone en la mesa esta cuestión. Pareciera que uno no está menos presente si se mantiene conectado a través de cualquier dispositivo diseñado para esto, sin importar que, al final del día, lo que está presente sea, en realidad, nuestro fantasma, la memoria que se tiene de nosotros y de nuestra esencia.

Este escenario, que hoy en día nos es tan cotidiano, probablemente nos ayude a comprender mejor el acercamiento de Juan Pimentel a estas visiones de la ciencia española que el autor alcanzó a otear en sus apariciones fugaces, intermitentes y translúcidas dentro de las narrativas historiográficas contemporáneas. Así, su libro materializa textualmente a los espectros y se dedica a observar las tramas, complejidades, conexiones, redes, pasajes, trayectorias y personajes de ocho episodios de una historia de la ciencia que se entrama desde la raíz con la historia del arte, para dar pie a discusiones mucho más amplias.

Fantasmas de la ciencia española es un libro colectivo que reconoce, recupera y expone la tradición historiográfica hispana. La colectividad surge de la continua e incesante conversación que el autor sostiene con sus interlocutores contemporáneos, presentes en el profuso aparato crítico que sostiene el análisis de las fuentes documentales. Este diálogo le permite mostrar y enriquecer sus tesis, develando distintas capas de un mismo hecho a modo de cortes estratigráficos. Arqueología del saber, dirían algunos. Erudición, dirían otros.

Desde el principio, Pimentel propone el maridaje de arte y ciencia con la finalidad de poner en valor una relación que, hasta hace relativamente poco, no se reconocía como consustancial. Pero, ¿qué es lo que quiere decirnos? ¿Nos habla de una historia de la ciencia ilustrada con imágenes? ¿Son historias que se cuentan a través de las imágenes?, más aún ¿son estas las que producen una historia? En el libro todas las imágenes tienen un absoluto contenido narrativo; reivindican, condensan pasados y presentes, construyen relatos y memorias colectivas; son archivo, relato y documento; “ventanas sobre el abismo del tiempo” diría el autor. Sus soportes, formatos y tipos son distintos: pinturas, grabados, mapas, planos, fotografías e ilustraciones producidos en distintos contextos y temporalidades; aunque también aparecen en forma de letras que, formadas como descripciones detalladas, provocan en los lectores algunas imágenes mentales que quizá dependerán de las referencias individuales, la imaginación o la idea que tengamos del paisaje, el personaje o la situación que se narra.

En los ocho capítulos que componen el libro las situaciones se suceden en orden cronológico, comienzan en el siglo XVI y terminan en nuestros días, y si bien esto da estructura al libro, también le permite al autor jugar con imágenes que, de pronto, rompen esa línea temporal, como cuando incluye *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), de René Magritte, en el capítulo que nos habla de los primeros avistamientos del Mar del Sur en 1513. Si a alguien esto le causara un sobresalto, le diremos que esta iniciativa

bien se puede amparar en “la autonomía del poeta” –como llama Walter Benjamin a la libertad del autor para escribir lo que quiera– porque, al final, aunque se hable de ciencia, la escritura de su historia no deja de responder a un proceso creativo. En este proceso, a las imágenes que aparecen en el libro se las dota de sentido en función del evento histórico-científico que ayudan a explicar, y se las analiza a nivel iconográfico tanto como iconológico, tejiéndolas en una suerte de hipertexto que les permite transitar, emigrar y moverse en historias que no son lineales y que narran diferentes momentos que no son necesariamente exitosos.

La historia que aquí se cuenta no es de triunfos ni fracasos, sino de idas y venidas, de trayectorias, itinerarios y contratiempos que explican el porqué de lo que sabemos y conocemos hoy, cumpliendo con resarcir la importancia de algunos de aquellos personajes soslayados e invisibilizados por las narrativas tradicionales. El capítulo 1, por ejemplo, recupera la andanza de Nuñez de Balboa y el avistamiento del Mar del Sur, para traernos al primer plano el papel del conocimiento indígena en la constitución de los saberes occidentales. Con eso en mente, Pimentel expone las presencias difuminadas de los indígenas que aparecen en las imágenes conmemorativas como extras en un escenario o como parte del fondo borroso de una fotografía tomada con poca profundidad de campo. Lo mismo sucede con el capítulo 7, “Mujeres que observan”, que se inserta en esta corriente de reivindicación del sujeto femenino como productor activo del conocimiento científico y la creación artística. Desde ahí, nuestro autor erige como estandartes las figuras de Maruja Mallo y Piedad de la Cierva en cuanto representan esto que ahora todos sabemos: las dificultades para observar y ser vistas. Pimentel expone la práctica pictórica de Mallo como empresa científica y transgresora, aunque perdida entre los grandes nombres de sus colegas masculinos; mientras se refiere a de la Cierva como una científica suficientemente sensible para desahogar su creatividad no solo entre microscopios y lentes, sino entre las letras que exponían de forma igualmente artística sus memorias.

Los microscopios y las lentes nos conectan a su vez con la *Lección de Anatomía* de Santiago Ramón y Cajal, que se devela en el capítulo 6, para mostrarnos la pasión del médico por el dibujo y la fotografía. El foco de la narrativa visual son las imágenes histológicas creadas por él y un par de retratos en los que aparece como protagonista. Estos objetos nos muestran sus capacidades de observación, representación y materialización de sus descubrimientos; su afición por la fotografía y sus deseos de proyección pública como objeto central de una composición visual.

La medicina y el dibujo forman una pareja casi indisoluble. En un ámbito cercano y lejano a la vez, el capítulo dedicado a la obra iconográfica del médico José Celestino Mutis nos deja ver la importancia del lenguaje de las flores para la materia médica. La Flora de Nueva Granada aparece en el volumen para develar una de las tantas prácticas de creación de imágenes científico-artísticas en el contexto de una expedición botánica en América. Los capítulos 2 y 5 nos hablan también del vínculo España-América en el periodo colonial; su ‘descubrimiento’ –o invención–, las incontables descripciones del territorio, las imágenes textuales y dibujadas, los mapas. En este último rubro se unen las cartas geológica y geodésica de España con el mapa mesoamericano de Macuilxóchitl y las cartografías textuales hechas por el célebre Francisco Hernández en su primer periplo por Nueva España. Lenguajes pictográficos y textuales que nos hablan de territorios trazados intrínsecamente y extrínsecamente desde miradas filtradas por cosmogonías y cánones de representación disímiles en formato, tiempo y espacio.

Pero los mapas transitan también al cuerpo cuando se habla de anatomías. La obra de Crisóstomo Martínez nos lo demuestra en el capítulo 3 tras el análisis de los grabados de su *Atlas anatómico*, vinculados en una lucidora faena con las *Vanitas* angelicales de Antonio de Pereda. “La mirada del ángel” nos habla de la representación de lo invisible, el deseo escópico y la importancia de la tecnología en el logro de esos objetivos. El microscopio y las lentes salen de nuevo en la narrativa para demostrarnos cómo todos los capítulos se interconectan con redes que no se fuerzan ni aparecen gratuitamente. Por ejemplo, y para terminar con el trazo de este entramado rizomático, son las *Vanitas* de Pereda las que nos remiten también al mundo de las colecciones y los gabinetes de curiosidades, que es el tema del capítulo de cierre de nuestro libro. Ahí Pimentel nos describe densamente una obra contemporánea de intervención al Museo del

Prado en la cual Miguel Ángel Blanco se atrevió a poner en diálogo las obras maestras de la pintura con ejemplares diversos de la historia natural. Un principio que ciertamente fue paradigmático de los principios del coleccionismo moderno y que hoy solo evidencia lo excluyente de los criterios curatoriales y de exhibición de los museos. Los que tuvimos la suerte de asistir físicamente a este encuentro pudimos constatar que la idea, lejos de ser descabellada, ponía sobre la mesa una reflexión sobre la museología contemporánea y la forma de jerarquizar cierto tipo de arte sobre otros artefactos naturales e incluso, sobre otros creadores. Ya lo dice Pimentel, en las colecciones del Museo del Prado hace falta visibilizar –entre otros– a los autores de origen e influencia española que, desde la América colonial produjeron también obras de calidad notable, y aquí yo cerraría preguntándole a nuestro autor ¿y no será que en la revisión de los fantasmas de la ciencia española hace falta contar también a todos aquellos criollos que entre los siglos XVI y XVIII construyeron y desarrollaron un importante conocimiento científico a nombre de España, desde América? Esperemos la respuesta...

María Eugenia Constantino Ortiz
Universidad del Valle de México

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

***Troy: Myth and Reality*. The British Museum, Londres. Comisaria Vicky Donnellan. Del 21 de noviembre de 2019 al 8 de marzo de 2020.**

La reciente exposición del Museo Británico, *Troy: Myth and Reality* (del 21 de noviembre de 2019 al 8 de marzo de 2020), retoma el interés que la cultura popular ha demostrado por el mito de la Guerra de Troya, especialmente desde el estreno en 2004 de la película *Troya* de Wolfgang Petersen. Lejos de suponer un relato reiterativo, esta exposición ha mostrado de manera brillante que el diálogo establecido entre la cultura antigua y contemporánea, a través de discursos expositivos que abarquen lapsos temporales de larga duración, constituye una estrategia eficaz para volver a (re)pensarnos. Cada vez que volvemos a estos viejos *mitos* –a estas “cosas de las que se hablaba”–, redescubrimos algo nuevo; *remitificamos* nuestra cultura artística, nuestra compleja red de realidades y ficciones. Esta exposición no construye un muro rígido entre la realidad y la ficción, sino que celebra e interroga la interacción entre Troya –la real y la imaginaria– en la Antigüedad y en el presente: explora, sutilmente, por qué Troya se ha convertido en un común denominador artístico, cultural e ideológico durante siglos.

La comisaria de la exposición es Vicky Donnellan, una de las más activas especialistas en pensar las exposiciones sobre la Antigüedad clásica como vínculos dinámicos entre los museos, la sociedad y la historia de las respectivas colecciones. Además, su cargo como Catalogue Manager en el Museo Británico le permite tener una visión panorámica donde la difusión, la exhibición, y la recepción de los contenidos siempre intentan formar un único relato. Así, en el catálogo (258 imágenes de excelente calidad, editado por Alexandra Villing, Lesley Fitton, Andrew Shapland y Vicky Donnellan), se recogen los antecedentes históricos que han motivado esta exposición, y que hunden sus raíces en los hilos narrativos que se originaron en la poesía y la prosa de la Edad de Bronce de Asia oriental y central. La iconografía generada en este diálogo es “transhistórica”, parafraseando a Kwame Appiah, y está en sintonía con algunas de sus últimas exposiciones comisariadas: *The Ancient Olympic Games*, que se exhibió en Shanghai y Hong Kong durante 2008, coincidiendo con los Juegos Olímpicos de Beijing, o *The Body Beautiful in Ancient Greece*, que inició su gira internacional en Alicante en abril de 2009 y desde entonces se ha presentado en diversos países. La exposición ha sido financiada por British Petroleum –está, por tanto, “supported by BP”–. A diferencia de la Tate Modern y la Royal Shakespeare Company, que recientemente cortaron sus vínculos con la empresa multinacional de petróleo y gas, el British Museum sigue aceptando la *filantropía* de British Petroleum; incluso a la vez que expone *Arctic: culture and climate*, donde revela cómo los pueblos árticos se han adaptado a la variabilidad climática y afrontan los nuevos desafíos ambientales. Se antoja complicado el equilibrio entre la conciencia climática y el patrocinio BP.

Uno de los grandes méritos reseñables de *Troy: Myth and Reality* reside en que es la primera exposición en el Reino Unido que se centra en el mito de Troya, y la primera en presentar hallazgos de las excavaciones de Heinrich Schliemann en el sitio de Troya, que tan solo se exhibieron en Londres en la década de 1870. Una gran cantidad de sus hallazgos originales, que incluyen cerámica y objetos de plata, armas de bronce y esculturas de piedra, han sido prestados por los Museos de Berlín al Reino Unido por primera vez en casi 150 años. Sin embargo, debemos subrayar que este material data de un período demasiado temprano para tener alguna conexión con Príamo o Helena, ya que provenía del nivel de la ciudad ahora conocida como Troya II, mientras que es Troya VII el nivel arqueológico identificado con la Troya homérica. Si quisiéramos contemplar los artefactos más cercanos a esta Troya homérica, tendríamos que ir al Museo Pushkin de Moscú: esta es la principal razón por la que estos objetos no están aquí, porque su propiedad es impugnada continuamente por Turquía, Alemania y Rusia. El continuo requerimiento turco se basa en el hecho de que Schliemann sacó de contrabando los artefactos de Turquía. Después de que el Museo Británico rechazara la oportunidad de comprarlos, terminaron en Berlín; durante la Segunda Guerra Mundial, los objetos más preciados se trasladaron a un búnker en el zoológico de Berlín para protegerlos

de los bombardeos. Durante muchas décadas después de la guerra, se creyó ampliamente que el tesoro de Troya había sido destruido. Sin embargo, a principios de la década de 1990, se anunció que los artefactos estaban guardados de forma segura en bóvedas en el Museo Pushkin. Cuando el Ejército Rojo entró en Berlín en 1945, se había llevado el “Tesoro de Príamo” como reparación por los daños causados al patrimonio cultural de la URSS por el ejército alemán.



Fig. 1. Primera parte de la exposición con el montaje simulado del caballo de madera. Fotografía: Jorge Tomás García.

La exposición está cobijada en una de serie de costillas suspendidas de madera curvada, que parecen evocar la silueta del icónico caballo de madera troyano (Fig. 1). La artesanía involucrada en la iluminación consigue con eficiencia que el espectador habite una atmósfera oscura y centelleante. La disposición del espacio está dominada por un mural que ocupa toda la extensión de las distintas salas, ilustrado con escenas bélicas de estilo geométrico y una ciudad sitiada; flechas proyectadas nos dan la sensación de habitar un distópico paisaje homérico. La primera parte de la exposición está construida a partir de obras de cronología antigua, que están ordenadas siguiendo ejes argumentales definidos por grandes rótulos en griego antiguo que reproducen la temática de la epopeya (“discordia” ἔρις, “guerra” πόλεμος, “caída” ἄλωσις, “regreso” νόστος): cada una de las obras ilustra estos conceptos capitales para entender el drama profundo de la narración homérica. La variedad de objetos exhibidos (en un altísimo porcentaje provenientes de los fondos del propio Museo Británico) muestra el alcance profundo de los mitos de Troya en cualquier soporte o material, y –por tanto– la variedad de creadores y espectadores que han sido capaces de inter-

pretar estas obras: una piedra de Gandara de las estepas budistas en Pakistán muestra cómo el caballo de madera griego fue arrastrado hacia Troya, el busto de Odiseo del siglo I d.C. copiado de un bronce helenístico nos da la visión más cercana que podemos tener de la apariencia física del bardo, las tumbas etruscas immortalizan la brutal matanza de prisioneros troyanos alrededor de la pira funeraria de Patroclo, o una piedra preciosa de sardónice romana, hecha alrededor de la vida de Jesús y que mide solo 35 mm de ancho, detalla minuciosamente toda la historia de los héroes griegos Odiseo y Diomedes, que intentan robar el *Palladium* (la estatua sagrada de Pallas Atenea en Troya).

Después de estas primeras salas, el recorrido expositivo se articula a partir de una galería bisagra dedicada al descubrimiento de Troya. Durante siglos, se pensó que Troya había estado en un lugar llamado Bunarbashi, pero el periodista y geólogo escocés Charles Maclaren sugirió en 1822 que Troya yacía debajo de Hisarlik, y el inglés Frank Calvert, propietario de parte del sitio, excavó allí en 1863. El arqueólogo alemán H. Schliemann –también mito y realidad en esta exposición, como la misma Troya– se llevó la fama imperecedera, sin embargo, sacando a la luz todo tipo de tesoros para reforzar su teoría del descubrimiento de la mítica Troya. Los objetos (prestados de los Museos de Berlín) se muestran en el fondo de este espacio bisagra –situado estratégicamente en la mitad del recorrido– dentro de un fondo profundo y oscuro, algo así como una trinchera de Schliemann, que se ilumina de manera excelente para ver cómo los objetos se alzan sobre el simulado suelo de la primera Troya.

Los dos hilos conductores que han guiado nuestra visita hasta la galería bisagra de Schliemann –el conceptual y, asociado a este, el cronológico–, se diluyen en el último tramo de la exposición: es entonces cuando la dimensión transhistórica del mito genera un espacio de supervivencias y memorias. Si seguimos avanzando por las salas, podemos imaginar sin excesivas dificultades el deleite que tuvo que suponer para los comisarios identificar las representaciones medievales de la historia: manuscritos ricamente iluminados de Benoît de Sainte-Maure (siglo XII), o el primer libro que se imprimió en inglés: *Recuyell of the Historyes of Troye* (c. 1463-1464) de William Caxton. Además, la exposición selecciona hábilmente lo mejor de los tesoros y tributos troyanos durante siglos de actividad artística: una increíble visión de Lucas Cranach el Viejo de *El Juicio de París* (1528), el *Aquiles herido* de Filippo Albacini (1825), un retrato brillantemente feroz de *Clitemnestra* de John Collier (1893), o el diálogo altamente disruptivo que se crea entre *El Juicio de París* de Eleanor Antin (2007) y la *Ira de Aquiles* (1630-1635) de Peter Paul Rubens.

La relevancia contemporánea del mito interviene en el recorrido expositivo gracias a tres obras que dialogan directamente con los conceptos de la narrativa homérica; así, estos hitos de las artes visuales de los siglos XX y XXI nos permiten habitar Troya desde el *hoy*. La bienvenida de la exposición nos la da una majestuosa pintura de Cy Twombly, *Vengeance of Achilles* (1962): velos de sangre temblorosa forman la letra A –Aquiles y su punta de lanza mortal–. Un recuerdo de la mortalidad del héroe, de la ira del mayor guerrero que –desde el primer verso de la epopeya homérica– anuncia un funesto final. A continuación, en la primera parte del recorrido –en un espacio acodado–, se proyecta un muy eficiente fragmento de un proyecto devastador (*The Syria Trojan Women*, STW), en el que mujeres refugiadas sirias cuentan en 2013 sus historias a través de su adaptación de la tragedia griega *Las troyanas* de Eurípides: ¿qué será de ellas ahora que sus hogares y familias han sido destruidas? Temas tales como la pérdida de la familia, la viudedad, la orfandad, el alejamiento de los hogares, o la destrucción de las comunidades, son explorados por estas mujeres sirias, resultando ser los mismos que han sufrido las refugiadas a lo largo de los siglos: los paralelos con la tragedia de Troya son espantosos (Fig. 2). A la salida de la exposición, por último, la obra de Spencer Finch, *Shield of Achilles* (2013); una escultura de lámparas fluorescentes en forma de estrella radiante que captura la calidad de la luz de Troya al amanecer: “lo único que no ha cambiado con el paso del tiempo”, dice el título. A medida que salimos de la oscuridad de la exhibición hacia las brillantes luces de la cotidianidad, la instalación de Finch, casi cegadora a la vista, parece recordarnos que siempre hay un límite para el pasado y para el mito.



Fig. 2. *The Syria Trojan Women* (2013), proyectada en la exposición. Fotografía: Jorge Tomás García.

Al recorrer la exposición, la extraordinaria gama de medios utilizados para transmitir la historia de Troya a través del tiempo y el espacio nos recuerda a cada paso que no hay una sola década en la historia humana en la que Troya –balcón occidental hacia Oriente, balcón oriental hacia Occidente– haya abandonado nuestra conciencia creativa. El pueblo griego y el troyano han sido utilizados –por igual– durante distintas etapas de la historia para justificar narrativas imperiales, xenófobas, bélicas o colonialistas; pero, afortunadamente, los mitos de Troya también han invitado a cientos de generaciones a profundizar y hacerse preguntas capitales sobre el conflicto entre la ira y la compasión. Una de las máximas que esta exposición asume intrínsecamente –de ahí su título, *Troy: Myth and Reality*– es que somos individuos culturalmente motivados por la memoria y, por tanto, nuestra construcción de relatos visuales, literarios, históricos o espirituales, necesita de la interacción entre el mito y la realidad. Troya es el recuerdo de Oriente y Occidente; esta exposición requiere una y más visitas, para pensar de manera consciente y crítica qué mundo habitamos a partir de la memoria de los protagonistas de esta guerra, para que los vaticinios de Casandra sean creídos –por fin– después de tantos siglos.

Jorge Tomás García
Universidad Autónoma de Madrid

El Greco en París y Chicago: dos exposiciones en tiempos revueltos¹

Una gran exposición –más si son dos– sobre el pintor cretense Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) debe/n ser siempre bienvenida(s) si nos depara/n obras difícilmente visibles o nuevas, y estas dos lo deben ser también; comisariada la versión de 2019 del Grand Palais parisino por Guillaume Kientz y Charlotte Chastel-Rousseau², y con la colaboración de Rebecca J. Long, esta la comisaria de la exposición paralela, aun con variantes, que se celebra en 2020 (del 7 de marzo al 21 de junio pero ahora extendida hasta el Otoño) en The Art Institute of Chicago³, cumple primero con la misión de mostrar al pintor griego a un público francés que no había podido asistir a otra desde 1953⁴ y, por otra parte, a otro americano, que sin embargo no había podido disfrutar de este tipo de exposiciones dedicadas al pintor griego sino en Washington, Toledo de Ohio y Dallas en 1982-1983 –tras la del Museo del Prado de Madrid– y Nueva York en 2002 y 2003 y en menor medida en Washington en 2014⁵. Aunque se trate de la segunda muestra, la idea partía de Chicago, intentando relacionar su magnífica y enorme *Asunción de la Virgen* del retablo mayor del convento toledano de Santo Domingo el Antiguo con el contexto de la producción artística de un griego recién llegado a Castilla desde Roma; muy pronto, desgraciadamente, tal planteamiento se quedó en el infierno pavimentado de buenos deseos, quizá por la alianza con los franceses, más deseosos de una *blockbuster exhibition* que de una muestra temática.

Descubierto El Greco por los románticos franceses y después por los pintores y literatos *fin-de-siècle*, que lo vieron como un *dandy* y un moderno para 1900, y por los marchantes, pronto se convirtió en ada-

¹ Ampliamos y extendemos a Chicago la breve *review* de la exposición de París, “Greco. Grand Palais, Paris, 16th October 2019–10th February”, *The Burlington Magazine*, 162 (2020), pp. 144-145.

² París, Grand Palais 2019-2020, *Greco*, Guillaume Kientz (ed.), París, Réunion des musées nationaux-Musée du Louvre, 2019. Con textos de Kientz, a quien corresponden también las *notices* del llamado *catalogue* (pp. 168-221, organizado en cuatro secciones que se prolongan con una lista de obras –procedencia, bibliografía y exposiciones– en pp. 229-235), Keith Christiansen, Richard L. Kagan, Leticia Ruiz Gómez, Véronique Gerard Powell, Javier Barón Thaidigsmann, Jaime García-Máiquez, Michel Hochmann y los neófitos Rebecca J. Long, Fernando Loffredo, Furio Rinaldi y Adrián Almoguera.

³ *El Greco: Ambition and Defiance*, Rebecca J. Long (ed.), Chicago, The Institute of Fine Arts, 2020. En este catálogo se han añadido los valiosos ensayos de José Riello y Felipe Pereda y se ha extendido el de Kagan. Las introducciones a las secciones del catálogo están firmadas por Rebecca J. Long y Jena K. Carvana. Han desaparecido en cambio los de Gerard Powell, Barón Thaidigsmann, García-Máiquez, Hochmann, Loffredo, Rinaldi y Almoguera.

⁴ Previamente se habían mostrado en París, en 1908, en su Salon d’automne, una *Exposition rétrospective*, por parte de Maxime Dethomas (1867-1929, cuñado del pintor Ignacio Zuloaga), de intenciones claramente mercantiles y dudosísimas autografías de prácticamente todas las 21 obras expuestas.

Más tarde, en París y en 1937, se organizó la *Exposition organisée par la “Gazette des Beaux-Arts”* [Georges Wildenstein, Assia Rubinstein, Alexandru Busuiocanu, Raymond Cogniat y August L. Mayer, *Dominico Theotocopuli El Greco*, París, Gazette des Beaux-Arts, 1937], con 49 pinturas, 9 de ellas de la colección real de Rumanía, y una extraña mezcla de cuadros excelentes y muy dudosos y susceptibles de enajenarse, escogidos por el siempre sospechoso *connaisseur* August L. Mayer (1885-1944).

En 1953 se celebró otra exposición en Burdeos: *Domenico Theotocopuli dit Le Greco (1541-1614): de la Crète à Tolède par Venise*, Gilbert Martin-Méry (ed.), Exposition du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux présentée à la Galerie des Beaux-Arts, Burdeos; con un prólogo del alcalde Jacques Chaban-Delmas, catálogo de Gilbert Martin-Méry, y textos de Rodolfo Pallucchini y Gregorio Marañón. Se mostraron 55 pinturas, 5 dibujos y 3 esculturas, de las que solo se aceptarían hoy como autógrafas unas 29 pinturas, 1 dibujo y ninguna talla. La tesis sostenida era la del misticismo católico del pintor, justificado por su evasión respecto a un mundo en el que el extranjero se sentía inadaptado.

Por completo diferente ha sido *El Greco. Un chef-d’œuvre, une exposition. L’Immaculée Conception de la chapelle Oballe*, Maïthe Vallès-Bled (ed.), Sète, Musée Paul Valéry, 2017, optó por una sola obra segura, y textos de Leticia Ruiz Gómez, Fernando Marías, Stéphane Tarroux, Carmen Garrido, Jeongho Park, Véronique Gerard Powell y Michael Scholz-Hänsel.

⁵ *El Greco of Toledo*, Jonathan Brown et al. (eds.), Boston, Little, Brown and Company, 1982, en paralelo a *El Greco de Toledo*, Jonathan Brown (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. *El Greco: Themes and Variations*, Jonathan Brown (ed.), Nueva York, The Frick Collection, 2002.

El Greco, David Davies y Keith Christiansen (eds.), Nueva York-Londres, The Metropolitan Museum-National Gallery Company, 2003. No damos cuenta de obras muestras menores –casi monográficas en torno a una sola obra– o de pretensiones claramente mercantiles de las tres primeras décadas del siglo XX; véase *El Greco comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*, Inge Reist y José Luis Colomer (eds.), Madrid, CEEH-Center for Spain in America-The Frick Collection, 2017.

lid de la derecha católica y en ariete desde el pasado de algunas vanguardias históricas⁶, incluso fertilizando la interpretación española del pintor de Manuel Bartolomé Cossío –quizá *malgré lui*– y compañía. No obstante el papel pionero de Francia en la revalorización y comercialización del candiota, pocos de sus cuadros permanecieron en el país (sobresaliendo la *Crucifixión* del Louvre), y las exposiciones que se le dedicaron siguieron estas pautas, faltas de rigor en las que se mostraba como obra de Theotokópoulos; en cierto sentido los magnates americanos se hicieron con las piezas que el mercado francés trasladaba a París desde España; recordemos que en 1910 la pintora Mary Cassatt advertía a Electra Havemeyer que Ricardo de Madrazo era el agente en España de Durand-Ruel y que el pintor español, en carta desde Biarritz del mismo año, señalaba a su madre Louisine W. Havemeyer que en poco tiempo “pour étudier bien l’ancienne école de peinture spagnolle [*sic*], il faudra aller aux États-Unis tous les bons tableaux vous les achetez”.

La nueva muestra parisina (75 obras frente a las 57 de Chicago) se atiene sorprendentemente a esta tradición plural francesa. El prestigio de las instituciones organizadoras ha permitido contemplar en Europa verdaderas obras maestras como la *Asunción* de Chicago o, en Francia, la *Adoración de los pastores* Botín –ni siquiera vistas en las exposiciones españolas del centenario de 2014 pero tampoco enviada esta última ahora a Chicago–, o el tabernáculo y su *Cristo resurrecto* Tavera que han desaparecido de la muestra americana; Chicago ha suprimido la relación de las otras actividades del Greco como dibujante, diseñador de esculturas –más que escultor, pues lo habría sido solo en barro o cera– y arquitecturas de retablos, como diseñador de grabados o como lector-escritor teórico, convirtiendo de nuevo al artista en el *solo pintor*, como en 1900.

A su lado, no solo palidecen, sino que contribuyen al caos catalográfico parisino, algunas piezas (4, 8, 9, 12, 43, 44, 63) del mercado o de recientes colecciones privadas, faltas de *provenance* o de consenso historiográfico, requiriendo otras una revisión de su autografía (15, 49, 57, 62, 75) o de su morfología actual (71, piénsese en el juego de las dos del *San Pedro y San Pablo* de Barcelona frente a las tres manos de los lienzos de Estocolmo y San Petersburgo), tras repintes y restauraciones centenarias. Algunas de estas piezas han desaparecido en Chicago (9, 12, 43, 44, 63, 15, 49, 57, 62, 75), sin que sepamos si por motivos expositivos o de carácter científico, aunque algunas reaparezcan entre líneas como ilustraciones a los ensayos⁷. El resultado es, más allá de la reafirmación de la manida seriación del taller del propio pintor, desconcertante y, para su valía artística, contraproducente, convirtiéndolo en un importante tanto por ciento en un pintor mediocre o un desaprensivo y descuidado jefe de taller.

Si aparentemente algunas ausencias de Chicago mejoran la muestra parisina en este aspecto, algunos añadidos no nos dejan menos perplejo. Las *Adoraciones de los pastores* de Kingston y San Diego, el *San Pedro* de San Diego, y los *San Francisco, Despedida de Cristo y su madre* y una *Verónica* –tremenda incluso para asignarla al *workshop* del candiota– de Chicago habrían requerido una justificación que fuera más allá de su propiedad. Lo mismo ocurre con el *Santiago el Menor* de Chicago o el *San Simón* de Indianápolis, acompañados por otros dos apóstoles no menos dudosos como autógrafos del padre o del hijo, o de un taller (des)controlado por uno y otro. La ceremonia de la confusión alcanza nuevas cotas al emparejar la magnífica *Crucifixión* del Louvre de París con un lienzo sospechosísimo de la colección Christian Levett desde 2014 (#42)⁸, y una talla (#43) que se le atribuye –¡viva, viva!– sin justificación alguna (p. 151), o con el cuadro del

⁶ Muy valiosos los ensayos –de Gerard Powell y Barón Thaidigsmann– solo parisinos que han analizado esta situación decimonónica-hacia 1900, desde el gusto de Théophile Gautier a las adquisiciones del Barón Isidore Taylor, los hermanos Pereire o Évariste Fouret, de los pintores Jean-François Millet a Edgar Degas o las ventas de españoles en París, de la exposición de Dethomas de 1908, a los trabajos de Paul Lafond y las interpretaciones de Maurice Barrès, a los ecos en Robert de Montesquieu y Marcel Proust, y las reacciones de Toulouse-Lautrec y Félix Vallotton a Cézanne.

⁷ Otras ausencias reseñables son el Tríptico de Módena, la llamada *Adoración del nombre de Jesús* del Monasterio del Escorial, el retrato de *Jorge Manuel* de Sevilla, la *Magdalena* de Budapest o –sea obra del Greco o de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli– los *Desposorios* de Bucarest. Presencias que deben ser bienvenidas son el “inexportable” *Francisco de Pisa* de Fort Worth, la *Visitación* de Dumbarton Oaks en Washington DC o la *Adoración de los pastores* “final” del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, hoy del Museo del Prado, que no llegó a París a causa de las celebraciones centenarias de la institución madrileña.

J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (#45), de dudosísima procedencia Zuloaga como todos los grecos que pasaron por las manos de este pintor-marchante, entre Madrid y París a comienzos del siglo pasado⁹.

La exposición de París se decanta por la *modernidad* del pintor –*fin-de-siècle* y “actual”– más que por su historicidad quinientista, desde el montaje en una serie de *white-boxes* muy siglo XX¹⁰, a la proliferación de citas interpretativas, desde Théophile Gautier y Maurice Barrès a un Jean Cocteau (1889-1963) en clave surrealista y quien no llegó a España hasta 1953, diez años después de escribirlas¹¹, y con cuyas palabras se cierra el recorrido. En Chicago se ha optado –véase <https://www.artic.edu/el-greco-online> y <https://www.youtube.com/watch?v=Dzcx-ST2ZFU> al haberse cerrado la exposición a causa del confinamiento motivado por el coronavirus Covid-19– por la versión sacralizante de una exposición, cuadros muy iluminados sobre un fondo oscuro (aparentemente gris aunque algunos vídeos parecen convertirlo en un color pardo como de oscura sarga franciscana). A falta de una por ahora imposible vista presencial, hemos de contentarnos con un vídeo auto-complaciente de dos minutos. Se completa con un *audio tour* en el que se desarrollan en un par de minutos por obra ocho audios –entrevistas entre Jena K. Carvana y Long– de introducción y comentarios de siete cuadros, con un rítmico fondo musical de guitarra española y percusión. Es evidente que el desafío del nuevo virus no ha permitido una respuesta un poco más ambiciosa. ¡Lástima! Incluso en París, a pesar de los fines de semana con la muestra asediada por los chalecos amarillos, los recursos fueron más atrevidos, aunque fuera en papel.

El recorrido parisino se organizó en siete secciones¹², en una narración donde se combinaba lo conceptual y la cronología de una vida itinerante, donde se privilegian los retratos (a pesar de insistirse en su supuesto idealismo neoplatónico) y sus [propias] variaciones y la seriación [de su taller y sus imitadores]. Se transforman en Chicago en seis apartados que ordenan las piezas: Creta y Venecia, Roma, Obra temprana en España, Patronos y retratos, Pinturas devocionales y El pintor y su taller. En Chicago, al margen de los ensayos, el discurso es mucho más plano.

⁸ Véase *Artribune*, Roma, <https://www.artribune.com/report/2014/10/el-greco-atto-finale-a-quattrocento-anni-dalla-morte-ultima-mostra-a-toledo/attachment/el-greco-cristo-crocifisso-1575-1577-ca-londra-christian-levett-christian-levett-london/> tras su subasta (Sotheby's 5-16 julio 2014, nº 6), con una procedencia dudosamente incontrolada. Obra casi nunca discutida (solo aceptada por M.S. Soria pero no autógrafo para H. Soehner o Harold. E. Wethey), hoy ni siquiera tenida en cuenta en José ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y catálogo, I: Fuentes y Bibliografía y II, 1: Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte, 2005-2007, II, 1, pp. 35-37, nº 5-7, y solo aceptada por Leticia Ruiz Gómez en *El Greco: arte y oficio*, Leticia Ruiz Gómez (ed.), Madrid, Fundación El Greco2014, 2014, nº 4 y “Domenico Greco y la *piccola pittura*”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 191, 776 (2015), pp. 75-89, esp. 80, aunque sin una sola referencia o justificación. También *El Greco in Italia: Metamorfofi di un genio. Catalogo*, Lionello Puppi (ed.), Treviso-Milán, Skira, 2015, nº 73 y *El Greco in Italia: Metamorfofi di un genio. Saggi*, Lionello Puppi (ed.), Milán, Skira, 2015, sin explicación alguna; o el también silente Michael RIDDICK, “El Greco's Roman period and the influence of Guglielmo della Porta”, en *Renaissance bronze. Concerning the study of plaquettes, paxes, crucifixes*, Londres, Colnaghi Studies, 2017, pp. 3-20.

⁹ A partir de la errónea información, en mi opinión, recogida por la subasta Sotheby's Londres 6 julio 2000. Véase Fernando MARIAS, “Luces y sombras de una pasión: Zuloaga y El Greco”, en *Homenaje al Profesor José Álvarez Lopera. Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40 (2009) [2011], pp. 317-352 y “The brilliance and gloom of a passion: Zuloaga and El Greco”, *Art in Translation*, 7, 4 (2015) ‘From Perception to Reception’: <http://www.artintranslation.org/>

¹⁰ Véase la explicación (“Plan de l'exposition et principe scénographique”) en el *dossier de presse*, p. 9.

¹¹ Jean COCTEAU, *Le Greco. Les demi-dieux*, París, Au Divan, 1943: “*De l'inconnu, des noces qui s'y consomment et qui nous valent les chefs-d'œuvre, Greco tire la pourriture divine de ses couleurs, et son jaune et son rouge qu'il est le seul à connaître. Il en use comme de la trompette des anges. La jaune et le rouge réveillent les morts qui gesticulent et déchirent leur linceul... Les créatures de Greco, ne les verrait-on pas souvent déshabillées par la foudre? Elles restent nues sur place, immobilisées dans l'attitude où elles furent surprises par la mort. Et leurs linges s'envolent, se tordent, s'arrachent au loin, figurent les nuages auxquels on ne peut pas ne plus revenir dès qu'on s'occupe de Greco... Un jour nous verrons ce limon sculpté de la terre devenir les Baisegeurs de Cézanne, et de croisement en croisement, aboutir à l'effrayante race d'hommes sauterelles, d'hommes chiens, d'ogres à tête de bouquet de fleurs dont Salvador Dali peuple ses solitudes*”. Enlaza con el *Drame en cinq actes* y el *Portrait chi-nois* con los que Kientz se suma al anacronismo en *dossier de presse* (pp. 14-16).

¹² De Creta a Italia, Retratos, El Greco y Toledo, Reinventar lo sagrado, Variaciones del tema, El taller y Últimos fuegos.

La exposición parisina ha ahormado al Greco a gusto del comisario y la modernidad (¿cuál?), enlazando con las muestras anteriores de 1908-1937-1953. Le ha quitado la palabra al pintor teórico y filósofo de la naturaleza, dándosela a Jonathan Brown (1982), Andrew R. Casper (2014), el Padre Antonio Ciceri OFM (2015) o Livia Stoenescu (2019)¹³. Se ha vuelto a una visión católica contrarreformista, incluso mística, de un pintor que se habría planteado el tema de la “sacralidad de la imagen”, pero que –¡ay!– sabemos por sus propias palabras que ponía en solfa el catecismo o negaba la existencia de un centro del universo, y llenaba de desnudos sus primeras tablas o sus últimos lienzos; y que incluso sus obras quitaban en 1605 las ganas de rezar a sus contemporáneos. Se ha regresado a un supuesto neoplatonismo –aunque no aparece la palabra *idea* en las más de 18.000 que el pintor nos ha dejado de su puño y letra– cuando su filósofo era Aristóteles y él mismo pensaba que la función de la pintura era primariamente cognoscitiva de las diferentes naturalezas que se exigían a un pintor, y especulativa, esto es, que desde lo particular e individual se podía retratar imaginativamente lo general y universal (¿como los ángeles?). La agenda parece cambiar en Chicago, a tenor de la introducción (pp. 14-15), en la que se nos insiste en la ambición del pintor –para reinventarse y conseguir el éxito profesional y una visión artística personal– y los desafíos de un luchador, pero del que no se nos plantea verdaderamente su propia agenda, sus impulsos o su pensamiento.

El catálogo parisino se nos presenta, así pues, como producto desigual y heterogéneo; muy correcto para lo que atañe a la relación del Greco y el mundo francés moderno, los contextos italianos y toledanos o los retratos, por ejemplo; en otros casos, con un control escaso de la historiografía previa –ciertamente contradictoria y que exige un examen crítico– y ciertos apriorismos, los resultados parecen ideológicamente forzados y anacrónicos. El catálogo de Chicago, más allá de los ensayos viejos o nuevos, se nos presenta más plano y menos comprometido.

Y se nos ha olvidado incluso el verso del retratado Paravicino: “aun el mirar hay con ojos quien lo ignora” [*even there are people that ignore to gaze with their eyes*]¹⁴. Si continuamos atribuyendo a la ligera dibujos o esculturas, el mercado de arte estará encantado y podremos esperar la aparición de *terracottas* o ceras autógrafas y nuevos diseños que difícilmente encajen en el *corpus* restringido de su catálogo [Soehner, Waterhouse, Wethey] hasta ahora aceptado, sobre todo si además se olvida analizar reversos o filigranas; y no digamos más tablas y lienzos, sin documentación ni *provenance*, sin estudios de su materialidad visible o subyacente. ¿Entenderemos mejor al artista? Me temo que no. ¿Eran las exposiciones que El Greco merecía, no las que pudieran haber merecido los visitantes de París o Chicago, que es algo muy distinto? Me temo que tampoco. Quedan las obras, desancladas con respecto a su contexto histórico e ideológico; muere en silencio el artista “filósofo de agudos dichos”, como si una mala lectura de Roland Barthes o Michel Foucault –y a pesar de que no se citen– hubiera vencido a un Francisco Pacheco, pintor y tratadista, que llegó a conocerlo personalmente en la Toledo de 1611.

Fernando Marías
Universidad Autónoma de Madrid – Real Academia de la Historia

¹³ Como incluso denuncian las palabras –jamás inocentes sino cargadas de ideología e intencionalidad– de los títulos asignados a algunos de los cuadros. Si el “Despojo de Cristo” (“de cuando lo querían crucificar”) de 1579, incluso más que el *Expolio* de 1581, se ha convertido en *Le Partage de la tunique du Christ*, la “echada [de los judíos] del Templo” (1614 y 1621) se ha mantenido –*Le Christ chassant les marchands du Temple*– en contra del título ya interpretativo de la *Purificación del Templo* (Brown, en 1982). *L'Adoration du nom de Jésus* (dit aussi *Le Songe de Philippe II*, “El sueño de Felipe II” solo desde 1857) de 1926 (Mayer) más que la “Alegoría de la Liga Santa” desde 1939 (Blunt) sustituye en cambio *La Gloria de Felipe II* (1657 y 1660).

¹⁴ [Fray Hortensio Félix de Paravicino], *Comedia intitulada La Gridonia* [1621/1633], en *Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, Madrid, Carlos Sánchez, 1641, p. 130. Citado por José María RIELLO VELASCO, “Mucha alma en carne viva, que diría Díaz del Valle”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extr. (2008), pp. 245-256. “Entre todos (que eran muchos) / pudo gozar Miraflores, / un Griego, de quien las vidas / andaban a hurtar colores. / Amagos eran de Dios, / quantos mirava borrones / el pueblo, que aun el mirar / ay con ojos quien lo ignora. / Éste que colocó el cielo, / en sus eternos ardores, / a iluminar lo rozado, / de algún exe de sus Orbes”.

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2019-2020

Durante el curso académico 2019-2020 hemos celebrado el décimo aniversario del Seminario *En Construcción*. Este evento, que tiene lugar cada año en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, se divide en dos sesiones que giran en torno a un mismo asunto: la reflexión alrededor de los debates y desafíos metodológicos que conlleva la realización de una tesis doctoral en el campo de la historia del arte o la cultura audiovisual.

Así, tanto estudiantes de doctorado, investigadores e investigadoras como profesores y profesoras convergen en un mismo punto de encuentro; un espacio horizontal y abierto al diálogo, desde el cual impulsar la cultura de investigación en el seno del departamento y potenciar la reflexión metodológica.

A pesar de que nos vimos obligados a posponer la segunda sesión para adaptarnos a la situación derivada de la pandemia de la Covid-19, este curso mantuvo el formato que viene acompañándonos ya desde hace dos ediciones, aunque mejorado en aquellos aspectos que hemos creído susceptibles de ello. De este modo, la primera sesión se dividió en dos partes, dedicando la inicial a las dos ponencias que inauguran nuestro seminario y nos ilustran, a través de dos experiencias distintas, acerca del mundo de la investigación en nuestra disciplina. En esta ocasión contamos con la intervención de una investigadora *junior* y con una ponencia *senior* internacional, cuyos participantes fueron dos profesores universitarios. Por otro lado, dedicamos la segunda parte de esta sesión a la presentación de los pósteres, en los cuales cada uno de los investigadores e investigadoras reflejaron los principales desafíos metodológicos que afrontan en sus respectivas tesis doctorales.

En la segunda sesión del seminario, programada inicialmente para marzo y celebrada finalmente en septiembre ante la grave situación sanitaria, tuvieron lugar las mesas de trabajo, donde los y las participantes, agrupados en torno a afinidades metodológicas o temáticas, y contando con la moderación de un profesor o profesora del departamento, realizaron una breve exposición y posterior debate en torno a sus investigaciones y metodologías usadas. Ante las exigencias del momento, y por primera vez en la historia del seminario, esta segunda sesión fue retransmitida en *streaming*. Esto posibilitó no solo una mayor asistencia y participación, sino también la presencia de público de distintos países de Europa y Latinoamérica.

En general, durante estas jornadas se pudo disfrutar de un espacio crítico donde se crearon interesantes sinergias, diálogos e intercambios de ideas, mientras se daban a conocer diferentes investigaciones en curso, enriqueciendo el tejido social y académico de nuestro departamento.

Asimismo, durante esta décima edición quisimos implementar dos nuevas actividades que se desarrollaron positivamente y tuvieron gran aceptación. Por un lado, inauguramos un taller formativo sobre escritura académica, impartido por el profesor David Moriente. De otro lado, desarrollamos un nuevo espacio para la acogida y difusión de investigadores e investigadoras en formación que se encuentren de estancia en nuestro departamento, llamado *Encuentros En Construcción*. Con ello buscamos entablar un diálogo e intercambiar perspectivas en un contexto internacional, estableciendo lazos y conexiones, tratando en todo momento de alcanzar un enriquecimiento conjunto.

Coordinación: Laura Caballero, Álvaro Cánovas, Julia Fernández, Inés Molina, Melania Ruiz, David Vendrell, Lola Visglerio y Mario Zamora.

Coordinación académica: Elena Alcalá y Olga Fernández.

Página web y redes sociales: seminarioenconstruccion.blogspot.com, *Seminario_En.Construcción* (Instagram) y *En Construcción, Seminario de posgrado* (Facebook).

Sesión de pósteres (fecha de celebración: 3 de diciembre de 2019)

I. Ponencias metodológicas

Miriam Cera Brea: *La tesis ni se crea ni se destruye, solo se transforma*.

Jorge Tomás García y Rafael Jackson-Martín: *El refugio del gesto y la recepción de lo clásico*.



Fig. 1. Primera sesión del seminario (3 de diciembre de 2019). Presentación de la jornada y ponencias metodológicas.

II. Presentación de pósteres

Luis Cáceres (Universidad Autónoma de Madrid): *José Luis Castillejo. Arte y escritura en la encrucijada modernista*.

Alejandra Crescentino (Universidad Autónoma de Madrid): *Interconexiones en el Arte de los Nuevos Medios. Construcciones discursivas, prácticas híbridas y vínculos institucionales entre Argentina y España (1990-2010)*.

Julia Fernández Toledano (Universidad Autónoma de Madrid): *Violencias de género: tratamientos y representaciones en el arte feminista mexicano desde los años 70 hasta la actualidad*.

Hanyang Li (Universidad Autónoma de Madrid): *Shanghai y la modernidad a través del cine. Perfiles y prototipos de género en femenino (1920-1949)*.

Francisco Mamani (Université Paris Science et Lettres-École Normale Supérieure de Paris / Universidad de Granada): *El arte mudéjar iberoamericano: la persistencia de la carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa virreinal de Andinoamérica (siglos XVI-XVIII)*.

Beatriz Martínez López (Universidad Complutense de Madrid): *Arte y política durante el franquismo: la historiografía de Pablo Picasso como instrumento de análisis*.

Inés Molina Agudo (Universidad Autónoma de Madrid): *La prensa marginal en España, 1968-1978. Medios de comunicación, movimientos antiautoritarios y prácticas experimentales*.

Juan José Santos Mateo (Universidad Autónoma de Madrid): *Musealidad alterada. Cinco casos de estudio*.

María Suárez Álvarez-Castellanos (Universidad Complutense de Madrid): *El coleccionismo de los Bassano en España*.

Lola Visglerio Gómez (Universidad Autónoma de Madrid): *Arte contemporáneo en Andalucía. Identidades e imaginarios entre 1970 y 1992*.

Mario Zamora Pérez (Universidad Autónoma de Madrid-Residencia de Estudiantes): *Vicente Carducho: cortesano, pintor y tratadista*.



Fig. 2. Primera sesión del seminario (3 de diciembre de 2019). Presentación de pósteres.

Sesión de mesas de trabajo (fecha de celebración: 25 de septiembre de 2020)

Mesa 1. Poder, arquitectura y coleccionismo en la Edad Moderna.

Profesor invitado: Juan Luis González.

Modera: Álvaro Cánovas.

Francisco Mamani, “El arte mudéjar iberoamericano: la persistencia de la carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa virreinal de Andinoamérica (siglos XVI-XVIII)”.

María Suárez, “El coleccionismo de los Bassano en España”.

Mario Zamora Pérez, “Vicente Carducho: cortesano, pintor y tratadista”.

Mesa 2. Visiones de la Modernidad.

Profesor invitado: Juan Albarrán.

Modera: Lola Visglerio.

Luis Cáceres, “José Luis Castillejo. Arte y escritura en la encrucijada modernista”.

Hanyang Li, “Shanghái y la modernidad a través del cine. Perfiles y prototipos de género en femenino (1920-1949)”.

Mesa 3. Musealización y nuevos medios en Latinoamérica.

Profesor invitado: Jesús Carrillo.

Modera: Melania Ruiz.

Alejandra Crescentino, “Interconexiones en el Arte de los Nuevos Medios. Construcciones discursivas, prácticas híbridas y vínculos institucionales entre Argentina y España (1990-2010)”.

Juan José Santos, “Musealidad alterada. Cinco casos de estudio”.

Mesa 4. Arte, política y movimientos sociales.

Profesor invitado: David Moriente.

Modera: Melania Ruiz.

Lola Visglerio, “Arte contemporáneo en Andalucía. Identidades e imaginarios entre 1970 y 1992”.

Inés Molina Agudo, “La prensa marginal en España, 1968-1978. Medios de comunicación, movimientos antiautoritarios y prácticas experimentales”.

Beatriz Martínez, “Arte y política durante el franquismo: la historiografía de Pablo Picasso como instrumento de análisis”.



Fig. 3. Segunda sesión del seminario (25 de septiembre de 2020). Imágenes de las diferentes mesas de trabajo.

Taller de escritura de textos académicos en historia del arte (fechas de celebración: 17 de octubre y 14 de noviembre de 2019)

Impartido por el profesor David Moriente en la sala de juntas del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid.

Encuentros *En Construcción* (fecha de celebración: 13 de julio de 2020)

Elisabeth Arrieta Martínez, “Visualidades en resistencia. Representaciones afromexicanas en la fotografía documental”.

Bianca Andrade, “Coleccionismo de performances y posibilidades para una existencia a largo plazo”.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Normas de publicación

El *Anuario del Departamento 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, cuyo primer número se publicó en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 200 autores y autoras dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado, redactado en español, inglés, francés, italiano, alemán o portugués, deberá corresponder a una investigación original, no haber sido publicado con anterioridad y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán en soporte digital a la dirección de correo electrónico anuariodehistoriadelararte@gmail.com. El envío comprenderá los siguientes archivos en formato Word, además de –en su caso– las ilustraciones:

- Documento con los datos personales de cada autor/a (nombre y apellidos, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- Documento con el CV de cada autor/a en un párrafo redactado con una extensión de 150-200 palabras.
- Texto del artículo con una extensión de 8.000 a 12.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5. Las notas se situarán en pie de página, con letra de cuerpo 10 (Times New Roman) e interlineado sencillo. El artículo irá precedido del título en español e inglés, de un breve resumen del contenido del trabajo en español y su traducción al inglés, con una extensión máxima de 150 palabras, y de 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 en formato JPG/TIFF, y deberán ir numeradas correlativamente. La llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores y autoras son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Además de enviar las imágenes como archivos independientes, se presentarán incrustadas correlativamente en un único documento Word o PDF, acompañadas de sus respectivos pies de foto, para facilitar la labor de revisión.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor/a, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Listado de bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo ordenadas alfabéticamente por apellido de autor/a. Se ruega indicar en dicho listado el doi de todas las publicaciones que lo tengan. En ese caso no será necesario indicar en el listado que la publicación está en línea ni su fecha de consulta. El listado se limitará a reflejar los títulos de bibliografía citados en las notas del artículo y no se incluirán en él las referencias a documentación de archivo que aparezcan en las notas.

Los autores y autoras de los originales aceptan 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, información sobre proyectos de investigación u otros medios de financiación y cualquier aclaración respecto al trabajo realizado. En estos casos, la llamada a nota se ubicará con un asterisco al final del título del artículo.
- Para garantizar el anonimato de los autores o autoras 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, al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración, irán situadas a pie de página, insertándose el número volado dentro de la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación.

A partir del próximo número de la revista, las referencias seguirán el sistema nota-bibliografía del manual de estilo de Chicago, cuyos principales ejemplos pueden consultarse en https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citation-guide/citation-guide-1.html. Cuando un mismo título se cite por segunda y sucesivas veces, se empleará la fórmula abreviada que aparece recogida en la misma guía.

En lugar de “and” se utilizará “y” cuando se nombre más de un autor/a. El mismo proceder se aplicará a otros elementos de indicación en inglés que pudieran aparecer, y que han de usarse en español (en lugar de “in” se utilizará “en”, “Traducido por” y no “Translated by”, nombres de los meses, etc.).

Normas específicas para reseñas de libros y crónicas de exposiciones

Estas secciones de la revista tienen el objetivo de ofrecer al lector o lectora una información crítica de las exposiciones y novedades editoriales aparecidas en el campo de la Historia del Arte. Los textos serán encargados a especialistas en la materia que tendrán que conjugar una parte descriptiva sobre el contenido del libro o de la exposición con otra que evalúe críticamente las aportaciones planteadas en los mismos. El equipo editor solicita encarecidamente que los autores y autoras huyan de los excesos laudatorios y planteen sus críticas con corrección y espíritu constructivo.

Los textos tendrán una extensión mínima de 1.500 palabras y máxima de 2.000, pudiéndose incluir un total de dos imágenes que sean estrictamente necesarias para la comprensión de su contenido. Los derechos de estas últimas tendrán que ser gestionados por los autores y autoras. Los textos tendrán que estar sujetos a las normas de estilo de la revista descritas anteriormente. Se recomienda evitar el uso de notas al pie tanto en las reseñas de libros como en las crónicas de exposiciones. En el caso excepcional de requerirlas, estas se limitarán al mínimo imprescindible.

El equipo editor se reserva el derecho a publicar las reseñas y crónicas que no se ajusten a esta normativa.

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 editor notificará el resultado a los autores o autoras. Al aceptar la publicación, los autores o autoras ceden al *Anuario del Departamento 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 y autoras para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

Cuestiones éticas

La revista *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* se adhiere y respeta el manual de buenas prácticas éticas redactado por el Servicio de Publicaciones de la UAM, basado en gran medida en los principios establecidos por el Committee on Publication Ethics-COPE.

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* 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.

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. 32, 2020. Madrid (España). ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

SUMARIO

ICONOTROPÍA

FUENSANTA MURCIA NICOLÁS

La experiencia de las imágenes marianas a finales de la Edad Media: el *Miroir Historial* de Vicente de Beauvais / *The experience of Marian images at the end of the Middle Ages: the Miroir Historial of Vincent of Beauvais*

JUAN MAURO BOZZANO

El martirio de san Lorenzo frente a la Reforma. Caso paradigmático de cristianización del espacio pagano y defensa ante las acusaciones de idolatría / *The martyrdom of Saint Lawrence and the Reformation. A paradigmatic case of Christianisation of a pagan territory and a defense against the accusations of idolatry*

ROSA DENISE FALLENA MONTAÑO

De máscaras y espejos: la iconotropía del diablo medieval en el código Glasgow ms. Hunter 242 / *The mask and the mirror: the iconotropy of the medieval devil in the Glasgow Codex ms. Hunter 242*

ESTUDIOS

MYRIAM FERREIRA FERNÁNDEZ

El oficio de modelo para el dibujo del natural en la Real Academia de San Fernando entre 1752 y 1782 / *The job of life-drawing modelling at the Royal Academy of San Fernando between 1752 and 1782*

ISABEL RODRIGO VILLENA

Pintoras y escultoras en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Sus exposiciones entre 1898 y 1936 / *Exhibitions of women painters and sculptors at the Museo de Arte Moderno in Madrid (1898-1936)*

SÍLVIA ROSÉS CASTELLSAGUER

La muerte de la alta costura española: crónica de un final / *Chronicle of the death of Spanish haute couture*

MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ

Allan Sekula en Galicia: dos series fotográficas sobre trabajo, capitalismo y crisis / *Allan Sekula in Galicia: two photography series on work, capitalism and crisis*

RECENSIONES

BORJA FRANCO LLOPIS Y FRANCISCO J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO

Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614), Madrid, Cátedra, 2019 (Amadeo Serra Desfilis)

JUAN PIMENTEL

Fantasmas de la ciencia española, Madrid, Marcial Pons - Fundación Jorge Juan, 2020 (María Eugenia Constantino Ortiz)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

Troy: Myth and Reality, The British Museum, 21 de noviembre de 2019 - 8 de marzo de 2020 (Jorge Tomás García)

El Greco en París y Chicago: dos exposiciones en tiempos revueltos (Fernando Marías)

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Memoria del curso 2019-2020