MIGUEL CABAÑAS BRAVO
AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(EDITORES)

EL ARTE Y EL VIAJE



BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

EL ARTE Y EL VIAJE

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE, 19

Director
Wifredo Rincón García (CSIC)

Secretaria
Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC)

Comité editorial
Mª Paz Aguiló Alonso (CSIC)
Paula Barreiro López (CSIC)
Miguel Cabañas Bravo (CSIC)
Mª Luisa Tárraga Baldó (CSIC)

Consejo Asesor
Odile Delenda (Wildenstein Institute)
Matías Díaz Padrón (Museo Nacional del Prado)
Francisco José Galante Gómez (Universidad de La Laguna)
Lucía García de Carpi (Universidad Complutense de Madrid)
Concepción García Gaínza (Universidad de Navarra)
Ignacio Henares Cuellar (Universidad de Granada)
Juan José Junquera Mato (Universidad Complutense)
Manuel Núñez (Universidad de Santiago de Compostela)
Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid)
Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(eds.)

EL ARTE Y EL VIAJE

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
GRUPO DE INVESTIGACIÓN: *HISTORIA DEL ARTE, IMAGEN Y PATRIMONIO ARTÍSTICO*
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: *CULTURA VISUAL*
INSTITUTO DE HISTORIA
MADRID, 2011

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados de los proyectos de investigación del P.N. de I+D+i: *Arte y artistas españoles den-tro y fuera de la dictadura franquista* (MICINN, ref. HAR2008-00744/Arte), y *Arte y Órdenes Militares. Patrimonio de las Órde-nes de Jerusalén en España* (MICINN, ref. HAR2008-0005/Arte) y a los de la acción complementaria del P.N. de I+D+i: *El arte y el viaje* (MICINN, ref. HAR2009-08688-E).

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado: https://cpage.mpr.gob.es

Editorial CSIC: *https://editorial.csic.es* (correo: *editorialcsic@csic.es*)



© CSIC
© Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, y Wifredo Rincón García (eds.)

NIPO: 472-11-172-8
e-NIPO: 472-11-173-3
ISBN: 978-84-00-09378-5
e-ISBN: 978-84-00-09379-2
Diseño y maquetación: Eduardo Salazar Acha
Imprime: Costa Calatayud, S.L., PG La Charluca, calle B, 50300 Calatayud
Depósito Legal: Z-3.297-2011
Impreso en España - Printed in Spain

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

ÍNDICE

«Introducción: el arte y el viaje» 11

I. EL VIAJE DEL ARTISTA: DE LA FORMACIÓN AL ARRAIGO

Macarena Moralejo: *Nuevos datos acerca de los viajes de Federico Zuccari (1539?-1609) por las cortes europeas: las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari, primogénito del artista* 17

Matías Díaz Padrón: *Las huellas de Rubens en su periplo por Europa. Del ocaso del Renacimiento al Barroco* 33

Isadora Rose-de Viejo: *José Perovani, un artista viajero a su pesar* 47

Esteban Casado Alcalde: *¿Viajeros o pensionados? ir a Roma a ver qué sale en el primer tercio del siglo XIX* 61

Fernando Marías: *De la Opéra de París a Cádiz: el viaje a España de Charles Garnier y Gustave Boulanger (1868)* 79

Maria Kusche: *Tres pintores viajeros alemanes en la España del primer tercio del siglo XX: Willy Geiger, Kurt Leyde, Curt Völker* 91

Joan Robledo Palop: *Dalí en Nueva York, Nueva York en Dalí: el primer viaje de 1934* 105

Pilar Cabañas, Kenji Matsuda e Isaac Ait: *Dibujo y poesía entre dos mundos o el viaje como conocimiento e inspiración. Nuevas aportaciones en torno a la relación entre Joan Miró y Shûzô Takiguchi* 121

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle: *De Montevideo a Montevideo. Joaquín Torres García: viajero con inquietud creadora de formas nuevas de mestizaje entre América Latina y Europa* 131

Cristopher Fulton: *"El yo en el presente". José Luis Cuevas y su viaje hasta la modernidad* 143

Noemí de Haro García: *Viajar al mundo del trabajo en la formación del intelectual comunista* 163

Dolores Fernández Martínez: *Viajo para conocer mi geografía: el sentimiento de pertenencia del artista, entre lo local y lo global* 175

Alfonso Palacio: *La importancia del viaje a Estados Unidos en el arte español del siglo XX: el caso de Esteban Vicente* 189

Tonia Raquejo Grado: *El arte de crear viajando: el* non-site especific 201

II. LOS VIAJEROS Y SU MIRADA SOBRE EL ARTE

Isabel Argerich y Cristina Peláez: *Excursiones fotográficas de Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos, 1873-1947* 217

Mónica Carabias Álvaro: *El sentir del viaje. Madrid, destino y escenario de fotógrafos viajeros* 235

Julián Díaz Sánchez: *Perec, Kawara, Morley en tarjetas postales* 249

Fernando Villaseñor Sebastián: *El viaje a las cruzadas: recreación e iconografía en manuscritos iluminados* 255

Wifredo Rincón García: *La basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén en tres viajeros de los siglos XV y XVI* 269

Agustín Bustamante García: *Visiones de España. Los viajeros del siglo XVI y las representaciones de las ciudades* 281

Milena Hajná: *Viajes diplomáticos. Audiencias de los embajadores ante el rey de España (siglos XVI y XVII) en las fuentes iconográficas y escritas* 295

Amelia López-Yarto Elizalde: *La visión del arte en los libros de viajes escritos por mujeres* 307

Eva J. Rodríguez Romero: *Naturaleza y ciudad: el paisaje de Madrid visto por los extranjeros* 321

María José Cuesta García de Leonardo: *El camino hacia la corte de Fernando VII en 1814. El discurso ciudadano en los recibimientos y en sus arquitecturas efímeras* 339

Luis Sazatornil Ruiz: *El barón Davillier: hispanista, anticuario y viajero por España* 353

Antonio Burgos Núñez, Juan Carlos Olmo García y Marc Giraud: *La mirada de un ingeniero. Paul Sejourné en el sudeste de Andalucía (1890-1893)* 369

Elena Barlés Báguena: *Viajeros hispánicos de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX y su mirada sobre Japón y el arte japonés. El caso de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)* 383

Pavel Štěpánek: *Los viajes por España de un director de un museo regional en compras E. W. Braun en España, entre 1911 y 1913* 401

Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo: *Otras patrias y otros cielos: visión de oriente y occidente en los viajeros españoles de principios del siglo XX* 411

María Elena Babino: *Itinerarios estéticos. El escritor argentino Ricardo Güiraldes y su visión del arte en Mallorca a comienzos del siglo XX* 425

Pedro Miguel Ibáñez Martínez: *La mirada de los artistas viajeros sobre el centro histórico de Cuenca (1940-1960)* 437

III. LA OBRA DE ARTE VIAJERA

Irene Mañas Romero: *Viaje, transporte y transmisión de modelos musivos* 455

Elena Sainz Magaña: *Vírgenes que viajan en un lugar de La Mancha* 465

María José Redondo Cantera: *La itinerancia de la emperatriz Isabel de Portugal y de su recámara* 483

Juana Hidalgo Ogáyar: *La dote de doña Mencía de Requesens y Zuñiga, ejemplo de movilidad de la obra artística* 499

Juan J. Luna: *Luis XIV y España: las pinturas viajeras* 511

Natalia Horcajo Palomero: *Joyas del siglo XVI en una maleta* 523

Carmen Heredia Moreno: *Viajes transatlánticos. Objetos artísticos en las flotas de tierra firme durante el reinado de Carlos II* 535

Margarita Estella: *Caracteres del envío de esculturas lígneas napolitanas a España.* 555

Amelia Aranda Huete: *El transporte de relojes en la corte española del siglo XVIII* .. 571

Frédéric Jimeno Solé: *La estancia en Italia de Carlos Espinosa Moya (1759 - h. 1818) y el mecenazgo de la familia Azara a propósito del retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara* 581

María Paz Aguiló-Alonso: *Londres-Madrid. El comercio de muebles y objetos de lujo a finales del siglo XIX* 595

Ester Alba Pagán: *La galerie espagnole de Louis-Philippe y las obras artísticas valencianas: el papel del baron Taylor, Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard* 611

Javier García-Gutiérrez Mosteiro: *Viaje de ida y vuelta, entre España y los Estados Unidos, de las bóvedas tabicadas modernas: un singular episodio de la historia de la arquitectura* 627

V. David Almazán Tomás: *Geishas, pagodas y jardines: los álbumes de estampas y albúminas como souvenirs para los viajeros en Japón del siglo XIX* 643

Laura Rodríguez Peinado: *Coleccionismo de tejidos coptos en España: de los coleccionistas a los museos* 659

María Dolores Jiménez-Blanco: *Archer Milton Huntington y el viaje del arte español* . 673

Idoia Murga Castro: *El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939* 683

Miguel Cabañas Bravo: *Los viajes misionarios de la poesía y del arte al Caribe en la diplomacia franquista* 699

INTRODUCCIÓN: *EL ARTE Y EL VIAJE*

El volumen colectivo que ahora se presenta, tiene su origen en la celebración en 2010 de las XV Jornadas Internacionales de Historia del Arte, las cuales fueron dedicadas al tema que da título a estas páginas. La sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del CSIC, nuevamente, fue el marco de organización y acogida de este congreso internacional de la historia del arte, que en esta ocasión celebró su décimo quinta edición entre los días 16 y 19 de noviembre, siendo la segunda de la serie que ha tenido lugar en dicho centro, impulsada y producida por el Grupo de Investigación *Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico*, en Línea de Investigación *Cultura Visual*, del Instituto de Historia del CCHS-CSIC. De este modo, no sólo se ha dado continuidad en este centro de investigación a la larga trayectoria de estas Jornadas, emprendidas en 1981 por el antiguo Instituto y luego Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» del CSIC, sino que también se ha proseguido su adaptación al nuevo marco de investigación del CCHS y se han acrecentado los ya abundantes temas reflexión y estudio que, desde dicha fecha –hace ya, por tanto, casi tres décadas–, ha venido proponiendo el congreso bienalmente a los profesionales y estudiosos de la historia del arte[1].

Al elegir ahora un argumento como el de *El arte y el viaje,* intencionadamente se ha procurado que fuera un tema de contornos amplios, en el que, como en ocasiones anteriores, pudiera

[1] Podemos recordar, como aval acreditativo de dicha trayectoria, los siguientes temas de estudio a los que bienalmente estuvieron dedicadas las anteriores ediciones, hoy convertidos en referentes de las investigaciones sobre historia del arte: *Influencias extranjeras en el arte español* (I Jornadas, celebradas en 1981); *Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia* (II Jornadas, en 1984); *Cinco siglos de arte en Madrid (siglos XV-XX)* (III Jornadas, en 1986); *El arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas, en 1988), *Velázquez y el arte de su tiempo* (V Jornadas, en 1990); *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI Jornadas, en 1992); *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas, en 1994); *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas, en 1996); *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II* (IX Jornadas, en 1998); *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio* (X Jornadas, en 2000); *El arte español fuera de España* (XI Jornadas, en 2002); *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (XII Jornadas, en 2004); *Arte, poder y sociedad, en la España de los siglos XV al XX* (XIII Jornadas, en 2006) y *Arte en tiempos de guerra* (XIV Jornadas, en 2008). Todos los trabajos presentados a cada una de ellas fueron publicados en su día, conformando importantes y especializados volúmenes de estudio, muchos de ellos ya "clásicos" dentro del panorama de la historiografía del arte español.

darse cabida a una muestra significativa de la diversidad de orientaciones, aspectos temáticos y redes de intercambio de la disciplina; confluyendo en dicha muestra un representativo elenco de profesionales de la actual investigación histórico-artística, quienes han resumido, adaptado o aplicado sus diferentes conocimientos e investigaciones a la propuesta. Así se pone de manifiesto en este volumen colectivo que ahora presentamos, en el que el tema ha podido ser abordado desde aspectos y enfoques muy diferentes.

Se partió de una propuesta de trabajo y reflexión de especial amplitud, tanto en lo espacial como en lo temporal, que, consecuentemente, ha dado como resultado una significativa representación de las posibilidades indagadoras que ofrece el tema propuesto y la variedad de orientaciones que vienen abriéndose camino en la investigación histórico-artística. Se había propuesto analizar, desde diferentes perspectivas históricas, la relación de la creación artística y visual con los desplazamientos geográficos del artista y con la movilidad de sus producciones materiales o inmateriales. *El arte y el viaje*, a juicio de los organizadores del evento y los coordinadores de la publicación, aparecía como un tema que reunía múltiples aspecto de gran interés en las investigaciones y estudios histórico-artísticos, puesto que el viaje o las estancias más o menos prolongadas en el tiempo nunca faltaron en la formación y trayectoria profesional de los artistas, entre las descripciones y escritos de los viajeros y entendidos o entre las adquisiciones, razias, botines de guerra, herencias, intercambios, regalos o embajadas diplomáticas, por poner sólo algunos ejemplos de los numerosos traslados y reflexiones protagonizados por los artistas, las obras de arte y los degustadores de sus producciones. En definitiva, se proponía observar y analizar desde la historia del arte los aspectos que inciden en el viaje como visión privilegiada para la confrontación de contextos históricos y sociales, como motivo de inspiración para descripciones artísticas o literarias, como elemento consustancial de la formación artística en las sociedades antiguas o modernas, o como huida o exilio en busca de contextos más propicios para la creación artística y el pensamiento.

El viaje, como privilegiado argumento y perspectiva para el análisis y enfoque del hecho artístico, ha sido tema, por tanto, que se ha creído lo suficientemente importante y trascendente como para dedicarle el volumen colectivo que introducimos. Para una mejor articulación de las diferentes revisiones, reflexiones, aspectos y enfoques que se han recogido en torno a esta temática, la publicación se ha estructurado en tres partes que agrupan las respectivas aportaciones: 1ª. *El viaje del artista: de la formación al arraigo*; 2ª. *Los viajeros y su mirada sobre el arte*; y 3ª. *La obra de arte viajera*.

La primera parte, dedicada a *El viaje del artista*, comprende buena parte de las contribuciones centradas sobre los desplazamientos del artista, voluntarios u obligados, que dieron origen a estancias más o menos prolongadas en el tiempo y altamente influyentes en la formación o en la trayectoria vital y profesional del mismo. La integran, por tanto, catorce comunicaciones cuyos temas abarcan un doble arco espacial y cronológico que si, en el primer caso, nos pasean con los artistas por diferentes escenarios artísticos de España, Europa, Estados Unidos, Japón o Latinoamérica, en el aspecto temporal va desde los viajes de Zuccari a principios del siglo XVII por las cortes europeas a los de algunos artistas contemporáneos, como Perejauma y Goldsworthy, y su especial concepción de las experiencias del *paisaje*.

Un asunto significativo y de gran trascendencia en la historia del arte, como lo es el de *Los viajeros y su mirada sobre el arte,* cobija los trabajos de la segunda parte, dedicada a las expe-

riencias, reflexiones y actuaciones de los viajeros y entendidos artísticos respecto arte, que tantas impresiones, descripciones, escritos y testimonios gráficos nos legaron. La confirmación a través de la fotografía y la tarjeta postal da comienzo a esta parte, que comprende diecisiete comunicaciones que si, en lo espacial, nos sitúan en España o en diferentes países europeos, en Tierra Santa, en Argentina o en Extremo Oriente, en lo temporal se remontan a los viajes de los cruzados en el siglo XI, hasta alcanzar a los escritores, anticuarios, ingenieros, diplomáticos, directores de museos, turistas y periodistas que, con diferente finalidad y ocasión, nos fueron dejando sus testimonios sobre el arte a lo largo de los siglos XIX y XX.

Por último, la parte tercera, brindada a *La obra de arte viajera*, contiene dieciocho trabajos principalmente dedicados a los variados viajes de la producción artística y su promoción, que a tan diferentes causas (comerciales, crematísticas, bélicas, religiosas, afectivas, familiares, hereditarias, diplomáticas, culturales, etc.) debió los traslados y la movilidad. Así, se incluyen en ella trabajos que van desde los desplazamientos de los modelos musivos y pictóricos en la Edad Antigua a las aventuradas misiones diplomáticas de promoción artística en la España franquista, pasando por otros muchos ejemplos del viaje y el conocimiento de la obra artística.

Recogen las páginas de este volumen, en consecuencia, cuarenta y nueve colaboraciones que analizan la conexión entre el arte y el viaje desde muy diferentes perspectivas históricas y enfoques artísticos y que, como se ha avanzado, tienen como base la copiosa y depurada respuesta al citado congreso del mismo título; congreso al que, además de la abundante participación de los centros docentes y de investigación madrileños, acudieron profesionales provenientes de los de otras muchas ciudades españolas (Alcalá de Henares, Ciudad Real, Córdoba, Cuenca, Granada, Málaga, Oviedo, Santander, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza) y de diferentes instituciones de diversas ciudades extranjeras (Buenos Aires, Louisville, Nueva York, Olomouc, París, Praga y Tokio).

Todo ello ha dado forma a este meditado volumen colectivo, en el que sus editores, así como los organizadores del congreso, deseamos hacer constar y agradecer las colaboraciones y contribuciones que no solo han hecho posible la realización de la decimoquinta edición de las *Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, sino también la publicación de estos resultados. En este sentido, hemos de comenzar por expresar nuestra gratitud al Presidente del CSIC, Dr. D. Rafael Rodrigo Montero, por la aceptación de la Presidencia de Honor de la edición y las facilidades ofrecidas por el organismo que rige para llevar a cabo la convocatoria y ahora la publicación de este libro. Esta gratitud ha de hacerse extensiva a las direcciones del CCHS y del Instituto de Historia del CSIC, por el apoyo económico y las respectivas facilidades ofrecidas para el uso de los medios de difusión y las instalaciones. También nos corresponde agradecer la ayuda financiera que, de cara a la realización de esta edición del congreso y la publicación de este volumen, nos concedió el Ministerio de Ciencia e Innovación (Acción Complementaria, MICINN, P.N. I+D+i, ref. HAR2009-08688-E), la cual es la principal subvención que ha hecho posible que podamos contar ahora con las páginas aquí contenidas. Igualmente debemos mencionar la colaboración en el congreso y en esta publicación de los proyectos del Plan Nacional de I+D+i con las referencias MICINN HAR2008-00005 y MICINN HAR2008-00744, así como agradecer la contribución de sus miembros y, en espacial, de Idoia Murga Castro y Joan Robledo Palop, que formaron parte de su secretaría. Del mismo modo, en cuanto a la gestión y apoyo a esta publicación, queremos expresar nuestro reconocimiento a la meritoria y constante labor desarrollada por el Departamento de Publicaciones del CSIC.

Con todo, este apartado de agradecimientos no quedaría completo, como hemos hecho constar más de una vez, sin resaltar nuestra gratitud para con los verdaderos protagonistas y creadores de estas páginas, que no son otros que los profesionales de la historia del arte que firman cada una de las colaboraciones y que, en su día, aceptaron el reto de indagar sobre el tema propuesto y divulgar sus conclusiones. Ellos y sus aportaciones, en efecto, son los auténticos garantes del contenido y la dimensión investigadora y científica de esta obra colectiva, que ahora presentamos como una contribución más a la ya larga trayectoria de las ediciones del congreso y las referentes publicaciones en materia histórico-artística del CSIC.

Miguel Cabañas Bravo
Amelia López-Yarto Elizalde
Wifredo Rincón García
(eds.)

I
EL VIAJE DEL ARTISTA: DE LA FORMACIÓN AL ARRAIGO

NUEVOS DATOS ACERCA DE LOS VIAJES DE FEDERICO ZUCCARI (1539?-1609) POR LAS CORTES EUROPEAS: LAS APORTACIONES INÉDITAS DE OTTAVIANO ZUCCARI, PRIMOGÉNITO DEL ARTISTA

MACARENA MORALEJO
Universidad Autónoma de Madrid

> […] The italians says in their tongue: *"Queste cose si richiedono al viandante: l'occhio di Falcone (per veder lontano), l'orecchie d'Asino (per udir'bene), il viso di simia (per essere pronto al riso), la bocca di porcello (per mangiar d'ogni cosa), le spalle di camelo (per portar'some con patienza), le gambe di cervo (per fuggir'pericolo) e un'sacchone pien, pieno di danari (perche chi ha danari, Signore è chiamato)*. […]*"*.
>
> MORYSON F. *An itinerary written by F.M. first in the latine tongue, and then translated into English containing his ten years travel...*London, 1617[1].

Introducción

Los viajes comenzaron a adquirir un nuevo significado desde finales del siglo XVI, a partir de esta época las motivaciones personales, profesionales e incluso religiosas propiciaron el abandono de la propia tierra y el desplazamiento a lugares hasta entonces, desconocidos, e incluso remotos. Este modo de actuación no constituyó un patrimonio exclusivo, como había sido hasta entonces, de los diplomáticos, los peregrinos o los miembros de la alta jerarquía eclesiástica, sino que pasó a formar parte también de la vida de otros personajes de la sociedad, como los artistas, que apostaron por completar su formación, ampliar su círculo social y potenciar su carrera a través de los viajes.

---

[1] Véase *An Itinerary written by FYNES MORYSON Gentleman. First in the latine tongue, and then translated by him into English containing his ten years travel thorough the twelve dominions of Germany, Homelands, Switzerland, Netherlands, Denmark, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland, and Ireland, divided into III parts,* at London printed by John Beale, dwelling in Aldersgate street, 1617, pp. 122.

Federico Zuccari fue uno de los primeros pintores que apostó por el viaje como un medio de conocimiento y, además, reflexionó por escrito acerca de esta pauta de actuación[2]. En este sentido, trató de identificarse durante sus desplazamientos con una realidad siempre portadora de sugestivos alicientes en el plano cultural, artístico y también emocional. Su epistolario, el género narrativo elegido para la descripción de sus viajes, cobra un nuevo significado a medio camino entre la huida apasionada y la búsqueda de nuevos horizontes profesionales. El periplo se convierte, a ojos del artista, en un aprendizaje en el que el espíritu del *connoisseur* sorprende al lector, pero también al propio narrador, que reflexionó acerca de una serie de cuestiones muy originales con una puesta en escena que, a medida que pasó el tiempo, fue siempre más coherente con su complejo ideario estético y artístico.

A este respecto resultan muy significativas sus lecciones de geografía, Zuccari buscaba orientarse en el plano físico –y también emocional– y, para ello, recurrió en las descripciones de sus viajes a los mapas, a la evocación de otros periplos o a las confidencias de terceros. Así mismo, la narración de los sentimientos que le había suscitado la contemplación de un paisaje, de un fenómeno natural, o de cualquier otro tipo de escena de la vida cotidiana está menos sujeta al elogio gratuito o al encomio del que, a menudo, se sirvió el artista como método persuasivo para captar la atención de sus lectores. Su espíritu de observación salió reforzado en estas descripciones geográficas, casi emulando a los viajeros anónimos que dibujaron y anotaron puntualmente en sus *Livres de voyages* todo aquello que sus ojos percibían en un intento, a veces incluso desesperado, por registrar en su memoria la fugacidad de toda una vida.

Conviene adoptar esta clave de interpretación para la revisión de las cartas en las que describió sus viajes, concebidas a medio camino entre una "relación" y la autobiografía. Esta llave de lectura, entre lo real y lo ficticio, contribuye a reconstruir la poliédrica personalidad de un artista singular que se presentó ante los destinatarios de sus cartas, es decir, sus lectores, como narrador, poeta, pintor, cortesano o creador de escenografías para importantes eventos sociales, fundamentalmente matrimonios dinásticos en las diferentes cortes de la península italiana.

La temática de carácter artístico, verdadero motor de inspiración de Federico Zuccari, aparece vinculada en sus cartas con otro tipo de cuestiones, en este sentido, asistimos a un intercambio entre óptica visual y juego dialéctico. El artista, a menudo, distorsionó de un modo muy literario aquello que había contemplado durante el viaje con el objetivo de enriquecerlo, amplificarlo o dotarlo de un ritmo más atractivo. Así, la promoción de sus actividades artísticas, el sistema ideado para la enseñanza de las artes o la propaganda de sí mismo constituyen, junto a la descripción de sus encargos pictóricos, los argumentos más recurrentes en sus cartas. El análisis de estas premisas fue realizado adoptando el punto de vista del protagonista de una serie de experiencias hasta entonces inéditas, un papel que hábilmente disfrazó como espectador privilegiado de los acontecimientos más exclusivos que se produjeron a su alrededor[3].

[2] Estamos preparando una edición crítica en castellano de los escritos sobre viajes que Federico Zuccari publicó a lo largo de su vida. para la editorial "Vaso Roto". Véanse los trabajos pioneros de Heikamp, Deftlel. "I viaggi di Federico Zuccaro I"*, Paragone*, IX, 1958, n.105, pp.40-63: idem, "I viaggi di Federico Zuccaro. II", *Paragone*, IX, 1958, n.107, pp.41-58. Véase más recientemente ruffino, Alessandra. *Il passaggio per l'Italia di Federico Zuccari,* Lavis, ed. Finestra Editrice, 2007.

[3] Véase Moralejo Ortega, Macarena. *La teoría artística de Federico Zuccari: Antecedentes y repercusiones en la tratadística moderna,* tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid- Universidad Pontificia Gregoriana de Roma, 2008, parte IV.

Este procedimiento, es decir el análisis de su propia situación y del entorno, le permitió recrear en sus cartas lo que podríamos denominar como una "pintura de ambiente" convirtiéndole en un intérprete crítico de la sociedad de su época. Sus cartas son, en este sentido, el resultado de la combinación de la "relación", es decir, el "ragguaglio" y la "lettera aperta" o carta abierta, como él mismo denominó a una de sus crónicas enviadas desde España, un tema objeto de un estudio específico que en este momento estamos desarrollando[4]. Estas pautas de actuación no constituyen un hecho aislado, sino que son una constante en las diferentes descripciones sobre los viajes que Federico Zuccari escribió a lo largo de su dilatada trayectoria.

En este sentido, conviene recordar brevemente cada uno de sus desplazamientos, así como cuándo y de qué modo tomó la decisión de comenzar a describirlos. Hasta hoy se disponía, para fechar cada uno de sus viajes, de las cartas privadas escritas por el propio artista, que todavía no se han publicado a modo de antología en una edición crítica a pesar del interés que presentan[5], de los testimonios de terceros, es decir, amigos o mecenas con los que Federico Zuccari se carteaba, y las propias cartas abiertas del pintor, en las que describió algunos de sus desplazamientos más conocidos, algunas publicadas por él mismo antes de su muerte[6].

Las aportaciones inéditas de Ottaviano Zuccari (1579-1627?)

La familia y la formación educativa que debían recibir sus hijos fueron dos de los temas que concitaron la atención del artista a lo largo de su vida, tal y como se aprecia en sus cartas y en algunas de sus pinturas. El hallazgo de un volumen manuscrito inédito escrito por su primogénito**,** el abogado Ottaviano Zuccari, en el Fondo del Ducado de Urbino de la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Apostólica Vaticana, contiene también material susceptible de ser utilizado para datar, de un modo muy preciso, algunos de los viajes realizados por el artista[7]. Se trata de un borrador, con más de 700 folios, de una obra destinada a la publicación, aunque esta cuestión requiere de las oportunas aclaraciones, titulada: *Scelta di vari concetti di diversi authori antichi e moderni con molte lettere di complimenti et di negoty passati dal Dottor Ottaviano Zuccaro con le sue risposte ridotte sotto li suoi capi per ordine dell'alfabeto* (Fig. 1).

---

[4] Cfr. Moralejo Ortega, Macarena. "Open Letters: Circulating Information about Art and European in Literary Networks", en *VLAC. Material: Sources for Art and Architectural History,* Universidad de Lovaina, Seminario, 10 de Marzo del 2010 (texto en preparación).

[5] Bibliografía completa acerca de los diferentes autores que han publicado desde el siglo XIX las cartas de Federico Zuccari en Acidini Luchinat, Cristina. *Taddeo e Federico Zuccari,* vol.I-II, Milán, ed. Jandi Sapi, 1997, vol. II, pp. 294-312. El modelo de referencia para la edición de las cartas de Federico Zuccari podría ser el de una familia de pintores contemporánea, véase Perini Giovanna. *Gli scritti dei Carracci,* Nuova Alfa Editoriale, Bolonia, 1990.

[6] Cfr., Zuccari, Federico. *Lettera a Prencipi et Signori Amatori del Disegno, Pittura, Scultura, et Architettura, scritta dal Cavaglier Federico Zuccaro nell'Accademia Insensata detto il Sonnacchioso. Con un Lamento della Pittura,* Mantova, ed. F. Osanna, Stampatore Ducale, 1605; *Diporto per l'italia. All'Illustre et Eccellente Sig.r Pierleone Casella,* Torino, 6 Febbraio 1606; *Diporto per l'Italia. All'Illustre et Eccellente Sig.r Cavalliero Gio. Bologna Scultore,* Torino, 18 Aprile 1606; *Diporto per l'italia. Al molto Illustre et Eccellente Sig. Federico Barocci,* Torino, 30 Maggio, 1606; *Il passaggio per l'italia con la Dimora di Parma (...),* Bologna, 1608; *Passata di Bologna e Ferrara del Signor Cavalliero Federico Zuccaro al (...) Sig.r Pierleone Casella,* Bologna, 17 Gennaio, 1609.

[7] BAV- Sala de Manuscritos – Urb. Lat.1657– Anni 1615-1618 chart.mm. 245 x 174 ff. 1-708.



Figura 1. Portada de la
Scelta Dei Concetti Politici…,
Ottaviano Zuccari,
Bav- Sala De Manuscritos, Urb.Lat. 1657.

En la primera página del manuscrito aparece la fecha de "1615", el año en el que, posiblemente, comenzó a recoger el material, aun cuando solo una parte de los contenidos dispuestos en este volumen fue publicado por el propio Ottaviano en el año 1628. Para la impresión modificó el título original por *L'Idea de concetti politici, morali e christiani,* encabezamiento que recuerda, inevitablemente, la contribución de su padre, *L'Idea de' pittori, scultori ed architetti*[8]. Conviene señalar, además, que incorporó para la portada de su manuscrito, –pero no para la versión impresa,– la imagen que Romano Alberti, y Federico Zuccari utilizaron para el *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno,* la antología de los discursos pronunciados en la Academia de San Lucas entre 1593 y 1594[9] (Figs. 2 y 3).

[8] Zuccari, Federico. *L'idea de' scultori, pittori e architteti , del Cavalier Federico Zuccaro. Divisa in due libri [I: Al Serenissimo Carlo Emanuele Duca di Savoia, Prencipe di Piemonte & c; II: Dedicata al Serenissimo Duca di Urbino*], Torino, ed. A. Disserolio,1607 (véase la segunda reimpresión bottari, Gian Gaetano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma, ed. M. Pagliarini, 1754-1773, vol.VI, 1768; Zuccari, Federico. *L'idea de' pittori, scultori ed architetti,* Roma, ed. M. Pagliarini, 1768; Heikamp, Deftlel. *Scritti d'arte*, *Fonti per lo studio della storia dell'arte inedite o rare*, Firenze, ed. L. Olschki, 1961, pp.133-311. Véase la edición crítica en rumano del tratado: vv.aa. *Manerism art si teorie,* Bucarest, 1982. [El texto también contiene la traducción de la *Idea del Tempio della Pittura* de Gian Paolo Lomazzo].

[9] Alberti, Romano. *Origine, et progresso dell'Academia del Dissegno, de pittori, scultori, & architetti di Roma. Doue si contengono molti vtilissimi discorsi, & filosofici ragionamenti appartenenti alle suddette professioni recitati*


L'IDEA
DE' PITTORI, SCVLTORI,
ET ARCHITETTI.
DEL CAVALIER FEDERICO ZVCCARO.
Diuisa in due Libri.
AL SERENISSIMO CARLO EMANVEL
DVCA DI SAVOIA, PRENCIPE DI PIEMONTE, &c.
IN TORINO, Per Agostino Disserolio. CIↃ DCVII.

Figura 2. Portada de la *Idea De' Pittori, Scultori Ed Architetti*, Federico Zuccari,Turín, 1607.


ORIGINE
E PROGRESSO DELL'ACADEMIA
DE' PITTORI, SCVLTORI, ET
ARCHITETTI DI ROMA
DOVE SI CONTENGANO MOLTI
DISCORSI VTILISSIMI, ET FILOSOFICHI
RAGIONAMENTI APPARTENENTI ALLE
DVE TTE PROFESSIONI
ET IN PARTICOLARE AD ALCVNE NVOVE
DEFINITIONI DEL DISEGNO, DELLA PITTVRA
SCVLTVRA, ET ARCHITETTVRA.
Con il modo d'incaminare i giouani, e perfettionare
i Prodotti
RECITATI SOTTO IL REGIMENTO DEL
ILL.mo CAVALLIER FEDERICO ZVCCARO
Raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Academia

Figura 3. Portada del *Origine e Progresso del Dissegno*, Romano Alberti, Pavia, 1604.

En cualquier caso, *L'idea de concetti politici, morali e christiani*, ha pasado desapercibida en la historiografía sobre la literatura del primer barroco, e incluso no resulta sencillo encontrar ejemplares de la misma en bibliotecas europeas y americanas[10]. Por el momento desconocemos también hasta qué fecha los descendientes de Ottaviano Zuccari conservaron el manuscrito y de qué modo se produjo la donación del mismo a la Biblioteca Ducal de Urbino[11].

sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti secretario dell'Accademia, ed. Pietro Bartoli, Pavia, 1604 (reed. Sala Bolognese, A. Forni, 1984).

[10] Hemos localizado dos ejemplares de la *Idea de' concetti politici* de Ottaviano Zuccari en la Biblioteca Nacional de Paris. Tenemos noticia de otras copias conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca Comunale del Archiginnasio de Bolonia, la Biblioteca Universitaria de Cagliari, la Biblioteca de la Fundación Luigi Firpo de Turín, la Houghton Library de la Universidad de Harvard y la Biblioteca Apostólica Vaticana. La rareza de esta publicación fue ya señalada a mediados del siglo XVIII en las primeras recopilaciones bibliográficas. Véase Haymn, Niccola Francesco, *Biblioteca italiana ossia notizia de libri,* vol. I, Milano, 1751, p. 58, nº 12. Así mismo tenemos noticias de la existencia de ejemplares en las siguientes bibliotecas modernas: «*Biblioteca Dubosiana ou Catalogue de la Bibliotheque du […] Cardinal du Bois»*, La Haya, 1725, vol. II, p. 304; «*Catalogo della librería Flancel osia de' libri italiani di Albert Flancel»,* Paris, vol. I, 1774, p. 47; «*Catalogo della libreria Capponi o sia de' libri italiani del marchese Alessandro Capponi»,* Roma, 1747, p. 399.

[11] Un accidentado periplo, todavía no aclarado en su totalidad, explicaría su actual ubicación. Hemos revisado el primer inventario de la biblioteca de Francesco Maria II della Rovere, escrito en el año 1632, en donde la con-tribu-

Conviene señalar, de un modo muy sintético, las diferencias existentes entre el manuscrito y la edición impresa, el primero debe considerarse como un *zibaldone*[12], es decir, un cuaderno o un volumen en el que se disponen de forma desordenada cartas familiares, definiciones de términos políticos, jurídicos, literarios y artísticos, dibujos, así como todo tipo de invenciones cuyos antecedentes formales deben rastrearse en la producción literaria anterior, especialmente en la literatura florentina[13]. Ottaviano Zuccari, en cambio, solo recogió en la edición impresa una selección de términos artísticos, jurídicos, literarios y de otro tipo que comienzan por las letras A, B, C, D y E. Aquí no incluyó las cartas familiares, los dibujos o aquellos términos que había descrito en el manuscrito previamente, y que no comenzaban por las primeras cinco letras del alfabeto.

Uno de los folios conservados en el volumen manuscrito del Vaticano presenta un interés evidente para el tema que nos ocupa. Ottaviano, sabedor de la pasión que su padre sentía por los viajes y las satisfacciones que éstos le habían deparado en su carrera profesional decidió reunir las noticias más interesantes acerca de sus desplazamientos por la península italiana y otras cortes europeas[14]. Se trata de un documento muy sintético que el propio letrado describió al margen como "Viaggi di Federico Zuccari" y que proporciona noticias de gran interés para conocer con precisión las fechas de sus viajes, aunque no siempre es fiable.

Ottaviano inició esta descripción con el primer viaje que su padre había realizado fuera de las fronteras del Ducado de Urbino, es decir, aquel que le condujo desde su localidad natal, Sant'Angelo in Vado, a Roma, cuando tenía, y así lo escribió, entre 14 y 16 años, para trabajar en la *bottega* que su hermano mayor había abierto en la capital. Este viaje, descrito por Giorgio Vasari en la "Vida de Taddeo", se produjo en el año 1550, coincidiendo con el Jubileo, un dato que obliga a revisar la fecha de nacimiento de Federico, objeto constante de debate entre los expertos, ya que convendría anticiparla, si damos por válida la afirmación de su primogénito, al menos, al año 1536, y no como se ha venido haciendo hasta ahora entre 1539 y 1541[15].

---

ción de Ottaviano Zuccari no aparece mencionada. Las fuentes señalan, a este respecto, que a la muerte del Duque de Urbino, en el año 1631, éste poseía una colección de 1800 manuscritos, descritos por Alessandro Vanni. Urbano VIII requisó esta fabulosa colección en el año 1657 mientras que Alejandro VIII asumió la prerrogativa de disponer de los 13.000 volúmenes impresos y manuscritos de la Biblioteca Ducal y los trasladó a la Vaticana, en donde fueron ordenados por Luca Olstenio, el primero que registró la contribución manuscrita de Ottaviano. Una nueva catalogación fue encomendada a Stefano Gradi y Jacobo Vincenzio Marchesio entre 1661 y 1671. Sobre es-ta cuestión véase Moralejo Ortega, Macarena. "Marginalidad en el ámbito de la literatura artística. La figura de Ottaviano Zuccari (1579-1629)" en *Actas del XVII Congreso CEHA,* Santiago de Compostela, Septiembre, 2010 (en prensa).

[12] La Academia della Crusca define el término "Zibaldone" como "libro di varie cose".

[13] Giovanni Rucellai y Giorgio Vasari, entre otros, adoptaron este sistema y reunieron en sendos volúmenes material de naturaleza y proveniencia muy dispar: Instrucciones para sus descendientes, cartas familiares, descripciones de viajes, episodios históricos o impresiones de todo tipo. Cfr., Del Vita, Alessandro. *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Roma, 1938; Perosa, Alessandro, *Giovanni Rucellai e il suo zibaldone,* Londres, The Warburg Institute, 1981. Una pauta de actuación que debe vincularse con las *Ricordanze,* las *Mescolanze* o las *Cronache familiari* de escritores como Michele Siminetti, Giovanni di Paolo Morelli o Buonaccorso Pitti. Véase Pezzarossa, Francesco. "La memorialistica fiorentina tra Medioevo e Rinascimento", *Lettere Italiane,* XXXI, 1979, pp. 96-138.

[14] BAV- Sala de Manuscritos – Urb. Lat.1657, fol.540-540r.

[15] Recordamos que Giorgio Vasari realizó la semblanza biográfica de Taddeo con los datos que el propio Federico le había proporcionado, dado que la segunda edición de "Le Vite" se publicó en 1568, es decir, dos años después del fallecimiento de Taddeo.

Los viajes por el territorio italiano no se reanudaron hasta que Federico Zuccari se convirtió en un adulto, de hecho, tal y como señaló Ottaviano, hasta principios de la década de 1560 no tuvo lugar un encuentro, casi providencial, con el Patriarca Grimani en Roma. Nos referimos a una reunión no recogida hasta ahora por el resto de fuentes, pero que corrobora la hipótesis de que éste le invitase a viajar, por primera vez, fuera del Estado Pontificio, es decir, a Venecia en el año 1563. Federico Zuccari se instaló allí hasta octubre de 1565 y, siempre según su hijo, se ocupó de la decoración de la capilla Grimani en la iglesia de San Francesco della Vigna, así como de otros encargos ya señalados en precedentes estudios. Este primer viaje ofreció al joven artista la oportunidad de formarse y consolidar su camino en la pintura, una circunstancia que favoreció el nacimiento de una conciencia creativa propia e independiente de la aprendida con su hermano Taddeo en Roma.

La novedad, señalada por Ottaviano, es que Federico pudo ocuparse también en este desplazamiento de ciertos "negocios de estado", que, a nuestro juicio, podrían referirse al papel jugado por el artista como emisario del Duque de Urbino, Guidobaldo II della Rovere, su principal mecenas en esta etapa. Las cartas privadas del pintor proporcionan otros datos sobre el periplo que el pintor realizó junto con Andrea Palladio por el Véneto, y los lazos de amistad que estableció con algunos de los eruditos a los que, años más tarde, convirtió en destinatarios de sus cartas de viaje, caso del segundo secretario de Tiziano, Giovanni Mario Verdizzotti[16].

Al término de esta estancia viajó a Florencia, invitado por Cosimo de Medici, para participar como pintor en los aparatos decorativos ideados por Vincenzo Borghini y Giorgio Vasari para festejar el matrimonio entre Francesco de Medici y Giovanna d'Austria, celebrado en 1565.

La inesperada muerte de Taddeo en el otoño de 1566 obligó a Federico a finalizar los encargos pictóricos iniciados por su hermano en Roma y en las localidades vecinas. Esta circunstancia limitó sus desplazamientos por Italia y el extranjero hasta 1573, año en el que inició un largo viaje por Europa que le condujo a Francia, Inglaterra y las regiones flamencas. Las fechas de este desplazamiento coinciden con la subida al trono pontificio de Gregorio XIII, en 1572, y con la decisión de éste de enviar a Carlos de Guisa, conocido como el Cardenal de Lorena, a Francia con una "honorable pensión" el día 22 de Junio de 1573.

Los miembros de esta ilustre saga conocían el repertorio figurativo de la familia Zuccari puesto que Francisco de Guisa, hermano mayor de Carlos, había invitado a Taddeo a trabajar para él en el año 1557, aunque diversas circunstancias abortaron este proyecto. Años más tarde, el Cardenal de Lorena invitó a Federico a trasladarse a Francia. Ottaviano refiere, a este respecto, que su padre llegó a Paris el día 24 de Agosto de 1573, en donde residió por espacio de un año, hasta su salida hacia Amberes, el 14 de agosto de 1574, a donde llegó seis días después, es decir, el día 20. Hasta la fecha se había barajado solamente la posibilidad de que Federico Zuccari hubiese abandonado el territorio francés después del fallecimiento del Cardenal en Aviñón el 26 de diciembre de 1574. Los datos que su hijo proporciona refieren, sin embargo, que su salida de Francia se produjo incluso antes del óbito del prelado.

[16] Véase nuestro análisis acerca de una carta abierta de Giovanni Mario Verdizzotti y las analogías formales y de contenido con las escritas por Federico Zuccari en Moralejo Ortega, Macarena. "Nuevas noticias entorno al matrimonio entre Bianca Cappello y Francesco de Medici (1579). Una carta abierta escrita por Giovanni Mario Verdizzotti y el papel de Felipe II en el asunto", en *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la monarquía católica y el imperio: la Contrarreforma católica, arte y espiritualidad,* pp. 1729-1768 en Madrid UAM/IULCE).

En cualquier caso disponemos todavía de muy pocos datos acerca de esta singladura francesa, lo poco que conocemos a este respecto aparece descrito en dos cartas enviadas por Federico desde Paris a su intendente en Roma, Sebastiano Caccini. Ambas misivas fueron localizadas por la Dra. Mª Giulia Aurigemma en la Biblioteca Corsiniana de Roma[17], la segunda, fechada el 12 de Marzo de 1574, contiene datos de gran interés acerca de los movimientos subversivos de los hugonotes, que, después de haber intentado, sin éxito, atacar al rey en Saint Germain, cercaron la residencia del Cardenal de Guisa en Paris, en donde vivía el propio Zuccari como miembro de su séquito.

Por desgracia, no conocemos mucho más de esta estancia en tierras galas, ni siquiera el número de encargos que recibió, aun cuando recientemente ha salido a la venta en el mercado de subastas internacional un pequeño retrato de Carlos de Lorena, hermano del duque de Guisa, y se ha dado a conocer la existencia de un dibujo del duque de Orleáns, Enrique III, obras que testimonian la estrecha relación que Zuccari mantuvo con la nobleza francesa de la época y sobre las que convendría realizar un análisis más especifico (Fig. 4).

En cuanto a la estancia en Amberes ésta se prolongó desde el 20 de Agosto de 1574 hasta el 16 de Marzo de 1575, fecha en la que Federico Zuccari se desplazó hacia Inglaterra, en donde vivió hasta el 8 de Agosto del mismo año. Ottaviano señaló en su manuscrito que la propia Reina de Inglaterra le había invitado a residir en la corte por espacio de cinco meses, tiempo que empleó en pintar su retrato. Este desplazamiento a tierras británicas está todavía envuelto en el misterio, en este sentido, las únicas noticias conocidas fueron recogidas, de un modo muy exiguo, por Karel Van Mander y, años más tarde, por Filippo Baldinucci[18]. Así parece que visitó la residencia del segundo conde de Penbroke, Henry Herbert, y allí admiró el retrato de la reina Cristina de Dinamarca, pintado por Hans Holbein "El Joven". Posiblemente retrató también a la reina Isabel I y a su favorito, Robert Dudley, conde de Leicester, obras, a día de hoy, en paradero desconocido. Los expertos, en este sentido, solo atribuyen a Federico dos dibujos preparatorios de estos dos retratos, hoy conservados en el British Museum.

Lo más curioso es que, a pesar del escaso tiempo que el artista permaneció en las islas británicas, apenas cinco meses, la historiografía le ha atribuido un elevado número de retratos de la nobleza, no solo aquellos que coinciden, por su fecha de ejecución, con la etapa en la que residió en Londres, sino también algunos pintados en precedencia o después. Estas hipótesis de trabajo han vehiculado las conjeturas entorno a la ejecución de un posible retrato de la reina Maria Estuardo, todavía por identificar, o de Dorothy Arundell, esposa de Sir Henry Weston[19].

Una vez que concluyó su etapa en Gran Bretaña el pintor viajó nuevamente a Amberes, a donde llegó el 18 de agosto de 1575, mientras que su regreso a la península italiana se produjo el 30 de agosto de 1575. Ottaviano señaló, a este respecto, que su padre se había detenido en Alemania para asistir a la Dieta del Emperador, quien incluso le habría propuesto trabajar a su servicio. Sin embargo Federico, siempre según el primogénito, ya había dado su palabra al

[17] Aurigemma, Maria Giulia. "Lettere di Federico Zuccari"*, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte,* s.3ª, XVIII, 1995, pp. 207-246.

[18] Cfr., Van Mander, Karel. *The lives of the illustrious Netherlanders and German Painters from the first edition of the Schilder-Boeck (1603-1604),* Londres, 1994, I, fol. 222v-223r; Baldinucci, Filippo. *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua,* Firenze, 1681-1728, pp. 267-268.

[19] Cfr., Acidini Luchinat, Cristina. *op.cit.,* 1997, vol. II, p.60.

Gran Duque Francesco de Medici, que le había invitado a trasladarse, con carácter de urgencia, a Florencia para concluir la decoración de la cúpula de Santa Maria dei Fiori. Esta noticia, es decir, el viaje del artista por tierras alemanas constituye toda una novedad en la biografía de Federico Zuccari, al igual que su hipotético encuentro en la Dieta con el Emperador, a todas luces imposible dado que en 1579 no se celebró ninguna reunión de este tipo.

Desde nuestro punto de vista Ottaviano equivocó las fechas con otro desplazamiento posterior de su padre, muy poco conocido, realizado en el mes de julio de 1582 para asistir a la Dieta celebrada en Habsburgo presidida por el Emperador Rodolfo II. En este sentido, el único testimonio del que disponemos para conocer algún dato de este viaje aparece recogido en una carta enviada por Federico al Duque Francesco Maria II della Rovere el 28 de Julio de 1582: *"[…] L'andata mia in Germania per vedere con si bella et oportuna occasione quei prencipi con la corte di Sua Maesta Cesarea in Augusta per la dieta […]"*[20]. Esta fue la única ocasión en la que Federico pudo saludar personalmente a Rodofo II, un encuentro quizá decisivo para que, años más tarde, cuando el artista residía en la corte escurialense, el embajador en Madrid, Hans Freiherr von Khevenhüller[21], le encargase una pintura[22].

En cualquier caso, y de haberse producido un desplazamiento a tierras alemanas en el año 1579 verificable solo a través de otras fuentes, el viaje no se dilató demasiado en el tiempo puesto que, tal y como Ottaviano aseguró, su padre llegó a Florencia el día 13 de Octubre de 1575 para ocuparse de la obra comisionada por Francesco de Medici. Las obras no comenzaron hasta el 23 de Septiembre de 1576 y se dilataron por espacio de cuatro años, suscitando profundas controversias entre la comunidad local de pintores, descontenta con el encargo a un artista que no era de origen florentino[23].

Federico Zuccari formalizó el 12 de Octubre de 1578 en la misma ciudad de Florencia su relación con Francesca Genga, miembro de una prestigiosa dinastía de ingenieros y arquitectos del Ducado de Urbino[24]. Al término de este proyecto, Federico Zuccari, su esposa y el primer hijo de ambos, Ottaviano, se trasladaron a Roma. Gregorio XII había solicitado los servicios del artista para la decoración de la Capilla Paulina y la Capilla Gregoriana, un proyecto que se dilató en el tiempo por los problemas que el pintor tuvo con las autoridades de los Estados

[20] La carta ha sido reproducida en Gronau, Giorgio. *Documenti artistici urbinati,* Florencia, 1936, p.215, n.CCCXX.

[21] Cfr., Veronelli, Sara -Labrador Arroyo, Felix. *Diario de Hans Khevenhuller, embajador imperial en la corte de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

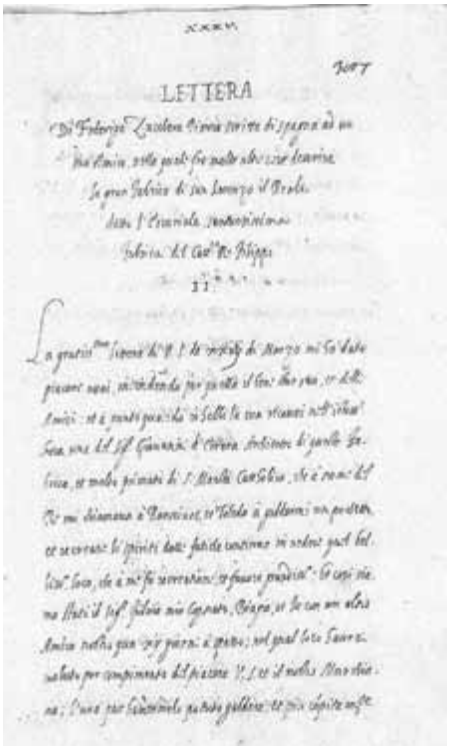
[22] Se desconoce el argumento iconográfico de la obra encargada. Para la carta véase Korte, William. *Der Palazzo Zuccari in Rom. Seim freskensmunck und seine geschichte,* Leipzig, 1935, p.36.

[23] Heikamp, Deflef. "Federico Zuccari e la cupola di Santa Maria del Fiore", en Cleri, Bonita. *Federico Zuccari: Le idee, gli scritti, Atti del Convegno,* Sant' Angelo in Vado, 28-30 Octubre de 1994, Milán, ed. Electa, 1997, p. 139.

[24] El contrato matrimonial fue redactado en Urbino, pero rubricado en Roma el 22 de Mayo de 1578, mientras que la boda se celebró el 12 de Octubre de 1578 en Florencia. Estos datos fueron recogidos por Korte, William. *op.cit.,* 1935, p.70, n.2; Acidini Luchinat, Cristina. *op.cit.,* 1997, vol.I, p.121, n.157. En cuanto a los miembros más ilustres de la familia Genga nos referimos a Bartolomeo (1518-1558) y su padre Gerolamo (1476-1551). Vincenzo Lanciarini y Francesco Cerasoli se ocuparon, a finales del siglo XIX y principios del XX, de los descendientes de Federico Zuccari en sus publicaciones. Véase Cerasoli, Francesco. *Federico Zuccari, la sua famiglia e le sue case,* Roma, 1909; Lanciarini, Vincenzo. "Dei pittori Taddeo e Federigo Zuccari di Sant'Angelo in Vado"*, La Nuova Rivista Misena,* 1893.



Figura 4. *Carlos de Lorena o de Guisa (1554-1611), Duque de Mayenne*, Federico Zuccari, 1574, Mercado de Arte, 2010.



LETTERA

Figura 5. *Diporto Per La Spagna* Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. Ital. 771 ff.387-398b.

Pontificios. Una vez más, interrumpió su trabajo en Roma para emprender un viaje, en el año 1582, a Venecia para ocuparse de una pintura encargada por la Serenísima República.

Desde Venecia, siempre según el manuscrito de Ottaviano, fue llamado a Pesaro por el Duque de Urbino para que diseñase, junto a Federico Barocci, el programa iconográfico de su capilla funeraria en la basílica de Loreto[25]. Nuestro artista simultaneó este proyecto con los proyectos encomendados por el Papa en Roma, aunque comenzó a barajar la posibilidad de trasladarse a España, invitado por Felipe II, para intervenir en la decoración del conjunto escurialense[26].

[25] Grimaldi Floriano-Kordi, Katy. *Pittori a Loreto. Committenze tra 500' e 600,* Ancona, 1988; Arcangeli, Luciano. "Federico Zuccari e la decorazione della cappella dei Duchi di Urbino a Loreto" en Cleri, Bonita. *`Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche,* Atti del Convegno, Sant'Angelo in Vado, 18 Septiembre, 1993, Sant'Angelo in Vado, ed. Regione Marche, 1993, p. 63.

[26] Sobre la llegada a España de Federico Zuccari, los contactos establecidos en precedencia con los diplomáticos españoles residentes en Italia, y su producción artística en este periodo existe una abundante bibliografía desde finales del siglo XIX. A este respecto véase Ronchini Amedeo. "Federico Zuccaro", *Atti e Memorie delle Reali Deputazioni di Storia Patria per le provincia modenesi e parmensi,* vol. 5, Modena, 1870, pp. 12-14; El conde de

Las reuniones y los preparativos previos a este desplazamiento han sido ampliamente estudiados por la historiografía española e italiana, aunque las credenciales del pintor ante el rey Felipe II mejoraron notablemente a raíz de una serie de circunstancias que no han sido resaltadas hasta ahora. Así, conocemos pocas noticias acerca de un prestigioso encargo que el Duque de Urbino solicitó a Taddeo Zuccari. Nos referimos a una serie de dibujos destinados a la decoración de un original servicio de mayólica que deseaba regalar a Felipe II[27].

Francesco Maria I della Rovere mostró un especial celo en la elaboración de la serie, y de hecho, uno de sus diplomáticos aseguró que para el servicio destinado al rey de España *era stata usata più diligenza nel fare quella credenza di terra, che si fosse fatta di gioie*[28]. El servicio de platos fue embalado y enviado a Felipe II en 1562, aunque se ha perdido el rastro de este fabuloso regalo. Sí que conocemos, en cambio, el programa iconográfico diseñado

---

la Viñaza. *Adiciones al Diccionario Histórico, (*Madrid, 1894), Madrid, 1972, pp. 4, 70-71; Bertolotti, Antonino. "Federico Zuccari" *Giornale di Erudizione Artistica,* vol. 5, 1876, p. 129-152; Sánchez Cantón, Francisco Javier. "Los pintores de los Austrias", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 22, (1914), p. 224; Babelon, Jean. "Un peintre italien de Philippe II. Federico Zuccaro à L'Escurial", *La Revue de l'art ancien et moderne,* vol. 37, (1920), pp. 263-278; Domínguez Bordona, Joaquín. "Federico Zuccaro en España", *Archivo Español de Arte y Arqueología,* vol. 3 (1927), pp. 77-89; Zarzo Cuevas, Julián. *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial,* Madrid, 1932, p. 110 y 195; Gronau, Giorgio. *op.cit.,* Firenze, 1936, pp. 235-237, doc. CCCLXVI-CCCLXVIII; Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español,* vol. V, Madrid, 1941, pp. 245-260; Vázquez Martínez, Alfonso. "La venida de Federico Zúccaro a San Lorenzo de El Escorial", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 50, 46, pp. 117-131; Idem, "Nuevos datos sobre Federico Zuccaro", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* vol. 59 (1951), pp. 41-56; Heikamp, Deftlel. "Vicente di Federico Zuccaro", *Revista d'arte,* vol. 32, (1957), pp. 175-232 y 225-230; Cloulas, Anne. "Les peintures du grand retable au Monastère de L'Escurial", *Mélanges de la Casa de Velázquez,* vol. IV, (1968), pp. 173-202; de Andres, Gregorio. *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el archivo de su Real Biblioteca,* Madrid, 1972, p. 135, 150-152, 154, 157-158, 166-168, 170, 172, 175-176; Ferrarino, Luigi. *Dizionario degli artisti italiani in Spagna,* Madrid, 1977, p. 282; Muller, Priscilla. "Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and the "Adoration of the Magi" in the Escorial "retablo mayor" *Actas del XXXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, (*Granada, 1973), Granada, 1977, pp. 367-376; Mulcahy, Rosemarie. "The high altar-piece of the basílica of San Lorenzo de El Escorial. An unpublished document", *The Burlington Magazine,* vol. 122, (1980), pp.188-192; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Colección de documentos para la historia del arte en España,* Madrid, 1987, vol. IV., p. 223; Mulcahy, Rosemarie. "Federico Zuccaro and Philip II. The reliquary altars for the basílica of San Lorenzo de El Escorial", *The Burlington Magazine,* vol. 129 (1987), pp. 502-509; Idem. *A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial,* Madrid, 1992; Mulcahy, Rosemarie. *The Decoration of the Royal Basilic of El Escorial,* Cambridge University Press, 1994, Checa, Fernando. *Felipe II, mecenas de las artes,* Madrid, 1992, p. 327; di Giampaolo Mario. *Los frescos italianos de El Escorial,* Madrid, 1993, p. 147; Zuccari, Alessandro. "Federico Zuccari e l'Escorial" en Cleri, B. *Federico Zucari. Le idee, gli scritti. Atti del Convengo a Sant'Angelo in Vado,* 28-30 de Octubre de 1994, Milano, 1997, pp, 21-44; di Giampaolo, Mario. *Dibujos italianos para El Escorial,* Madrid, 1995, pp.101-109; Pérez de Tudela, Almudena. "Algo mas sobre la venida a España de Federico Zuccaro", *Reales Sitios*, Primer Trimestre de 2001, pp.13-25 y Lapuerta Montoya Magdalena. "Nuevos datos sobre la venida de Federico Zuccaro a España", *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, n.1, (1998) pp.276 y ss. Una traducción de algunos de los pasajes de las cartas españolas de Zuccari en Checa Cremades, José Luís. *Madrid en la prosa de viaje,* ed. Comunidad de Madrid, 1992, pp.204-209; 273-279.

[27] Para este tema véase la publicación vv.aa. *Atti del Convegno della Rovere nell'Italia delle Corti,* vol.IV, *Arte della Maiolica*, ed. Quattroventi, Urbino, 2002.

[28] Testimonio señalado por Vanzolini, Giorgio. *Istorie delle fabbriche di majoliche metaurensi,* vol. I-II, Pesaro, 1879, vol. II, pp. 215-216.

por Taddeo Zuccari gracias al medio centenar de dibujos preparatorios que se conservan de la serie, un proyecto que hizo posible que su nombre fuese conocido en la corte del monarca más poderoso de la época[29].

Un segundo episodio de la vida de Federico Zuccari, ajeno a la trayectoria profesional de su hermano, le vinculó también con la corona española a través del arquitecto e ingeniero Giacinto Barozzi, hijo de Jacopo Barozzi "Il Vignola". El ingeniero, artífice de un opúsculo sobre las mejoras que convenía introducir en el sistema defensivo titulado *Offerta di un nuovo modo di diffendere qual si voglia fortezza per debole che sia riputata da qual si voglia numeroso essercito*[30] envió una copia del mismo a Felipe II. Federico Zuccari escribió un informe de apoyo a esta iniciativa el 19 de Octubre de 1577, de hecho, sus reflexiones gustaron especialmente a Giacinto que señaló: *il pittore è il più nobile intelletto che habbi forse hoggidì il mondo.* El opúsculo, escrito por el ingeniero, y los informes de apoyo que le acompañaban, no pasó seguramente desapercibido en la corte española, dado el interés que presentaban estas aportaciones para la mejora de la defensa en los territorios hispánicos.

Giacinto Barozzi estaba tan interesado en poner en práctica sus teorías que tomó la decisión de editar el opúsculo en dos ocasiones, la primera en 1578, y la segunda, con los preceptivos informes de sus amistades, en 1581[31], aun cuando el manuscrito vaticano confirma que éstos fueron redactados entre 1577 y 1578[32].

En tales circunstancias, es muy posible que el nombre de Federico Zuccari comenzase a ser conocido en Madrid a raíz, tanto de la intervención de su hermano mayor en el diseño de los platos regalados por el Duque de Urbino a Felipe II, como del informe de apoyo escrito para su amigo Giacinto Barozzi. En cualquier caso, nuestro artista mostró desde el primer momento un gran interés en viajar a España y, en este sentido, las promesas de conspicuas ganancias fueron decisivas. Las negociaciones refieren que le prometieron una provisión de 2000 escudos de oro al año, 800 escudos para los gastos del viaje y una renta perpetua en el reino de Nápoles de doscientos escudos. Ottaviano, al corriente de estas dádivas, aludió a esta cuestión en otro de los folios conservados en el "zibaldone" de la Biblioteca Vaticana.

Nos referimos a tres cartas inéditas, sin fechar, escritas por Ottaviano como representante legal de los herederos del pintor, y remitidas al Embajador del monarca español, a un Cardenal romano, y a un interlocutor todavía sin identificar[33]. El objetivo de las misivas era muy claro: subsanar los retrasos en el pago de la pensión anual asignada por Felipe II a Federico Zuccari,

---

[29] Otros datos sobre el encargo en Gere, John. "Taddeo Zuccaro as a designer for Maiolica"*, The Burlington Magazine*, CV, 724, 1936, pp.306-315; Laskin, Mary. "Taddeo Zuccaro's Maiolica designs for the Duck of Urbino"*,* en VV.AA. *Essays presented to M. P. Gilmore,* Florencia, 1978, pp.281-284; y mas recientemente con una excelente recopilación bibliográfica Acidini Luchinat C. *op.cit.,* 1997, vol.I, pp.79-102.

[30] BAV-Sala de Manuscritos-boncompagni k 32.

[31] La impresión del opúsculo se realizó en la editorial romana de los herederos de Antonio Bladio en 1578, mientras que la edición con los informes se imprimió en Perugia en 1581.

[32] Una reimpresión del oúsculo en VV.AA. *Opuscoli religiosi e letterati di Modena,* Modena,1863, serie II, t. II, pp. 120-122. A esta edición también aludió Ronchini, Amedeo. "I due Vignola" en *Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi*, III, 1866, pp. 361-396.

[33] BAV-Sala de Manuscritos- 1657, fol.58-58v. Ottaviano Zuccari señaló en la última carta que los herederos de Federico Zuccari debían recibir una pensión anual de Su Majestad Católica de 7.440 escudos que reclamaba a través del Virrey de Nápoles.

y su muerte a sus herederos, a partir de los derechos de gestión de una aduana en Puglia. El tono grave utilizado por el primogénito y la insistencia en sus peticiones resultan muy significativas, tanto más cuando se trataba de concesiones reales que convenía discutir con habilidad diplomática. Desconocemos cómo se concluyó este apasionante episodio, pero sí que podemos afirmar que a la muerte del artista los emolumentos de su viaje a la corte española, a la luz de las cartas encontradas, eran indispensables para la supervivencia económica de la familia Zuccari.

La estancia en España, en cualquier caso, benefició considerablemente la proyección artística y social del artista italiano, si bien apenas residió tres años en el monasterio-palacio de San Lorenzo de El Escorial. Sus desplazamientos a localidades cercanas como Aranjuez, Segovia, La Fresneda, Toledo o Guadalupe fueron descritos por el propio pintor en dos cartas abiertas, como él mismo las denominó, remitidas a un grupo de amigos venecianos formado por el erudito Giovanni Mario Verdizzotti, Danese Cattaneo, Pablo Veronés y Alessandro Vittoria[34]. Una copia del original de ambas cartas se conserva en el Fondo de manuscritos del Ducado de Urbino de la Biblioteca Apostólica Vaticana[35], y fue dada a conocer por el abogado Luigi Celli di Cagli al historiador Vincenzo Lanciarini[36], aunque la historiografía española fue la primera que se hizo eco de estos *ragguagli* en la primera mitad del siglo XX. Se desconocía, en cambio, la existencia de una copia manuscrita de una de estas cartas en una Biblioteca de Munich[37], y que señalamos por su rareza, aun cuando es posible que el original se conserve en alguna biblioteca o archivo veneciano. La existencia de varias copias podría confirmar la posibilidad de que éstas hubiesen circulado manuscritas para ser discutidas en academias o instituciones análogas (Fig. 5).

La experiencia española, muy gratificante para Federico Zuccari en todos los aspectos, no fue la última de este tipo, de hecho, a su regreso a la península italiana se desplazó a Nápoles, quizá para organizar el sistema de pagos de la prebenda otorgada por el monarca español, y

[34] El nombre de los destinatarios de una de las *cartas abiertas* escritas por Federico Zuccari durante su estancia en El Escorial ha sido recientemente identificado en un documento encontrado en el Archivo General de Simancas. Véase Bruguetas y Galán, Rocio-Presa Cuesta, Marta. "Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial", *Archivo Español de Arte,* LXX, 1997, pp.163-176; Puppi. Lionello. "Paolo Veronese in Spagna", *Artibus et Historiae, In Memory of William R. Rearick (1930-2004),* part. I, LV, 2007, pp. 67-72.

[35] BAV-Sala de Manuscritos-Urb.Lat..816, fol.62-79; Urb.Lat. 816, fol. 47-55.

[36] Vincenzo Lanciarini se ocupó de divulgar los datos relativos a la ubicación del volumen con las cartas manuscritas en la Biblioteca Apostólica Vaticana, aunque probablemente no se desplazó a esta institución para revisar personalmente el manuscrito señalado por Luigi Celli de Cagli, puesto que jamás las transcribió en las publicaciones que realizó acerca de la familia Zuccari. Cfr., VV.AA. *Atti della Reale Accademia de Belle Arti,* 1894, pp.21-39. En nota el letrado expone: *[…] "l'esimio collega Avv. Luigi Celli di Cagli, mi ha dato cenno dell'esistenza di un'altra importantisima lettera che lo Zuccari scriveva da San Lorenzo il Reale il 26 maggio 1586, e che si trova nel codice Codice Vat. Urb. 816 parte 1, ff. 62-79. Questa lettera contiene notizie dell'Escuriale, di Aranjuez, e di Toledo. Federigo vi descrive l'Escuriale e i dintorni; i lavori suoi, cioe "L'Annunziata" e il "San Girolamo" , il Palazzo e la Villa di Aranguez, il Palazzo coi 14 cortili e le 400 finestre per facciata, la villa all'imboccatura della Schiarama sul Tago, ricca di giardini e boschetti. Descrive pure Toledo, la Cattedrale, il Palazzo Regio o Alcazar, ed esalta l'ingegno di un certo Giannello Giavonese, abilissimo artefice di orologi, mulini e macchine diverse, delle quali ricorda le piu stupende. Infine rammenta anche il costume delle gentildonne di Toledo, e parla delll'uso loro di portare la faccia sempre velata e di burlare ed afrontare, con motti graziosi, qualunque persona" […].*

[37] Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. Ital. 771 ff.387-398b.

también viajó a Pozzuoli para recuperarse en uno de sus balnearios de una infección auditiva. En este periodo emprendió una serie de desplazamientos cortos por la península italiana, tal y como puso de manifiesto su hijo, a ciudades como Bolonia, Loreto, Orvieto, Luca o Cesena, entre otras, en donde se ocupó de pequeños encargos de pintura religiosa.

Durante esta etapa, es decir, entre 1590 y 1603 residió casi todo el tiempo en Roma, supervisando la construcción del palacio de Via Gregoriana, conocido como Palazzo Zuccari, y organizando la programación docente de la Academia de San Lucas, de la que fue elegido príncipe durante un bienio[38]. La decisión de emprender un largo viaje solo la tomó después del fallecimiento de su esposa, en 1602, y de dos de sus hijas de corta edad. A partir de este momento, con su hijo Ottaviano licenciado en leyes por la Universidad de Perugia, su única hija casada y los otros dos varones ya encauzados profesionalmente, uno de ellos como novicio en la Compañía de Jesús, tomó la decisión de partir en lo que, a la sazón, sería su último viaje.

Así, se dirigió hacia Venecia, una de sus ciudades favoritas, en donde fue nombrado Caballero de la Serenísima República para viajar desde allí, tal y como recordó su primogénito, a la corte de Vincenzo Gonzaga, en donde residió por espacio de cinco meses. El Cardenal Federico Borromeo, uno de sus más fieles patronos, le confió la decoración mural de uno de los salones del Colegio que el Cardenal Carlos Borromeo había fundado en Pavía. Desde Pavía fue llamado por el Duque de Saboya a Turín para decorar la "Gran Galería", un proyecto jamás concluido, pero que le retuvo en la ciudad por espacio de tres años. Una vez que hubo abandonado la capital del Ducado de Saboya, y ya en el camino de regreso a Roma, residió durante varios meses entre Bolonia y Ferrara, aunque continuó viajando, como su propio hijo reconoció, a otras localidades cercanas, como Ravena, Rimini y San Marino. La muerte le sorprendió viajando, como no podía ser menos, desde Loreto a Roma, en la ciudad de Ancona, en donde falleció el 22 de Julio de 1609.

Este último periplo fue el más largo de su vida, de hecho, se dilató en el tiempo más de lo que Zuccari hubiera deseado, desde 1603 a 1609, pero a la vez es el viaje mejor documentado de los que realizó. A este respecto, el artista redactó una serie de cartas abiertas dirigidas a sus amigos más fieles: Pierleone Casella, Giambologna o Pourbus que posteriormente también publicó. En estas cartas describió al detalle sus encuentros sociales, los encargos recibidos, su situación familiar o cualquier otra cuestión digna de ser registrada por un viajero. Por desgracia, el escaso número de ejemplares editados contribuyó a su olvido y durante años localizar alguno de estos volúmenes se convirtió en todo un reto para los especialistas en la materia, como reconocieron algunos estudiosos como Emilio Faelli[39], tanto es así que hemos identificado en la Biblioteca Braidense de Mián una copia manuscrita anónima del siglo XVIII con las cartas

[38] Véase Salvagni, Isabella. *Da Universitas ad Accademia (I). La corporazione dei Pittori di San Luca a Roma, 1478-1588,* Roma, 2010; idem. *Da Universitas ad Accademia (II). La fondazione dell'Accademia de I Pittori e Scultori di Roma e la chiesa dei Santi Luca e Martina, 1588-1635*, Roma (en prensa).

[39] Faelli, Emilio. "Di Federico Zuccaro e di un suo rarissimo opuscolo", *Il Bibliofilo*, VI, 1885, pp.33 y ss.. Otros coleccionistas si que lograron reeditar, en tiradas muy cortas, algunas de las cartas escritas por el artista. Véase Zuccari, Federico. *Il passaggio per l'Italia con la Dimora di Parma del Cavaliere Federico Zuccari nuovamente edito con prefazione di Vincenzo Lanciarini*, Roma, 1893 (editio princeps, Bologna, 1608); Claretta, Gaudenzio. *Il pittore Federigo Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla Corte di Savoia (1605-1607) secondo il suo Passaggio per l'Italia con annotazioni artistiche dell'autore,* Turín, ed. Fratelli, 1895.

escritas por Federico Zuccari en el último periodo de su vida[40], que posiblemente debería haber servido como modelo para una reimpresión jamás realizada. El profesor Emilio Faelli (1866-1941), copió también la carta abierta escrita por Federico Zuccari sobre su viaje a Parma a finales del siglo XIX con el objetivo de que fuese reeditada por la casa editorial Bartolucci en la colección *Biblioteca rara,* pero tal propósito jamás se llevó a cabo. El fracaso del proyecto no fue un obstáculo para que el editor transmitiese a Emilio Faelli sus impresiones sobre las cartas de Federico Zuccari. Un testimonio del año 1885 cuya actualidad llama poderosamente la atención: *(...) En cuanto a su valor literario, me parece que no resultan gran cosa, sobre todo si prestamos atención a las incorrecciones gramaticales y a la ridícula ortografía, pero los textos tienen un gran valor para la Historia del Arte y del vestido así como para la crónica de los primeros años del siglo XVII (...)*[41].

Apéndice

BAV-Sala de Manuscritos, URB. Lat. 1657, fol. 539-540v

Fol. 539 (al margen "viaggi e chiamate di Federico Zuccaró) *Federico Zuccaro nacq(ue) in Sant'Angelo in Vado dell'anno (ilegible)et di li si parti presto di 14 in 16 anni et se ne ando quella volta a Roma dove era Taddeo Zuccari suo fratello carnale dal qle imparo l'arte del diping(ere). Federico Zuccaro nella sua prima gioventù l'anno 1559 fù di Roma chiamato dall'Illustrissimo Patriarcha Grimani et oltre la sua capela in S. Francesco della Vigna condotta a Venezia fece altre opere in casa, e si trovò all'apparato dal Theatro Nobilissimo della Tragedia delli Signori della Cabra l'anno 1561 e fece il disegno del Paradiso da farsi nel Gran Consiglio che sin dall'hora se ne trattò, ma altri negoty di stato differi questo pensiero. Fu dal Gran Duca Cosimo desiderato a Fiorenza ove andò nel suo partire di Venetia per ritorno di Roma, et alle nozze prime del Principe suo figliuolo fu trattenuto ai quelli superbissimi trionfi et apparati dove fece la Gran Caccia. In Roma oltre la servitù prima di Papa Pio 4. servi li principali Cardinali della Corte Ferrara à Tivoli, Farnese à Caprarola et à Roma. Nella creatione di Gregorio XIII du condotto in Francia dal Cardinale di Lorena, con honoratissima pensione a 22 di giugno 1573. Di Francia alla morte di esso Re e Cardinale si passò per suo gusto a veder la Fiandra e l'Inghilterra. E da quella Regina trattenuto cinque mesi à far il suo ritratto, e dei pittori elisse suo principal' favorito. Di li il Gran Duca Francesco lo chiamò in Italia per l'opera della Cupola di Fiorenza. In questo ritorno in Italia volse vedere la Germania e dalla Corte Cesarea fu ricercato da S.M. di fermarsi al suo servitio, ma la promessa fatta al Gran Duca per il quale andava non gli lasciò accetar tal servitù, com'anco il desiderio che haveva di tornar in Italia. In Fiorenza l'anno 1575 à di 13 Ottobre fine si pose a quell'opera della cupula (alli 23 di septembre dell'1576) con ogni suo studio e sollecitudine, et in quattro anni la condusse a fine contro l'aspettatione di molti, e del Gran Duca in*

[40] Biblioteca Braidense de Milán, Segn.Ad.XV.15/5. La copia manuscrita tiene solo el texto sin dibujos o grabados. La escritura, de una sola mano, es letra cancilleresca italiana del siglo XVIII. Agradezco la señalación del manuscrito al Dr. Jorge Fernández Santos Ortiz de Iribas.

[41] En el original: *(...) Quanto al suo valore letterario mi pare che esso non sia gran cosa, tanto più se si bada alla scorretta dicitura, ed alla ridicola ortografia; ma esso ha un valore non indifferente per la storia dell'arte e dei costumi, e per la cronaca dei primi anni del secolo XVII (...).* Cfr., Faelli, Emilio. *art. cit,* 1885, p. 35.

spese che non pensava di vederla finita. Dio sa quando sia per farsi opera tale che e delle maggiori che per un corpo solo sia mai stata fatta, dove sono le figure à centinaia di 15 e 16 braccia l'una, che le maggiori non si vedono, fatte di 3, di 6, e 10 braccia infinite, secondo il soggetto della prospettiva, e per la distanza della vista, che dà la sù, al piano della Chiesa, le maggiori figure rappresentanto il Naturale o poco più. Apena finita questa grand opera fu chiamato da Papa Gregorio XIII per la più nobile opera di Roma, la Capella Paolina, e Gregoriana. (al margen izquierdo: *A li 24 Agosto 1573 arrivò a Parigi. Da Parigi passo a di 14 agosto 1574 e giunse la Anversa a 20 d'Agosto. Parti per l'Inghilterra a di 16 Marzo 1575 e rimasse sino alli 8 di Agosto. Torno in Fiandra et in Anversa alli 18 di Agosto detto. Parti d'Anversa per italia a di 30 di agosto 1575.)* fol.540v *Alcune invidie, persecutioni, li diedero occasione che chiamato a Venezia l'anno 1582 dall' Illustrissimi Signori Della Fabrica di San Marco per alcune opere nel gran consiglio, che fece il quadro di Meser Federico Barbarossa. Da Venetia fu chiamato à Pesaro dal Gran Duca d'Urbino per una capella à Loreto. Da Pesaro fu richiamato a Roma dal Summo Pontifice, e mal grado di maligna persecutione, e reintegratosi la gratia, e rimesso all'opera col maggiore favore di prima. Alla morte del detto Pontifice fu con grand'instanza chiamato è condotto in Spagna al servitio del Re Castigliano Filippo II con provisione di doimila scudi doro l'anno in Roma et 800 scudi di aviso di costa per il viaggio, e simili altri regali che i gran Principi sanno fare, con il favore del granducato e favori di pensione perpetua in Napoli di 200 ducati.Tornato di Spagna fu chiamato dal Vilerè in Napoli, e tornato di Napoli a Roma fu ricercato per il spatio di qualche anno che si formo a casa, a far diverse opere in diversi città e punti d'italia, come in Bologna, Loreto, Orvieto, Lucca, Cesena et altre citta e luoghi dove si veggono opere di sua mano. Dell'1603 fu richiamato a Venezia, da quella Signoria e da li ricercato dall'Altezza di Mantova, e doppo essersi trattenuto alla servitù di quelli Altezze per lo spazio di cinque mesi, fu chiamato dall'Illustrissimo Federico Borromeo Nipote di S.Carlo, à far un opera nell Colleggio di Pavia fondato è fabricato da Sua Illustrissima. Da Pavia fu chiamato dall'Altezze di Savoia à Turino per dipingere la grand Galeria di quella corte, dove' doppo essersi tratenutto per lo spatio di tre anni con bonissima provisione, se ne parti con bona gratia di quella Altezza Serenissima per Roma, nel ritorno fu trattenuto in diversi citta della Romagna da diversi, come in Ravenna è Rimini e San Marino a far diverse opere, et alla fine giunto alla Santa Casa di Loreto, et havendo ri toccato l'opera che gia è in quella Chiesa haveva fatto per l'Altezza Serenissima d'Urbino si ammalò, e de li facendosi condurre in Ancona fù dal S.Marco Zovitta ricettato in casa, e doppo una malatia di 10 giorni se ne passo a miglior vita; con edification grandissima di tutti li circostanti.* (Al margen izquierdo *Venetia, Loreto, Roma, Spagna, Napoli, Venetia, Mantova, Pavia, Romagna, Loreto, Ancona)* (Al margen derecho *Venecia, Fiorenza, Roma Francia Fiandra, Inghilterra, Germania, Roma.)*

LAS HUELLAS DE RUBENS EN SU PERIPLO POR EUROPA. DEL OCASO DEL RENACIMIENTO AL BARROCO

Matías Díaz Padrón
Museo Nacional del Prado, Madrid

No existen muchos pintores del siglo XVII que viajaran en la medida y provecho que Rubens, arrastrando la huella de tantas y tantas escuelas y tantos y tantos pintores con tan fecunda pasión. Asumió tempranamente todo lo logrado por predecesores y contemporáneos de fines del siglo XVI y albor del XVII. Aquí, más que la forma y la composición, debe el dominio de la técnica insuperable de los maestros flamencos, a la que nunca renunció. Deja Amberes en fechas tempranas. Tenía unos veinte años cuando ingresa en la guilda. El viaje a Italia le aportó la grandeza heroica del mundo clásico. Era consciente del horizonte que ofrecía Italia. Anhelo de todos los artistas del norte con deseo de superación.

Pronto encuentra sitio en la próspera corte del duque de Mantua: fastuoso emporio de esplendor y magnificencia. Desde aquí visita las ciudades más ricas de Italia con sed de beber de aquel cántaro lúcido en el ocaso del renacimiento. Ojo y alma actúa con voracidad insaciable. De 1600 a 1609 no deja de tomar nota de todo aquello que sorprende su prodigiosa retina. Está dotado de una asombrosa capacidad de percepción. En 1603 está en España. Es un "impase" que hacemos en esta comunicación antes de entrar en materia.

Las razones de aquel viaje son conocidas para repetirlas. El tiempo entre nosotros fue corto, pero premonitorio por la conquista del retrato ecuestre más imponente y osado del género hasta entonces. Nos adelantamos a su deuda con los imperativos que alimentaba la nobleza de España en su afanosa conquista del dominio universal. No fue solo el esquema compositivo lo que inspira a Rubens. El retrato que tratamos está en la mente de todos: el ecuestre del *duque de Lerma* del museo del Prado. Es un retrato trascendental: poder, orgullo y prepotencia ve el espectador. Es una visión testimonial de la hegemonía de España en la expansión que siente por destino. Recurre a un modesto grabado del emperador Carlos V. Pero hay algo más y de más enjundia. Rubens debió tomar nota de ello. Toma el grabado de Carlos V y el alma del duque. El resultado está a la vista. Pero no deseo seguir por los derroteros del joven pintor por tierras de la meseta. Es un largo trecho que desearía hilar más tarde.

Retrocedo a los años de aprendizaje en los talleres de Amberes, para visualizar con imágenes lo que intento torpemente transmitir con palabras. *El juicio de Paris* de la National Gallery de

Londres nos permite seguir la evolución de esta producción juvenil de Rubens en Amberes. Llamo la atención dos distintos géneros: de historia *El juicio de Paris* citado y el *retrato de hombre* del Metropolitan. Es fácil ver los modelos y técnica lisa de Otto Vaenius en las mismas fechas. Está latente el estilo romanista dominante en Amberes a fines del siglo. También es evidente el servilismo a grabados de Marcantonio Raimondi según Rafael. Igual criterio vale para el *retrato de hombre* del Metropolitan Museum de Nueva York. Pero hay algo nuevo en estos: el trazo enérgico en el rompimiento de gloria de *El Juicio de Paris* y la pincelada de las manos y vivacidad en la mirada del retrato. Tímidos toques que rompen el conformismo del tardorenacimiento. El movimiento de los dedos y toques de luz avisan de algo nuevo. Destellos que rompen el letargo ideal. Los maestros anteriores, T. Verhaecht y A. van Noort, ninguna huella dejan en Rubens. Posiblemente nada más allá del aprendizaje manual. Otto Vaenius no imaginó el vuelo que tomaría su fiel discípulo en el viaje a Italia. En el ocasional viaje a España de 1603, pinta un *Heráclito y Demócrito,* hoy en el museo de Valladolid, con modelos de Otto Vaenius y la escultura antigua.

Las huellas del viaje a Italia van a caer como una cascada en los años de estancia allí[1]. Desearía recordar la esmerada formación humanista que recibe al lado de Otto Vaenius a fines del XVI en Amberes[2]. El joven Rubens supera al maestro en todo. Insatisfecho toma el camino de Italia con apetencia insaciable de abrazar toda la galaxia de los italianos con pasión difícilmente igualable en la historia de la pintura. Bebe de escuelas tan opuestas como la romana y la veneciana, adicta una al dibujo y otra al color. Asimila los misterios de Leonardo, la potencia de Miguel Ángel, la belleza de Rafael, la gracia de Correggio, los manieristas y Tiziano. También roba el realismo y claroscuro de Caravaggio antípoda de los boloñeses, sin olvidar el potencial plástico de la escultura clásica[3]. Todo en Italia. No descartamos las huellas que deja a Francia, España e Inglaterra. Huellas de todas las categorías del arte: forma y contenido moral. Formas con sentimientos contrapuestos que funde en el vértigo del más osado barroco del siglo.

Es nuestra idea transmitir las vivencias de viajero en las cortes más poderosas de Europa. No pretendemos nada nuevo, pues estas disquisiciones asoman de cuando en cuando en los estudios del maestro flamenco. Es agobiante la bibliografía que apunta los recursos de Rubens en su inmensa producción. Hemos hablado de la toma de contacto con estilos opuestos, sin predilección de unos y otros. El hecho es que domina y absorbe todo lo que llega a su retina, pero el resultado es suyo e inconfundible. Más que influencias son sugestiones robadas del pasado y del presente. La marca del yo queda indeleble siempre en todo lo que imagina, lo que dibuja o copia: transfigura toda fuente de inspiración.

---

[1] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* 1977; Müller Hofstede, J. Cat. Exp. *Peter Paul Rubens, 1577-1640,* I, *Rubens in Italien. Gemälde, ölskizzen, Zeichnungen,* Kunsthalle, Colonia, 1977 y Miesel, V. H. *Rubens and Ancient Art,* Universidad de Michigan, 1959.

[2] Cat. Exp. *Rubens and Humanism,* Birmingham Museum of Art, abril-mayo, 1978.

[3] Haberditzl, F. M. "Studien über Rubens I: Rubens und die Antike", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* XXX, 1911-1912, pp. 276-297; Grummond, N. T. de. "The Study of Classical Costume by Philip Albert and P. P. Rubens", *The Ringling Museum of Art Journal*, 1983, p. 780; Kieser, E. "Antikes im Werke des Rubens", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. F., X, 1933, pp. 110-137; Muller, J. M. "Rubens´s Museum of Antique Sculpture. An Introduction", *The Art Bulletin,* LIX, 1977, pp. 571-582.





Figuras 1 y 2. Rubens, *La Bacanal de los Andrios,* Nationalmuseum, Estocolmo y Tiziano, *La Bacanal de los Andrios,* Museo del Prado, Madrid.

Me adelanto a comparar lo que pensaba dejar al final, proyectando *La Bacanal de los Andrios* y la *Ofrenda a la diosa de los amores* de Tiziano del Museo del Prado, y las copias de Rubens, hoy en el Museo Nacional de Estocolmo. Las cuatro pinturas estuvieron juntas en una interesante exposición en los dos museos. Fue un inteligente proyecto que agradeció el público. Le ayudó a ir más allá de la complaciente contemplación estética de la obra de arte[4]. Fue un éxito de público aquel desglose del alma de dos artistas con dos idénticas figuraciones (Figs. 1 y 2). Es evidente la admiración de Rubens por Tiziano, incrementada en el segundo viaje que hizo a España en 1628. Este viaje dejó una huella profunda en la evolución del arte de Rubens. Fue el despegue de un hondo sentimiento panteísta. Me permito un paréntesis para recordar tres de los retratos que copió y llegaron a nosotros: *Carlos V*, *duque de Alba* y *Felipe II*. Pero no pasó de ser fiel a los retratos del italiano. Fue en las mitologías citadas donde alcanza la implicación de la naturaleza y la poesía de técnica flamenca. Difícilmente se explicaría la vibrante percepción de la materia y la irradiación dorada del sol del atardecer: todo implicado con la retórica de Filostrato (Imagines, I, 25), (Imagine, I, 6) y Los Fastos de Ovidio. No importa tanto la narrativa de los hechos muy conocidos. Los originales de Tiziano y Rubens estuvieron juntos por un tiempo en el Alcázar de Madrid. Los de Rubens fueron adquiridos en su almoneda. Igual que hoy, a principios del siglo XVIII, Palomino vio superior la calidad en Rubens[5]. Mengs, que los vio en el cuarto de la princesa, los interpretó como "un libro traducido en lengua flamenca, conservando los pensamientos y habiendo perdido la gracia"[6]. Más que copias eran fuente de inspiración con "imprimación a la prima y variedad cromática". La fertilidad de la tierra y el vapor del espacio de las versiones de Rubens, contrasta con la compacta visión renacentista. La mirada se pierde en la lejanía con la estatua de Venus transida

[4] *Rubens copista de Tiziano*, Museo del Prado, Madrid, V-VII-1987.

[5] Sánchez Cantón, F. J. *Fuentes literarias para el estudio de la Historia del Arte,* 1923-1941, T. V., p. 165.

[6] Incluida en el *Viaje de España* de Antonio Ponz, ed. Aguilar, 1947, p. 576.

de luz. La materia sucumbe a la antigüedad. Rubens copió aquellos Tizianos para su propio disfrute adornando las paredes de su residencia[7].

A pesar de la composición idéntica, hay un juego interpretativo distinto. En la copia pesa la naturaleza sublimada en la luz del ocaso. Ésta filtra sus rayos a través de las ramas y las hojas. Las copas de los árboles rebosan de vibrante centelleo de luz y color. Tiziano hace del arbolado un telón verde uniforme en el cielo. La imagen reproducida de una y otra pintura es más explícita que las palabras.

Hacemos un "impase" para dejar sitio a incentivos ajenos a la plástica que Rubens aprendió en Italia: literatura, historia, mitología y filosofía. Esto está en la formación del joven pintor en Amberes, pero lo consolida en Italia[8]. También tuvo ocasión de reunir grabados de maestros italianos, flamencos y alemanes. Hemos visto la influencia de Raimondi en *El Juicio de Paris* de la National Gallery. La utilización del grabado es frecuente. *Las tres gracias* parten de aquí y de la escultura antigua. El grabado le sirve sólo de indicativo. Lo mismo *El Juicio de Paris* del museo del Prado, que la versión de la National Gallery. La diferencia está en la forma cerrada y la factura lisa del más antiguo, y la textura en ósmosis del *El Juicio de Paris* del Museo del Prado. El sentimiento panteísta funde las cosas y los dioses del Olimpo sin perder la realidad más próxima. La joven del centro es Elena Fourment, "de lo mejor que hay por acá" a juicio del cardenal infante.

Los grabados están más a mano que las esculturas. Italia es la cuna de la antigüedad. La escultura será la fuente fundamental de Rubens. Sintió fascinación por las ruinas y mármoles que vio y dibujó. Fueron muchos los dibujos y notas que llevó a su regreso. No se conformó con esto. En aquel viaje tuvo ocasión de adquirir esculturas y moldes que agrupó en su estudio. Pero nos preguntamos cómo es posible trasvasar el rígido mármol y el metal en carnes mórbidas de ninfas y faunos en su pintura. Carnes fundidas en ósmosis con el aire.

La escultura clásica fue decisiva en toda su obra[9]. Rubens es consciente de la dificultad y explica la forma de utilizarla: "es muy útil a los pintores [pintar estatuas antiguas] pero a otros les perjudica hasta a arruinar su arte. Para alcanzar la suma perfección hay que estar imbuido de ella pero deben usarse con juicio y evitar la sugestión de la piedra. Muchos pintores poco hábiles no distinguen la materia de la forma, la piedra de la figura y la inevitable característica del mármol. (...) los principiantes toman la dureza y la rigidez. Violencia de contornos y afectación de anatomía. De modo que si progresan en apariencia lo hacen en menoscabo de la naturaleza, pues sus colores pintan solo mármol y no carne"[10]. Ejemplo de su teoría en la práctica es el *Sansón y el León* de la colección Villar Mir.

[7] Cat. Exp. *Rubens copista de Tiziano*, Museo del Prado, Madrid, mayo- junio de 1987, (M. Díaz Padrón), "Tiziano y Rubens en los preceptistas y viajeros españoles. Adán y Eva y el rapto de Europa", p. 47.

[8] *Rubens and Humanism*, Birmingham Museum of Art, IV-V- 1978.

[9] Fubini, G. y Held, J. S. "Padre Resta´s Rubens Drawings after Anciente Sculpture", *Master Drawings*, II, 1964, pp. 123-141; Haberditzl, F. M. "Studien über Rubens I: Rubens und die Antike", *Jarbuchder kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisehauses,* XXX, 1911-1912, pp. 276-297; Müller, J. M. "Rubens´s Museum of Antique Sculpture: An Introduction", *The Art Bulletin,* LIX, 1977, pp. 571-582; Stechow, W. *Rubens and the Classical Tradition (Martin Classical Lectures,* XXII), Cambridge, Mass., 1968; Grummond, N. T. de. "The Study of Classical Costume by Philip Albert and P. P. Rubens", *The Ringling Museum of Art Journal*, 1983, p. 780; Kieser, E. "Antikes im Werke des Rubens", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* N. F., X, 1933, pp. 110-137; Muller, J. M. "Rubens´s Museum of Antique Sculpture. An Introduction", *The Art Bulletin,* LIX, 1977, pp. 571-582.

[10] Goldwater, R. y Treves, M. *El arte visto por los artistas. Selección de textos de los siglos XIV a XX*, Madrid, 1953, p. 108.





Figuras 3 y 4. Rubens, *La muerte de Séneca,* Museo del Prado, Madrid y *Séneca,* Museo del Louvre, Paris.

Esto no fue inmediato. Más duras son las formas en su etapa clásica al regresar a Amberes, pero pronto filtran las venas y el sudor en la epidermis, hasta fundir la piedra. Así la escultura que conoció sirvió más que modelo de belleza y lección de armonía y equilibrio. Aquel viaje le puso en contacto con arqueólogos, eruditos y estudiosos del mundo antiguo. Aquello no sirvió sólo para pintar. Fue incentivo para forjar su personalidad. *La muerte de Séneca* va al unísono de su vida. Rubens alimenta su pensamiento del estoicismo que emana de la filosofía de Séneca inmortalizado en sus pinturas (Figs. 3 y 4). El busto de Séneca preside el fondo de *Los cuatro filósofos* del Palazzo Pitti, con Rubens, su hermano Philipp, Justus Lipsius y Johannes Wouverius. Su vocación de viajero lo hizo posible. Rubens fue una esponja absorbente a todo lo que en la vida rezuma excelencia.

El límite de tiempo no me permite abusar con más testimonios. Traigo a colación las reflexiones del profesor Michel Jaffé a quien debo las sugestivas notas del viaje del pintor a Italia[11]. De Leonardo copió el momento crucial de *La batalla de Anghiari* en más de una ocasión. El brutal choque de los caballos con ferocidad indescriptible fue la fuente de inspiración para *San Jorge y el dragón* del museo del Prado y muchas tormentosas batallas y cacerías. Difícilmente podría explicarse la tensión y ferocidad de movimientos de *La cacería del Hipopótamo* de la pinacoteca de Munich sin el legado de Leonardo da Vinci (Fig. 5). La caída de los condenados de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, impactó su imaginación en las

[11] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* Oxford-Ithaca, N.Y., 1977.



Figura 5. Rubens según Leonardo, *Batalla de Anghiari*, Viena.

versiones de la pinacoteca de Munich. Toda la *terrebilitá* del maestro italiano alcanza mayor temperatura en la atmósfera de los condenados en los infiernos de Rubens. El fuego rompe las formas en el ardor cósmico de la imagen del flamenco (Figs. 6 y 7).

Saturno devorando a su hijo del museo del Prado es una de las visiones más aterradoras que conozco en la obra de Rubens. De mi cosecha es reconocer "el robo" del detalle de Miguel Ángel que proyectó en el fresco[12]. La impactante ferocidad del boceto es difícil de superar. Una visión asfixiante que rompe con el mundo galante del Rubens más conocido, para dar paso a un expresionismo letal en grado que solo Goya supera en el *Saturno* de las pinturas negras, partiendo de la pintura de Rubens que Goya vería en los palacios del rey[13].

Tampoco permaneció indiferente a la belleza sublime de Rafael y el esfumato de Corregio[14]; ni a la monumentalidad de Mantegna[15] en el viaje a Padua. *El Triunfo de Cesar* hoy en Hampton

[12] Díaz Padrón, M. "Algunas fuentes para composiciones de Rubens", *Archivo Español de Arte,* XLVIII, 1974, p. 128.

[13] Angulo Íñiguez, D. "El Saturno y las pinturas negras de Goya", *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 173; Díaz Padrón, M. *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, ms. tesis doctoral inédita, XII vols., Universidad Complutense, Madrid, 1976; Idem. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la Pintura Flamenca del siglo XVII,* 3 vols., Madrid, 1995, II, pp. 940-942.

[14] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* 1977, p. 32.

[15] Jaffé, M. Ibidem*,* 1977, p. 42





Figuras 6 y 7. Rubens, *Juicio Final*, Pinacoteca de Munich y Miguel Ángel, *Juicio Final,* Capilla Sixtina, Vaticano.

Court, inspiró la obra de Rubens del mismo tema que conserva la National Gallery de Londres. Es suficientemente elocuente la influencia del maestro italiano. *La Adoración de los pastores* de Rubens del museo de Fermo es eco de la *Notte* de Correggio de Dresde. También vio Rubens antes del viaje a Italia obras de Rafael y grabados de Marcantonio Raimondi. Ahora va a realizar copias con la "grandezza e maestá" de Rafael[16]. Tenemos testimonio en numerosos dibujos, como el hombre colgando del muro del *Incendio del Borgo*, la *Transfiguración,* o la V*isión de Ezequiel*. Los ecos de Rafael reaparecen en Amberes en el *Milagro de San Bavón*, y ciclos para tapicerías de *Decio Mus* y *Constantino el Grande,* incluso en el diseño de las columnas salomónicas[17].

En Venecia estudia a Tiziano, la técnica discontinua y el color como marca opuesta al dominio del dibujo y la precisión técnica de Roma y Florencia. Algo hemos adelantado de esto. Tanto Carducho[18] como Pacheco[19] y Palomino[20] vieron la superior calidad de las copias de Rubens a los originales del maestro veneciano. Juicio sorprendente por la admiración y prestigio que tuvo siempre Tiziano en España. Sustermans testimonia que para Rubens Tiziano era el pintor más grande que haya habido[21]. Mayans y Siscar matiza inteligentemente la frontera de uno y otro, sin recatarse al afirmar que "muchas de las pinturas de Rubens imitando a Tiziano son

[16] Jaffé, M. Ibidem*,* 1977, p. 24
[17] Ibidem, pp. 26-27
[18] Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. 1979, p. 95 y 125
[19] Pacheco. *El arte de la Pintura*, edic. Sánchez Cantón. I, 1956, p. 153
[20] Sánchez Cantón, *Fuentes,* IV, p. 105, ed. 1947, p. 858
[21] *Bulletin-Rubens*, III, p. 87

mejores que los originales"[22]. En el segundo viaje a Madrid en 1628, el estilo del veneciano aprisionó a Rubens en tal grado que su técnica llegó a confundirse[23]. Rubens arrebata el alma de Tiziano[24]. Va más allá del brillo de los ojos. Nos cuenta Pacheco que copió casi todas las obras atesoradas en el Alcázar. Asombra su capacidad y audacia al juego de los valores más sutiles de Tiziano. Pero Rubens no renuncia a la luz interior de tradición nórdica. Funde la luz interior a los destellos vibrantes a flor de piel de los maestros venecianos. Es espectacular esta síntesis que reververa en poesía.

Tomo por ejemplo para transmitir estas palabras, los lienzos de *Adán y Eva* de Tiziano y Rubens del museo del Prado, que por fortuna han resistido los avatares del tiempo. Rubens se llevó la copia para su disfrute a Amberes[25], pero al morir la adquirió Felipe IV por iniciativa del cardenal infante. A la vista de una y otra, comprendemos aquello que Palomino dijo a fines del XVII: "realmente son mejores que los originales"[26]. Este reconocimiento a Rubens por los viejos tratadistas españoles, lo siguen los más exigentes biógrafos del maestro. Más vitalidad y precisión ven Michel Jaffé[27], Julius S. Held[28], Müller Hofstade[29] Mary Crawford[30] y quien esto escribe[31]. Fue una genial traducción del dibujo, los colores ardientes, la audacia del trazo y la expresión. En Tiziano los colores parecen apagados, cuando en Rubens reverberan lujuria. A los contornos del italiano imprime mayor plasticidad. Ajusta la figura de Adán en vertical, trasmutando su torso por el de Belvedere, que diseñó y trajo de Italia a Amberes[32] (Fig. 8 y 9). El rostro de Adán es el suyo. Añade algún motivo a la iconografía como el loro que toma de Durero como símbolo de la redención. Inquietante es la expresión diabólica del niño serpiente. La carga pérfida del realismo nórdico supera al idealismo veneciano. En la versión de Tiziano, Adán rechaza a Eva con acritud; en la copia de Rubens, la invita a retraerse con la humanidad propia de su alma.

No sólo dejan huella los maestros del renacimiento. En el viaje a Italia Rubens tuvo la oportunidad de conectar con sus contemporáneos. Vio la pintura de Annibale Carracci a su llegada a Roma en el Palazzo Farnese, (compleja exaltación de la narrativa pagana, paradigma de la Roma moderna). Para M. Jaffé el dibujo de *La Sibila Libia* de Miguel Ángel, muestra cómo el boloñés le enseñó a comprender la belleza de la Capilla Sixtina: "esta figura, aun siguiendo fielmente a Miguel Ángel, es reveladoramente annibalesca"[33]. Más importante fue el método

[22] Sánchez Cantón, *Fuentes*, V, p. 191.

[23] Stepanow, *P.P. Rubens*, 1958, p. XIV.

[24] Idem, 1958, p. LXXXI.

[25] Rooses, 1903, p. 471; Held, J. S. "Rubens and Titian*"* en *Titian, His World and Legacy,* New York, 1982, p. 306.

[26] Sánchez Cantón, *Fuentes,* IV, p. 105, ed. 1947, p. 858

[27] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* 1977, p. 35.

[28] Held, J. S. "Rubens and Titian", en *Titian, His World and His Legacy,* ed. por David Ro sand, Nueva York, 1982, p. 286.

[29] *Rubens and Titian: Das Bild Kasrtsv*., München, Jahrbuch, 1967, XVIII, p. 33.

[30] Crawford Volk, Mary. "On Rubens and Titian"*, The Ringling Museum of Art Journal,*1983, p. 141.

[31] Díaz Padrón, "Tiziano y Rubens en los preceptistas y viajeros españoles. Adán y Eva y el Rapto de Europa", Cat. cit. 1987, p. 48.

[32] Díaz Padrón, M. *Peter Paul Rubens. Sansón y el león,* Madrid, 2004, p. 45.

[33] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* 1977, p. 56.





Figuras 8 y 9. Rubens, *Adán y Eva*, Museo del Prado, Madrid y Tiziano, *Adán y Eva*, Museo del Prado, Madrid.

de preparar una composición, rompiendo con la tiranía manierista de sus primeras obras. El tributo a Annibale Carracci llegará décadas después al retratar a su amigo *Gaspar Gevaerts* en el del Real Museo de Bellas Artes de Bruselas. Sentado en igual actitud al de *Claudio Merulo* de Carracci de la Pinacoteca de Nápoles capturando el instante: esencia del retrato barroco[34].

La admiración por Carracci, (ejemplo del academicismo clásico), no impidió la atracción por Caravaggio[35] (el anticristo de la pintura). Incondicional adicto a la cruda realidad, la luz tenebrosa y los contrastes violentos de la luz y la sombra. Todo frente al movimiento barroco y la lujuria del color. Es difícil imaginar la fusión de esto con aquello, pero lo logró. De nuevo Rubens hace suyo todo lo que toca. Rubens "copió" el *Entierro de Cristo* del Vaticano de Caravaggio en el museo de Ottawa (Figs. 10 y 11). La diferencia de una y otra obra difícilmente se aprecia en la fotografía, pues está en la plástica y en la preparación blanca subyacente. La dependencia a la composición es total. Lo nuevo está en el esplendor del color y la sombra traslúcida. A esto une sutiles veladuras. Los negros del fondo y las sombras del original de Caravaggio parecen opacos y contrastadas las formas. Ahora la luz unifica desde el interior la "copia" de Rubens alcanzando un grado de sublime estética carente en la creación del maestro italiano[36]. Sandrart señala que Rubens tomó la saturación del color de Caravaggio aunque encontraba su técnica "lenta y tediosa" abandonándola por la suya "fluida y ágil"[37].

[34] Ibidem, p. 56.
[35] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* 1977, p. 57.
[36] Jaffé, M. *Rubens and Italy*, 1977, p.58.
[37] Ibidem, 1977, p. 57.





Figuras 10 y 11. Rubens, *Entierro de Cristo*, Otawa y Caravaggio, *Entierro de Cristo*, Museos Vaticanos.

Pero la fascinación por el realismo de Caravaggio que ve en su viaje perdura. Rubens encabezó la lista de donantes para la adquisición de *La Madonna del Rosario* de la iglesia de los Dominicos en Amberes[38]. También copió a Caravaggio reteniéndolo en su colección[39].

Retrocediendo en el tiempo volvemos la atención a los viajes de Rubens a España y los resultados en su obra. Adelantamos algo del primer viaje (1603) en el *retrato ecuestre del duque de Lerma*. Da la impresión de que le interesaron poco los pintores españoles que conoció. El impacto de Tiziano no fue sólo en el segundo viaje como generalmente se piensa. En carta a Chieppio desde Valladolid el 24 de mayo de 1603, le trasmite su satisfacción por las soberbias pinturas que ve de Tiziano y Rafael y otros artistas en número y en perfección del palacio del rey y de El Escorial. De los modernos nada le parece destacable. "No mencionaré la increíble incompetencia y el descuido de los pintores de aquí, cuyo estilo es totalmente distinto al mío. Líbreme Dios de parecerme a ellos"[40]. Los viajes de Rubens dan para algo más que testimonios artísticos.

En el segundo viaje en 1628, conoció a Velázquez joven, por quien sintió simpatía y quizá presintió el genio velado aun del sevillano. Debió aconsejarle viajar a Italia, pues a

[38] Friedlander, W. *Caravaggio Studies,* 1969, p. 198.

[39] Jaffé, M. *Rubens and Italy,* 1977, p. 57.

[40] Ruelens, Ch. *Correspondance de Rubens et Documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, I, 1887, p. 148 [Magurn, Carta 8].

Velázquez le faltaba el equilibrio, armonía en la composición y la estética del desnudo que podía encontrar en Italia y la escultura clásica. Las coincidencias en uno y otro pintor, pienso son las propias de incentivos devotos y políticos más que estéticos y técnicos. Rubens fue instrumento y paladín de imperativos de la política de la corona y la contrarreforma bajo los jesuitas. La pintura de Rubens en las categorías iconográficas y formales no se explicaría sin el impulso de la contrarreforma bajo la dirección de España. Nada más locuaz en esta contienda que la *Exaltación de la Eucaristía* en los tapices del monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, "nada había sido expresado con notas más convincentes hasta entonces en la pintura"[41]. Rubens puso su genio y España su fe[42]. Igual desbordante sentimiento está en la iglesia de los jesuitas de Amberes[43]. Del lado político está el impresionante despliegue de los Arcos de Triunfo a la entrada del cardenal infante en Bruselas con el programa imperialista español. No puede explicarse sin el lazo de Rubens con la corte de los Austrias en el triángulo Amberes, Madrid y Viena. Es el imperio. Insuperable visión cesárea la vertida allí. Evocación del "pathos" del Imperio romano que Rubens vio en los arcos de Triunfo en piedra de la Roma eterna. *El templo de Juno*, arco que conserva el museo del Ermitage en boceto, evoca la "Pax Romana" del emperador Augusto. Rubens la actualiza en el *Arco de los Felipes*. Presagia el dominio universal que bulle en el alma de aquella España en declive. Es la traslación virtual del ritual del Imperio romano. Pocos pintores tuvieron la oportunidad de tomar nota de los arcos en piedra que Rubens vio en su viaje por la tierra de Italia.

El primer viaje a España le comprometió con el duque de Lerma, tan poderoso como el rey. La fuente más directa parece ser el grabado de Carlos V citado, pero no excluimos que pudiera haber visto el *San Martín* del Greco. Algún estudioso como Gustav Glück lo piensa[44]. Coincide esta marcha a paso lento y rozando el plano del espectador. Significativas son las ráfagas de las nubes rojas en diagonal del horizonte. Un paisaje de inquietante tensión dramática, paralelo al manierismo latente en Tintoretto y el Greco. También debe mucho al retrato de la corte española la contención de Antonio Moro en el XVI y Velázquez en el XVII. Esto condiciona a Rubens cuando toma modelos de nobles españoles. La "influencia" de aquí está "más en la visión general de la vida que en materia pictórica"[45]. El hecho es que el aplomo y reserva de los retratos que Rubens ve de Velázquez en su segundo viaje a España, lo toma en el suyo de la galería Durazzo de Génova. El modelo fue el Felipe IV de Velázquez del Metropolitan Museum de Nueva York. El sobrio esquema, el vestido y mirada fija en el espectador están allí. Rubens, sólo se permitió la cortina en movimiento del fondo. Los fondos oscuros, los gestos mensurados y sobria indumentaria es imperativo en la etiqueta de los Austrias. Rubens tomó de su relación con la corte española, (tanto en Bruselas como en Madrid), lo que resumí hace unos años al tratar las fundamentales interpretaciones del retrato de los Países Bajos en el siglo XVI "uno centrífugo de inspiración germánica. Atento y receptivo al espectador, y otro, centrípeto de origen español donde las líneas rígidas y severas aíslan a la persona, creando en

[41] Weisbach, Werner. *Trionfi,* Berlín, p. 150.

[42] Mâle, E. *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932, p. 86.

[43] Varchawskaya, M. "Certains traits particuliers de la décoration d´Anvers par Rubens pour l´Entrée triomphale de l´Infant-cardinal Ferdinand en 1635", *Bulletin Musées Royauxs des Beaux-Arts de Belgique,* 1967, p. 286.

[44] Glück, G. *Rubens, Van Dyck und ihr Kreis*, Viena, 1933, pp. 12, 19 y 31.

[45] Ortega y Gasset. *Velázquez*, 1959, p. XLIII.

torno a ella un vacio infranqueable"[46].

En el primer viaje Rubens había visitado El Escorial como comenta en carta a Chieppio referida líneas atrás. La disposición de los imponentes grupos en bronce de Pompeo Leoni con la familia de Carlos V y Felipe II, frente a frente en el altar mayor del Monasterio, fue la clave para explicar Michel Jaffé el lienzo de la familia de Vincenzo Gonzaga en el altar mayor de la iglesia del Jesú (museo del Palazzo Ducale) poco después de regresar de España[47]. Fue fruto del viaje a lo más profundo de la meseta castellana. Debió impresionarle también la *Decapitación de Santiago* de Navarrete el Mudo del que hizo un dibujo. Es un tributo de Rubens a este oscuro pintor español en la visita a El Escorial en el segundo viaje. Nos transmitió mejor que los artistas españoles la imponente soledad de la meseta, igual que las estribaciones de la sierra madrileña en la cuenca del Manzanares. Del primero existe la copia de su discípulo P. Verhulst[48], y del segundo un grabado de S. a Bolswert[49]. Visión de tierra yerma y árida tan distinta a la frondosa y verde de Flandes.

Tampoco fue indiferente el viaje a Francia por requerimiento de María de Medicis para exaltar su gloria. Las pinturas de Primaticcio que vio en el palacio de Fontanebleau le valieron para la galería del mismo palacio. Van a dejar huella en su paleta. Un giro hacia el manierismo ítalo-francés le trajo de aquel viaje que tendrá reflejo notorio en la espectacular serie de la reina madre[50]. Del ciclo de Ulises hay testimonios en dibujos y grabados de Th. Van Thulden. En el boceto de Rubens en Amsterdam según Primaticcio y los grabados de Van Thulden *La llegada al Ades* y *El encuentro de Ulises y Circe* le da ideas para el desembarco de María de Medicis en Marsella; y para *La Mayoría de Luis XIII* del Louvre de Van Thulden, también según Primaticcio.

Prueba del impacto de Primaticcio en aquel viaje está en los bellos dibujos localizados en los fondos del Museo del Prado estos últimos años. Testimonio evidente del viaje de Rubens al palacio antes de la pérdida de los frescos del italiano. El *Nacimiento de Apolo* con Letona dando a luz (identificado erróneamente con *La muerte de Pandora)* recuerda una composición de Marcantonio Raimondi; *Los Siete Sabios de Grecia* junto a dos jóvenes mujeres en segundo plano, toma modelos que copió Van Thulden en *Ulises y el sacrificio de un cordero* y *Aquiles y el sacrificio de Nicomedes* de la biblioteca de París y Albertina de Viena. En fin, es un importante testimonio de aquel viaje a Francia. Los dibujos estaban olvidados en los sótanos del museo, ignorando origen y autoría[51].

El más corto de los viajes coincide con la estabilidad y merecida fortuna de Rubens de vuelta a su ciudad natal. No más allá de las fronteras de su patria. De su residencia en Amberes viaja

[46] Philippot, P. "Le portrait à Anvers dans la seconde moitié du XVIIème siècle", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 14 (1965), p. 164 ; Vid. Díaz Padrón, M. "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austria", *Actas de las I Jornadas de Arte organizadas por el Instituto Diego Velázquez, CSIC,* Madrid, 1982, p. 130.

[47] Jaffé, M. *Op. cit.*, 1977, p. 73.

[48] Rooses-Ruelens. *Op. cit.* VI, p. 257; Glück, op. cit. 1933, p. 26.

[49] Denucé, J. *De Antwerpsche "Konstkamers", Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen,* Antwerp, 1932, p. 334; Adler, W. *Landscapes, I, Corpus Rubenianum, Landscapes and hunting scenes XVIII,* New York, 1982, p. 128.

[50] Hamilton Hazlehurst, F. "Aditional Sources for the Medici Cycle", *Bulletin Museo de Bellas Artes de Bélgica,* 1967, pp. 115-120.

[51] Díaz Padrón, "Dibujos de Rubens en el Museo del Prado", *Studia Rubenniana,* I, Madrid, 1977, p. 7.



Figura 12. Rubens, *Paisaje con cadalso*, Statliche de Berlín.

a los bellos parajes del hermoso bosque de Sten donde adquirió un bello palacete. La mayor parte de los estudiosos de Rubens tienen este lugar por la fuente de inspiración de su visión más genial de la naturaleza virgen de bosques y llanuras. Sólo el capítulo del paisaje que el profesor Gluck dedicó a Rubens le daría un sitio imborrable en la pintura de todos los tiempos. Aquí se rompe el tópico de pintor áulico comprometido con los poderes inquebrantables de la iglesia y la monarquía. Ya nos prevenimos de su genio para captar el sentimiento más profundo de la naturaleza en las fabulosas copias de Tiziano. Nadie ha captado la vitalidad latente del alma de la tierra virgen con tan fuerte sentimiento panteísta de la naturaleza. Rubens transmite la humedad de la tierra a los pies y el pathos de la luz irradiante del alba y del atardecer. El paisaje con arco iris de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen Munich que proyectamos ha embebido los campesinos en su caminar por el largo sendero que conduce al horizonte. El sentimiento panteísta de la naturaleza va más allá de las conquistas atribuidas al impresionismo del siglo XIX con la perspectiva aérea. El segundo lienzo de la Statliche de Berlín también va más allá de los ismos tan mimados de nuestro tiempo (Fig. 12). La realidad en función del tiempo y del espacio se trunca en trémula expresión del alma del artista. La muerte irrumpe con un cadáver que pende en un cadalso a la derecha del espectador. Nada de la atmósfera



Figura 13. Van Gogh, *Paisaje*, Tate Gallery, Londres.

importa. Es el vacío de la inmensa desesperanza con presagios amargos de angustia lo que rompe el aire que ahonda en el alma. Me pregunto si han ido más allá Van Gogh y Munch en el expresionismo de nuestro tiempo (Fig. 13).

JOSÉ PEROVANI, UN ARTISTA VIAJERO A SU PESAR[1]

Isadora Rose-de Viejo
The Hispanic Society of America, Nueva York

«*Quien pudiera tu nombre con la lira*
Llevar, Perovani, a la futura gente…
Tu diestra inteligente!»
(Manuel de Zequeira y Arango, La Habana, 1806)

Los viajes de los artistas pueden consistir en viajes de ida y vuelta voluntarios o en viajes sin retorno involuntarios. En el caso de José Perovani, las consecuencias de sus itinerarios forzosos desde Roma a Filadelfia, La Habana, Veracruz y de vuelta a La Habana, y por último a Ciudad de México fueron múltiples. Esos itinerarios resultaron en una confusión de identidad; una ficha biográfica incompleta e incorrecta; la dispersión y la pérdida de numerosas pinturas; y una fama póstuma disminuida. Hasta época reciente, el nombre hispanizado José Perovani no se había asociado con el pintor italiano Giuseppe Pirovani, del que, dado que su familia perdió todo contacto con él, sus compatriotas pensaban que había perecido en su viaje trasatlántico o poco después de éste, a mediados del decenio de 1790[2]. Esta falta de relación entre ambos nombres hizo que Perovani se convirtiera virtualmente en "un artista de una sola obra", cuyo retrato de *George Washington* fechado en 1796, que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, era el único óleo de buena calidad, bien conservado e

[1] Llevaba años detrás de Perovani y muchas personas, a quienes ofrezco mi más sincero agradecimiento, me han ayudado con cuestiones bibliográficas, archivísticas, fotográficas, informáticas y de contactos: en Francia, Olivier Michel; en Italia, Costante Zaninelli, Guja Ajolfi, condesa Camozzi Vertova, Giovanni Graifemberg, Pierfranco Blesio, Ennio Ferraglio, Angela Cipriani, Álvar González-Palacios y Steffi Roettgen; en España, Enrique Valdivieso, Concepción García Sáiz, Mª Paz Aguiló Alonso, Adela Espinós, Mercedes Águeda Villar, Mercedes Orihuela, Ignacio González Casasnovas, Luis Miguel García Mora, Ana María Utrera Estéban, Pedro Balodis, Charo Moreno y Casilda Martín Montalvo; en Reino Unido, Dacia Viejo-Rose; en los Estados Unidos, Priscilla E. Muller y Lydia Dufour; en Argentina, Mariano Aldao; en Cuba, Raquel Carreras; y en México, Angélica Velázquez Guadarrama.

[2] Cristiani, Federico Nicoli. *Della Vita e delle Pitture di Lattanzio Gambara. Memorie Storiche…Aggiuntevi Brevi Notizie intorno a'piu Celebri ed Eccellenti Pittori Bresciani*, Brescia, 1807, pp. 175-176; Brognoli, Paolo. *Nuova Guida per la Città di Brescia*, Brescia, 1826, p. 258, n. 12; Fenaroli, Stefano. *Dizionario degli artisti Bresciani*, Brescia, 1887, p. 197.

identificado sin lugar a dudas que se conocía[3]. Pero ahora que la producción italiana conocida de Pirovani puede adjudicarse a Perovani, resulta al fin posible establecer antecedentes para sus cuadros pintados en las Américas y configurar una imagen más completa de su vida y su obra.

En el Nuevo Mundo, Perovani prefería decir que era "veneciano", pero de hecho el artista procedía de la región bresciana de Lombardía. Mientras estuvo en Italia, Pirovani siempre se identificó como "bresciano", pese a que en términos geopolíticos esa zona formaba entonces parte de la *terraferma* de la República de Venecia. En sus primeros años residió en Brescia, pero la duda sigue rodeando el lugar exacto de su nacimiento: tal vez Pavía[4], cerca de Milán, donde es posible que su famila residiera temporalmente, o quizá Montichiari[5], una localidad cercana a la ciudad de Brescia. En cuanto a la fecha de su nacimiento, que oscilaba entre 1750 y 1765 según las referencias que se consultaran, ahora es posible afirmar que aquél se produjo en 1757, gracias a un documento mexicano de 1820 en el que se indica que Perovani tiene entonces 63 años de edad[6].

Los biógrafos italianos de Pirovani coinciden en que en su juventud éste demostró tener gran talento para dibujar a lápiz o pluma[7], aunque no se ha conseguido saber quienes fueron sus primeros profesores en Brescia. Sin embargo, no es imposible que el escultor bresciano Giovanni Battista Carboni (1725-1790), que tuvo una academia de dibujo primero en su casa y posteriormente en la Biblioteca Pública Queriniana[8], y cuyas notas biográficas manuscritas sobre Pirovani datan de 1775[9], fuera su primer instructor. Según Carboni, tras la muerte del padre de Pirovani, mercader de clase media, cuando el adolescente contaba 13 años, éste tuvo un importante guía en un primo suyo sacerdote al que se alude como "don Stefano". Este clérigo alentó sus inclinaciones artísticas, le aconsejó que estudiara francés, introdujo a su joven pariente en la sociedad local culta, y lo presentó a figuras influyentes del clero. Precisamente un retrato alegórico a lápiz muy elaborado que Pirovani hizo del Cardenal Calini, descendiente de una familia noble de Brescia, condujo a que el joven fuese recomendado al principal retratista romano de la época, Pompeo Batoni (1708-1787), quien lo aceptó por discípulo[10]. Se desconoce

[3] Reproducido en Rose-de Viejo, Isadora. *El Retrato de George Washington de Josef Perovani*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, frontispicio.

[4] Cristiani, 1807, *op. cit*. en la n. 2, *supra*, p. 175; Zani, Pietro. *Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Belle Arti dell'abate Pietro Zani Fidentino,* parte prima, t. XV (PE-Q), Parma, 1823, p. 171; Brognoli, 1826, *op. cit*. en la n. 2, *supra*, pp. 89-90.

[5] Foffa, Oreste. *Note di Storia di Montichiari e biografia di monteclarensi dall'anno 1167 al 1949*, Milano, 1949, p. 179. Algunos autores, siguiendo a Calcagno, indican Brescia: Calcagno, Francisco. *Diccionario Biográfico Cubano*, Nueva York, 1878, p. 497; Fenaroli, 1887, *op. cit*. en la n. 2 *supra*, p. 197; VV. AA. *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes,* t. XVI, Londres, h. 1900, p. 196; y después muchos otros.

[6] Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1801-1843*, Instituto de Investigaciones Estéticas [IIE], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México, 1972, doc. nº 1605 (col. *Estudios y Fuentes del Arte en México*, nº 31).

[7] Cristiani, 1807, *op. cit*. en la n. 2 *supra*, pp. 175-176; Fenaroli, 1887, *op. cit*. en la n. 2 *supra*, p. 197.

[8] Carboni, Giovanni Battista. *Le Pitture e Sculture di Brescia*, Brescia, 1760, p. i.

[9] Alghisi, Roberta. "«Si dilettava copiar carte colla penna». Vita e viaggi di Giuseppe Pirovani Pittore (1750-1835?)", en *Percorsi nell'identitá bresciana. Atti del convegno "Incontri di Storia Bresciana" V edizione*, a cura di Carlo Agarotti, Brescia, 1997, pp. 181-190, que cita exhaustivamente a Carboni, Giovanni Battista. "Notizie istoriche delli pittori, scultori ed architetti bresciani", 1775-1776, ms. B. 97, XIV, Archiginnasio, publicado en *Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, 1962.

[10] Alghisi, 1997, *ibid*., pp. 181-184, citando a Carboni, 1775-1776.



Figura 1.
Giuseppe Pirovani/José Perovani,
El martirio de San Estéban, 1782,
o/l, iglesia de *Santo Stefano*,
Bedizzole (BS).

la fecha exacta del traslado –en este caso voluntario– de Pirovani a Roma, pero es probable que se produjera alrededor de 1773, cuando el joven contaba 16 años.

Otros dibujos documentados del joven artista, todos ellos perdidos en la actualidad, incluyen la copia de un retrato del *Cardenal Giovanni Molin*, así como dibujos a pluma que poseyeron dos coleccionistas brescianos contemporáneos, Paolo Brognoli y el conde Faustino Lechi, y consistentes respectivamente en una copia de una estampa de un cuadro de Rafael y en un *San José con el Niño Jesús*, calificado de *diligentissimo*[11]. El primer óleo documentado de Pirovani, firmado y fechado en 1777 cuando el artista tenía 20 años, es un ambicioso retablo destinado al *Duomo di Santa Maria Assunta* de Montichiari, ejecutado en la basílica romana de *San Paolo* bajo la supervisión de Batoni. Esta enorme *Asunción de la Virgen* (7,80 x 3,80 m.) se expuso públicamente en el *Palazzo di Venezia* de Roma antes de ser enviada a Montichiari en diciembre de 1777, donde fue instalada personalmente por Pirovani sobre el altar mayor e inaugurada en una ceremonia que se celebró el 16 de junio de 1778. El artista dio este cuadro (todavía *in situ*)

[11] Alghisi, 1997, *ibid*., p. 183, citando a Carboni, 1775-1776; Fenaroli, 1887, *op. cit*. en la n. 2 *supra*, p. 197; Lechi, Fausto. *I Quadri delle Collezioni Lechi in Brescia,* Firenze, 1968, p. 150.

a la iglesia –detalle que refuerza la idea de que Montichiari fuera su lugar de nacimiento o la localidad de origen de su familia– y a cambio recibió una caja de rapé de oro[12].

Aunque se desconoce durante cuánto tiempo fue Pirovani discípulo de Batoni o si participó como ayudante en el taller del maestro[13], en un documento fechado en Veracruz en 1804 el artista declaraba que antes de abandonar Roma en 1794 se había establecido por su cuenta, tenía clientela y gozaba de cierto éxito[14]. No obstante, está claro que la influencia de Batoni fue duradera, como se observa en otro retablo de gran tamaño que ha sobrevivido, *El martirio de San Estéban*, fechado en 1782 (Fig. 1), pintado también en Roma para una iglesia de la region de Brescia, la de *Santo Stefano* de Bedizzole, próximo al lago de Garda[15], que por su composición recuerda el *Martirio de Santa Lucía* pintado por Batoni en 1759, hoy en la Academia de San Fernando de Madrid[16]. De los otros cuatro retablos pintados por Pirovani en Roma sobre los que hay documentación, dos se conservan y otros dos al parecer se perdieron. Su *Cristo en Emaus (escena nocturna)* de 1784, descrito minuciosamente y con elogio en el *Giornale delle Belle Arti*[17] no parece haberse conservado, como ocurre con su *Deposición de Cristo*, pintado en 1785 para la *Certosa di Casotto* en Piemonte, mencionado con aprecio en otra publicación artística romana de la época, *Memorie per le Belle Arti*[18]. Las otras dos obras que se conservan son *El Beato Bernardo Tolomei con los apestados*, de 1787, que está en la iglesia romana de *Santa Maria Nuova*[19], y el *Bautismo de Cristo* de 1788 que hay en la iglesia benedictina de *Santa Eufemia* de Brescia, esta última expuesta en el *Palazzo di Venezia* de Roma poco después de su terminación y descrita elogiosamente tanto en el *Giornale* como en la *Memorie*[20].

Sin duda la huella más *batoniesca* de la producción artística de Pirovani tanto en Roma como después se encuentra en sus retratos. Así, su retrato de aparato del bresciano *Cardenal Giovanni*

---

[12] Cuadro reproducido en Alghisi, 1997, *ibid*., p. 185; Foffa, 1949, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 179; Alghisi, 1997, pp. 184-185, citando a Carboni, 1775-1776; Fappani, Antonio. "Pirovani, Giuseppe", en *Enciclopedia Bresciana*, t. XIII, Brescia, 1996, p. 140.

[13] Poca documentación ha sobrevivido respecto del estudio de Batoni. Lo poco que se sabe viene de la correspondencia de uno de sus ayudantes, Johann Gottlieb Puhlmann (1751-1826), pero éste no menciona a Pirovani. Véase: Puhlmann, Johann Gottlieb. *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottleib Puhlmann aus den Jahren 1774 bis 1787*, ed. de Götz Eckardt, Berlín, 1979; Bowron, Edgar Peters, et al. *Pompeo Batoni and his British Patrons*, cat. expo., Kenwood House, Londres, 1982, p. 16; Bowron, Edgar Peters y Kerber, Peter Björn. *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, cat. expo., Museum of Fine Arts, Houston y National Gallery, Londres, 2007, p. 171.

[14] Archivo General de Indias [AGI], Sevilla, Sección V, Indiferente General, L. 1348: 5 documentos relativos a Perovani, doc. 1. Resumen publicado por Torre Revello, José. "Datos relacionados con las artes plásticas en América durante la dominación española", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 7 (1954), p. 35. Muchos pero no todos los datos están recopilados en un documento en el Archivo General de la Nación [AGN], México, D.F., Reales cédulas duplicados, v. 172, ff. 159-160, publicado por Ramírez Montes, Mina. "Noticias sobre tres pintores de la época colonial", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, D.F.), 14:54 (1984), pp. 238-240.

[15] Véase: VV. AA. *Bedizzole. La parrocchiale di Santo Stefano*, Brescia, Fondazione Civilità Bresciana, 1996, pp. 54, 89, 91, 103.

[16] Reproducido en VV. AA. *Real Academia de San Fernando Madrid. Guía del Museo*, Madrid, 2004, p. 163.

[17] "Pittura", *Giornale delle Belle Arti* [*GBA*], nº 25 (19.VI.1784), pp. 196-197.

[18] "Pittura", *Memorie per le Belle Arti* [*MBA*], t. 1 (1785), p. 120; Baudi di Vesme, Alessandro. *Schede vesme. L'Arte in Piemonte del XVI al XVIII secolo*, t. 3, Torino, Società Piemontese di archeologia e belle arti, 1968, p. 838.

[19] Reproducido en Rudolph, Stella. *La pittura del' 700 a Roma*, Milano, Longanesi, 1983, fig.578.

[20] "Pittura", *GBA*, nº 21 (24.V.1788), pp. 161-162; "Pittura", *MBA*, t. 4 (1788), pp. 159-160.



Figura 2.
Giuseppe Pirovani/José Perovani,
Cardenal Giovanni Andrea Archetti,
1786, o/l, condesa Camozzi Vertova,
Bérgamo (BS).

Andrea Archetti, pintado en Roma, firmado "Ioseph Pirovani pinxit" y fechado 1786 (Fig. 2), hoy en la colección de la condesa Camozzi Vertova de Bérgamo, refleja inequívocamente el gran estilo de Batoni, incluidos detalles como la estatua alegórica que simboliza la ciudad de Brescia situada detrás del retratado a la derecha del lienzo, y el retrato en mármol tamaño busto del Papa Pio VI que se ve a la izquierda en primer plano[21]. Del mismo año data el retrato pintado por Pirovani a otro contemporáneo distinguido, el embajador veneciano en Roma entre 1783 y 1786, *Andrea Memmo*, firmado y fechado "Joseph Pirovani/Romae pinx. an 1786", hoy en paradero desconocido[22]. Aunque Archetti se nos presenta de pie y Memmo sentado, ambos

[21] Descrito detalladamente y elogiado en "Pittura", *GBA*, nº 10 (11.III.1786), pp. 73-74.

[22] Reproducido en Busiri Vici, Andrea. "Andrea Memmo, ambasciatore di Venezia a Roma ed i suoi ritratti quivi eseguitti", *Strenna dei Romanisti*, XXXV (1974), p.122; y en Pasqualli, Susanna. "Scrivere di architettura intorno al 1780: Andrea Memmo e Francesco Milizia tra il Veneto e Roma", *Zeitenblicke*, 2:3 (2003), fig. 1. Disponible en: http://www.zeitenblicke.de/2003/03/pdf/Pasquali.pdf [Consulta 21.VI.2010]. La composición es muy parecida al retrato de *Lord George Legge* por Batoni, 1778, Museo del Prado, cat. nº 48, reproducido en VV. AA. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 18.

están situados cerca de una mesa pequeña en la que hay estampas y documentos relacionados con sus actividades respectivas, un elemento compositivo que se repetiría un decenio más tarde en el retrato de *George Washington* ejecutado por el artista en Filadelfia.

También de 1786 data el único dibujo conocido de Pirovani que se conserva, *Orfeo llorando amargamente la muerte de Euridice delante de Plutón y Perséfone*, ejecutado a pluma y guache en tono sepia, muy diferente en cuanto a estilo de sus retratos de aquel año y, sorprendentemente, más próximo al romanticismo exaltado de sus contemporáneos William Blake (1757-1827) y Henry Fuseli (1741-1825). En el reverso, el dibujo está firmado "1786 Pirovano Bressano a Roma" y dedicado a su "Amico Campovecchio", el pintor de paisajes Giovanni Campovecchio (1754-1804). Esta obra apareció en un catálogo de ventas romano en 1981[23], pero a continuación desapareció de nuevo en una colección particular. Por una parte, esta hoja pone claramente de manifiesto el talento de dibujante de Pirovani, y por otra ofrece una visión tentadora de sus obras sobre papel que se han perdido o que aún podrían salir a la luz.

Como ocurriera con sus retablos religiosos, el retrato de Archetti realizado por Pirovani recibió comentarios favorables en el *Giornale* mientras era completado en un salón del *Palazzo di Venezia* en marzo de 1786. Entre los elogios que se le dedicaron en la prensa artística romana entre 1784 y 1788 se encuentran frases como "un joven muy avanzado en su senda", "un joven pintor de mucho talento", "grandes pinturas salidas de su mano han obtenido el aplauso público", "la vivacidad de sus colores…la exactitud de su dibujo", "todo trabajado con la mayor habilidad e inteligencia", y un enfático "*Viva il Sig. Pirovani*!"[24]. Así pues, la afirmación que el artista hacía en 1804 de que estaba prósperamente "…establecido en Roma con aplauso de su arte…" es evidentemente cierta. Pero, si tan bien le iba, ¿por qué se marchó? La explicación la da el propio Perovani: "…la conmoción de la guerra con los Franceses le hizo temer…abandonando su Taller y comodidad…el año de 1794…"[25]. De modo que, en esta primera mudanza involuntaria realizada a los 37 años, el artista huyó de Roma y partió por mar hacia el oeste, tal vez desde Génova, durante un mes no identificado de 1794. Sin embargo, no alcanzó su primer lugar de residencia conocido en las Américas, Filadelfia (entonces capital de los Estados Unidos), hasta junio o julio de 1795, como consta en el anuncio que puso en la edición del 19 de septiembre de 1795 de un periódico local, el *Federal Gazette and…Daily Advertiser*: " Perovani, Joseph…llegó a esta respectable ciudad hace unos dos meses"[26].

En ese mismo anuncio, Perovani señalaba que podía realizar "…toda clase de Obras de Historia, Retratos de todos los tamaños, y Paisajes, tanto al óleo como al fresco", y era "capaz de pintar cualquier Teatro, Cámaras, Apartamentos, con Platfonds [techos] de figuras, y ornamentados al gusto italiano". También proclamaba su habilidad como "…un arquitecto completo, no sólo capaz de proporcionar los planos en el estilo más completo, sino también de supervisar la ejecuión de los mismos". Como prueba de su competencia señalaba que ya había terminado un pequeño techo pintado al fresco en colaboración con su colega veneciano Jacint Cocchi, en un salón de la "casa del ministro de España [Josef de Jáudenes] aquí"[27]. Esta

[23] *La "mano italiana". Disegni di tre secoli*, cat. venta, William Apolloni, Roma, mayo 1981, nº 59, pl. XXIX.

[24] *GBA*, nº 25 (1784), pp. 196-197; *GBA*, nº 10 (1786), p. 74; *GBA*, nº 21 (1788), p. 161.

[25] AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

[26] Prime, Alfred Coxe. *The Arts and Crafts in Philadelphia, Maryland and South Carolina 1786-1800. Series Two. Gleanings from Newspapers*, Topsfield, MA, The Walpole Society, 1932, p. 26.

[27] Prime, 1932, *ibid*., p. 26. Véase: Rose-De Viejo, 1998, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, pp. 9-16.

alusión a su habilidad para la pintura al fresco resulta inesperada, dado que no existen frescos conocidos de Pirovani en Italia, y que su único maestro reconocido, Batoni, pintaba óleos. En consecuencia, hay que suponer que Pirovani tuvo oportunidad de aprender la técnica del fresco, tal vez en Roma o incluso antes de marcharse de Brescia, actuando como ayudante en uno o más proyectos de fresco. El pintor de frescos más activo que había en la zona de Brescia durante los años de juventud de Pirovani era Carlo Carloni (1686-1775), formado en Venecia, entre cuyos numerosos frescos realizados en la región desde 1745 en adelante se encontraba la iglesia de *Santa Eufemia* in Brescia, para la que Pirovani pintaría más tarde (1788) un retablo. No obstante, a falta de documentos que lo prueben, la posible asociación con el equipo de pintores de Carloni permanece en el ámbito de la especulación.

En Filadelfia, las únicas obras de las que se sabe con certeza que fueron ejecutadas por Perovani son el techo pintado al fresco para Jáudenes, demolido ya hace mucho tiempo, y el retrato al óleo de *George Washington*, conservado y conocido porque se envió por mar a España; pero es lógico suponer que el artista debió recibir otros encargos para realizar decoraciones o retratos durante los cuatro años aproximadamente que residió en esa ciudad. En un documento redactado en Veracruz el año 1804, el propio Perovani señala que "se dió a conocer con las obras practicadas en su Iglesia Católica, y un Coliseo magnífico", pero si ocurrió así realmente y el artista consiguió terminar tales obras, éstas desaparecieron junto con los edificios mucho antes de que fuera posible describirlas y registrarlas[28]. Los primeros biógrafos italianos de Pirovani aluden a un concurso para decorar un *palazzo pubblico* en Filadelfia que el artista habría ganado[29], pero no hay prueba alguna de dicho concurso y es probable que los italianos lo confundan con el concurso que se convocó en la década de 1790 en relación con el edificio del Capitolio que se pensaba construir en la nueva capital federal de Washington D.C. Otro presunto proyecto que Perovani habría realizado en Filadelfia, pero que hasta ahora ha sido imposible confirmar, fue la supuesta "exposición en el Templo de Minerva de la estatua de la diosa dedicada a contemplar un busto del Presidente" con motivo del cumpleaños de George Washington el 22 de febrero de 1796, información difundida sin prueba documental alguna por un historiador del arte americano de mediados del siglo XX[30].

El hecho es que en 1799, posiblemente asustado por la epidemia de fiebre amarilla que asoló la ciudad durante el verano de 1798, o porque no pudo competir con talentos locales como Gilbert Stuart (1755-1828), Charles Willson Peale (1741-1827) y los cuatro hijos de éste, todos ellos pintores, el artista italiano abandonó Filadelfia cuando tenía 42 años en compañía de su esposa norteamericana[31] y navegó con rumbo sur hacia La Habana. En vez de seguir la costa atlántica, es posible que descendieran por los ríos Ohio y Mississippi, como hicieran el

[28] AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1. El "Teatro Nuevo", construido 1791-1794, se quemó en 1820; la iglesia católica de San Agustín, construida 1799-1801, se quemó en 1844. Véase: Tatum, George. *Penn's Great Town. 250 Years of Philadelphia Architecture Illustrated in Prints and Drawings*, Filadelfia, 1961, p. 186; y Birch, William Russell. *Birch's Views of Philadelphia. A reduced facsimile of The City of Philadelphia…as it appeared in the year 1800*, ed. de S. R.Teitelman, Filadelfia, 2000, pl. 20.

[29] Cristiani, 1807, *op. cit*. en la n. 2, *supra*, pp. 175-176; Brognoli, 1826, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 258, n. 12; Sala, Alessandro. *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia, 1834, p. 69; Fenaroli, 1887, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 197.

[30] Barker, Virgil. *American Painting. History and Interpretation,* Nueva York, 1950, p.256.

[31] Calcagno, 1878, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 497; y después muchos otros.

exiliado Luis Felipe y su séquito francés durante su viaje desde Filadelfia a Cuba a comienzos de 1798[32]. Perovani habría estado en contacto con Luis Felipe, cuyo interés por el arte se remontaba a su juventud, primero en Filadelfia, donde el francés llegó en octubre de 1796, y después en Cuba. En esta última el pintor formó parte de la comitiva del príncipe durante la excursión alrededor de la isla que éste realizó en 1799, antes de que el futuro rey de Francia se viera obligado a salir de ese territorio de propiedad española en septiembre del mismo año[33]. Una prueba adicional de que el artista se hallaba en La Habana en 1799 la proporciona la repetición de su matrimonio con Juana Gordon en una ceremonia que se celebró en la Catedral el 28 diciembre de 1799[34]. Algunos autores cubanos asignan segundos apellidos tanto al artista como a su esposa –José Perovani Mansoli y Juana Gordon Balduari– pero sin explicar en qué se basan[35], por lo que esa información podría proceder del Libro de Matrimonios preservado en el archivo de la Catedral. En la breve declaración sobre sus actividades que Perovani hizo en 1804, señala que había sido invitado a trasladarse a Cuba por el Gobernador Luis de las Casas (en el cargo de 1790 a 1796), pero que no llegó a la isla hasta el mandato gubernamental del conde de Santa Clara (de 1796 a 1799)[36]. Con todo, no está claro cómo habría podido Las Casas conocer la obra realizada por Perovani en Filadelfia y en consecuencia invitarlo a visitar La Habana, aunque no hay que descartar que existieran vínculos masónicos, habida cuenta de que la masonería era potente en ambas ciudades[37].

Al principio, tanto Perovani como su esposa conocieron el éxito profesional en la capital cubana. El artista fue protegido por el sucesor de Santa Clara, el marqués de Someruelos, Salvador de Muro y Salazar (que gobernó de 1799 a 1812), y con la llegada en febrero de 1802 del nuevo obispo, Juan José Díaz de Espada y Landa (1756-1832), proliferaron los proyectos de construcción y artísticos ambiciosos. Por su parte, Juana Gordon abrió "con licencia del Gobierno", una de las primeras Academias "para Señoritas" de la isla, en la que se enseñaban idiomas (francés, italiano, inglés), matemáticas y geografía, entre otros temas más domésticos[38], y que fray Manuel Quesada calificó en diciembre de 1801 como la que está "de moda"[39].

Perovani recibió numerosos encargos en Cuba, pero son muchos más las obras suyas documentadas que conservadas, dado que la mayoría de las pinturas documentadas fueron frescos en edificios hace ya mucho tiempo demolidos o decoraciones temporales para actos festivos.

---

[32] Antonetti, Guy. *Louis-Philippe*, París, Fayard, 1994, p. 301.

[33] Calcagno, 1878, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 497.

[34] Sánchez Martínez, Guillermo. "Comienzos del arte escenográfico en Cuba", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XVII:2 (mayo-agosto 1975), p.110: "Archivo de la Catedral de La Habana, Libro de Matrimonios de Españoles [sic], nº 8, f. 80v, nº 223".

[35] Sánchez Martínez, 1975, *ibid.*, p. 110; Campí, René. "Pinturas Murales de Perovani", *Arquitectura. Revista Mensual. Organo Oficial del Colegio Nacional de Arquitectos* (La Habana), VII:67 (febrero 1939), p. 60; y después muchos otros.

[36] AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

[37] Rose-de Viejo, 1998, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, pp. 25-27, propuso que Perovani, quien estuvo en contacto con muchos Masones (Luis Felipe entre ellos), podría haber pertenecido a una Logia, pero no hay pruebas documentales para confirmar esta conjetura.

[38] AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

[39] Bachiller y Morales, Antonio. *Apuntes para la Historia de las Letras, y de la Instrucción Publica de la Isla de Cuba,* t. I, La Habana, 1859, pp. 8-9; García Pons, César. *El Obispo Espada y su influencia en la cultura cubana*, La Habana, 1951, p. 111.

Al parecer, los primeros frescos que el italiano pintó en la isla fueron para un cliente particular, Martín Aróstegui, el adinerado propietario del ingenio Santa Teresa, que ayudó económicamente a Luis Felipe y alojó a su séquito en 1799. Se pretende que fue en esta plantación y refinería azucarera donde Perovani pintó frescos tanto en la vivienda como en la capilla[40]. Su primer proyecto para un espacio público fueron los frescos del renovado *Teatro del Coliseo*, que pasó a llamarse *Teatro Principal*. En el edificio del teatro se realizaron entre 1801 y 1803 importantes obras estructurales patrocinadas por el marqués de Someruelos. Alexander von Humboldt vio y comentó por escrito las pinturas recién terminadas por Perovani, durante la segunda visita que hizo a la isla desde el 19 de marzo al 29 de abril de 1804: "…le théâtre dont l'intérieur à été décoré en 1803 avec beaucoup de goût par un artiste italien, M. Peruani [sic]…"[41]. Es concebible que Perovani diseñara también los decorados para algunos de los ballets y obras teatrales que se presentaron en ese teatro, que todavía funcionaba cuando un huracán lo destruyó el 10 de octubre de 1846[42].

El obispo Espada encargó al menos dos importantes proyectos de frescos ejecutados por Perovani en La Habana, uno para la Catedral y otro para la Capilla del nuevo Cementerio General construido extramuros de la ciudad, que llegaría a conocerse como el "Cementerio de Espada". La Capilla del cementerio, inaugurada el 2 de febrero de 1805, en la que el artista había pintado al fresco una *Resurrección de los muertos* de grandes dimensiones y también decoraciones secundarias, se demolió junto con todo el Cementerio de Espada a comienzos del siglo XX[43]. De los tres frescos de la Catedral, todos ellos terminados antes del 4 de febrero de 1806, cuando el poeta Zequeira (1764-1846) publicó en *El Aviso, Papel Periódico*, la elogiosa *Oda* en que los describía[44], el titulado *La Asunción* ya no existe. Las otras dos escenas, *La Última Cena* y *La Potestad de la Iglesia dada a San Pedro*, estaban ya muy deterioradas en el decenio de 1930 debido a "la humedad y las filtraciones"[45], y hoy han sido tan restauradas que es imposible juzgar su calidad o estilo originales, aunque en principio cabe considerarlas neoclásicas. Para el presbiterio de la iglesia del *Espíritu Santo* de La Habana, Perovani pudo haber pintado frescos y dos óleos que representaban "un temporal en las inmediaciones del Cabo San Antonio", tema poco característico de su producción conocida, y las referencias a esas obras no son claras[46]. En cuanto a retratos al óleo, una de las especialidades de Perovani, sólo el del *Obispo Espada*, del que se dice que estaba en la Catedral o en el Arzobispado, se recoge en la

[40] García Pons, 1951, *ibid.*, p. 125; Torriente, Loló de la. *Estudio de las Artes Plásticas en Cuba*, La Habana, 1954, p. 34; Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. De los orígenes a 1927*, La Habana, 1989 (1ª ed. 1983), p. 164; Antonetti, 1994, *op. cit.* en la n. 32 *supra*, p. 301.

[41] Humboldt, Alejandro de. *Essai politique sur l'Ile de Cuba*, t. I, París, 1826, p. 12.

[42] Ney, Eugène. *Cuba en 1830. Diario de un viaje de un hijo del Mariscal Ney*, ed. de Jorge Beato, Miami, 1973, p. 84, nº 9.

[43] Fernández Villa-Urrutia, Rafael. "Las artes plásticas hasta el comienzo de la República", en *La Enciclopedia de Cuba*, t. 5: *Artes, Sociedad, Filosofía*, La Habana, 1974, p.128.

[44] Calcagno, 1878, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 497. El poema entero está reproducido en Sánchez Martínez, Guillermo. "Oda a un pintor trotamundos por un vate habanero de principios del siglo XIX", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana), XXV:2 (mayo-agosto 1983), pp. 214-216.

[45] Campí, 1939, *op. cit.* en la n. 35 *supra*, p. 60.

[46] Campí, 1939, *ibid.,* p. 60; García Pons, 1951, *op. cit.* en la n. 39 *supra*, p. 125; Rigol, 1989, *op. cit.* en la n. 40 *supra*, p. 164; Puig-Samper, Miguel Ángel *et al*. «Introducción», en *Alejandro de Humboldt, Ensayo Político sobre la Isla de Cuba*, Aranjuez, 1998, p. 98.

literatura moderna[47], pero seguramente retrató a otros dignatarios locales durante su residencia en Cuba, y esas pinturas tal vez existan todavía en colecciones particulares.

Por fortuna, pese a la desaparición de lo llevado a cabo por Perovani en el "Cementerio de Espada", una historia pormenorizada de todo el complejo escrita en 1806 por el doctor Tomás Romay Chacón (1764-1849) ha llegado hasta nuestros días. Habida cuenta de la ausencia de tantas obras del artista, la descripción que hace Romay del esquema decorativo constituye un registro valioso del diseño total concebido por Perovani para la Capilla: "En el centro de la Capilla, detrás del Altar, se ha pintado al fresco…la resurrección de los muertos. La parte superior la ocupa un ángel con una trompeta…A su derecha salen de los sepulcros varios predestinados, y á la izquierda los réprobos horrorizados…Encima de la puerta y de las dos ventanas de los costados están pintadas en bajo relieve las tres virtudes Teologales: Fé, Esperanza y Caridad. El resto de la Capilla lo ocupan diez y seis pilares…Entre estos pilares se han colocado ocho matronas afligidas con los ojos vendados, y un vaso de aromas en las manos…Estas figuras son todas blancas sobre un fondo negro contorneado de arabescos blancos…". Perovani también diseñó para el Cemeterio las figuras, descritas por Romay, que estaban pintadas sobre el pórtico principal, situado en línea directa con la Capilla: "En la luz del arco superior se ha colocado un grupo…que representa el Tiempo y la Eternidad…En medio de estas figuras está un gran vaso de perfumes…Al lado derecho de la puerta se ha pintado en bajo relieve la Religión con sus respectivos atributos; y á la izquierda, la Medicina representando la salud pública"[48].

La habilidad de Perovani para crear conjuntos iconográficos complejos quedó nuevamente demonstrada en el último proyecto conocido que ejecutó en la isla, el encargo de preparar los decorados para el acto de celebración del ascenso de Godoy al rango de Gran Almirante, que se llevó a cabo el 23 de septiembre de 1807 en la Fábrica de Tabacos, patrocinado por Rafael Gómez Roubaud, Superintendente Director General de la Renta de Tabacos. Gracias una vez más a la *Relación* que el Dr. Romay hiciera del evento en 1807, ha llegado hasta nosotros noticias detalladas de la concepción del artista. En una larga mesa rectangular que medía "30 varas" puesta para 90 invitados, Perovani ideó un notable "ramillete [centro de mesa] alegórico" que medía "27 varas" y consistía en un "canal… lleno…de agua y con varios pececillos nadando en ella" y con "once embarcaciones", algunas de cristal y otras de madera, flotando en el agua. Una doceava embarcación, de mayor tamaño y situada en el centro, portaba la insignia de Godoy "con sus armas bordadas de oro". El canal estaba dividido en 5 secciones mediante la construcción de "cuatro promontorios de peñas marítimas…Sobre los dos mayores se elevaban…dos templos esféricos de mármol…En el uno estaba la imágen de Anfitrite y en el otro la de Neptuno. Sobre los otros dos peñascos habia otros dos templos más pequeños de alabastro…el uno consagrado á la paz, y el otro á la inmortalidad". El exterior del canal

[47] VV. AA. *300 Años de Arte en Cuba. Exposición de Arte en la Universidad de la Habana*, La Habana, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1940, p. 15, nº 21; Gesualdo, Vicente (dir.). "Perovani, José", en *Enciclopedia del Arte en América*, *Biografías*, t. III, Buenos Aires, 1968, pp. s/n; Fernández Villa-Urrutia, 1974, *op. cit.* en la n. 43 *supra*, p. 129.

[48] Romay Chacon, Tomás. *Descripción del Cementerio General de La Habana*, La Habana, 1806, en *Tomás Romay Chacon Obras Completas*, t. I, La Habana, 1965, pp. 140-141; estampa del pórtico reproducida en Menocal, Narciso G. "Etienne-Sulpice Hallet and the Espada Cemetery: a Note", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, v. 22, *Cuba Theme Issue* (1996), p. 56, fig. 1. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/1504147 [Consulta: 27/04/2010].

estaba adornado con conchas y 28 "Ninfas de alabastro en diferentes actitudes, sosteniendo otros tantos escudos de armas…". A la entrada de la Fábrica de Tabacos, Perovani "pintó al fresco…una portada sencilla, pero magestuosa". Estas decoraciones fueron tan admiradas que se las dejó en pie durante cinco días después de la celebración del acto para que todos pudieran verlas, y Romay elogiaba al artista como "este hábil profesor que tantas pruebas ha dado de su inteligencia y buen gusto…"[49].

Una vez más surge la pregunta de que si Perovani era tan apreciado en Cuba, ¿qué le indujo a marcharse a México? La razón oficial dada por el artista se refería a las actividades de su esposa: la academia de ella sufría las consecuencias desfavorables de tener que competir con el colegio para niñas abierto en 1804 por las monjas ursulinas, que habían llegado a La Habana huyendo de Nueva Orleáns después de que Francia vendiera Luisiana a los Estados Unidos. Así, en un intento de explorar nuevas posibilidades, Perovani se dirigió a Ciudad de México en la primavera de 1804 dejando a su esposa provisionalmente en Cuba, pero no logró pasar del puerto de Veracruz, pues en su calidad de extranjero no se le permitía residir en Nueva España. Entonces el artista redactó una petición oficial dirijida a Carlos IV en la que pedía permiso para residir con su esposa en Ciudad de México, donde se proponían abrir una nueva escuela para niñas. El artista confiaba también en que en México "él lograría algún estímulo con su profesión para vivir con el desahogo y tranquilidad que perdió desde que abandonó su País"[50]. Mientras esperaba la respuesta de España, se quedó en Veracruz y comenzó a trabajar en "obras Públicas, y particulares que le habían conciliado [sic] la común estimación", pero en mayo el Virrey, José de Iturrigaray, dio la orden de que volviera inmediatamente a La Habana. Perovani la acató y embarcó de vuelta a Cuba. A finales de ese año, el 14 de diciembre de 1804, se aprobó el Dictámen del Consejo de Indias que autorizaba a Perovani, "Italiano, Profesor de Pintura" a residir con su esposa en México; el 16 de febrero de 1805, la "Real Cédula" que concedía la autorización real fue firmada por Antonio Porcel en Aranjuez; y finalmente, el 1 de julio de 1805, Iturrigaray firmó en México el "Decreto" que daba licencia a la pareja para residir en Nueva España[51]. Incluso suponiendo que pasaran varios meses antes de que Perovani recibiera las noticias favorables en La Habana, por fuerza debió saber antes de que terminara 1805 que podía partir con rumbo a México; y sin embargo en septiembre de 1807 todavía estaba en Cuba. Es de presumir que los proyectos de frescos encargados por el obispo Espada le retuvieron allí.

Se desconoce la fecha exacta en que Perovani se trasladó definitivamente a México[52]. No hay documentos que atestigüen su presencia en Cuba después de septiembre de 1807, ni

[49] Romay Chacon, Tomás. *Relación del Obsequio que hizo al Serenísimo Señor Príncipe Generalísimo D. Manuel Godoy, con motivo de su elevación a la dignidad de Almirante General en España e Indias*, La Habana, 1807, en *ibid*., t. II, La Habana, 1966, pp. 40-47, citas pp. 43-44.

[50] AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

[51] AGI, *ibid*., docs. 1 a 5; AGN, docs. 1 y 2, publicados por Ramírez Montes, 1984, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, pp. 238-240.

[52] Parece que Perovani jamás volvió a Cuba, pero su hija Elvira Perovani y Gordon, se estableció allí, y fue la propietaria de varios *ingenios*: "Palestrina" (1860) y "San Andrés", "Santa Elvira" y "Unión" (1877). Véase: Rebello, Carlos. *Estados relativos a la producción azucarera en la isla de Cuba*, La Habana, 1860; y Dirección General de Hacienda de la Isla de Cuba. *Noticia de los ingenios o fincas azucareras que existen actualmente*, La Habana, 1877.

documentos que demuestren que residía en México antes del 13 de mayo de 1813, cuando se le incluyó en una lista como "empleado" con "sueldo" en la Academia de San Carlos[53]. ¿En qué se ocupó durante ese período de casi seis años? Una posible respuesta puede hallarse en otros proyectos de frescos, esta vez coordinados por el Director General de la Academia de San Carlos de México, el valenciano Rafael Ximeno y Planes (1759-1825). Ximeno estudió en Roma entre 1783 y 1785[54], de modo que coincidió allí con Pirovani cuando éste estaba pintando y exponiendo sus grandes retablos. Es concebible que trabaran amistad y que luego se mantuvieran en contacto por correspondencia. En 1809 Ximeno, que residía en México desde 1794, recibió el encargo de pintar un enorme fresco de la *Asunción de la Virgen* en la cúpula octagonal de la Catedral, y "formó todo un equipo de ayudantes" para que trabajaran en ella[55]. Perovani estaba ciertamente capacitado para contribuir a ese proyecto, y tal vez Ximeno le invitara a participar. Si tal cosa ocurrió y el italiano ya no había abandonado Cuba, lo hizo sin duda en 1809, al cabo de diez años de residencia en la isla, cuando contaba 52 años. El proyecto de la Catedral estaba terminado el 15 de agosto de 1810, fecha en que se inauguró, y entre ese año y 1813, Ximeno recibió otros encargos para pintar frescos en los que Perovani podría haberle ayudado igualmente: *El milagro del Pocito* en el techo de la "capilla doméstica" del Palacio de Minería y *La sublevación de los Indios de El Cardonal* para el ábside de la "capilla del Cristo" de la iglesia de "Santa Teresa la Antigua"[56].

El primero y único óleo cierto pintado por Perovani en México es un retrato fechado en 1815 del *Virrey Félix Mª Calleja del Rey*, conde de Calderón (que gobernó de 1813 a 1816)[57]. Para conseguir este prestigioso encargo, debe haber tenido su reputación bien establecida allí ya por ese año. Aunque la calidad de esta obra es superior a la de la mayoría de los retratos coloniales de la época, resulta inferior a la de sus retratos conocidos pintados en Italia y Filadelfia, lo que sugiere un declive en la destreza del artista, algo bastante habitual entre los artistas europeos que pasaban largas temporadas en las colonias[58]. Se han atribuido a Perovani los retratos del predecesor de Calleja en el cargo, Francisco Xavier Venegas (mandato de 1810 a 1813) y de su sucesor, Juan Ruiz de Apodaca, conde de Venadito (mandato de 1816 a 1821), pero es probable que no sean obra suya[59].

El Archivo de la Academia de San Carlos proporciona el mayor número de referencias a Perovani en México, las cuales abarcan de 1813 a 1834, un año antes de su muerte. Tras su aparición inicial en mayo de 1813 como empleado de esa institución, tres años después,

[53] Báez Macías, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. nº 1167.

[54] Adela Espinós, conversación, 27.09.2005.

[55] Moyssén, Xavier. "La pintura y el dibujo académico", en *Historia del Arte Mexicano,* t. 9: *Arte del Siglo XIX – I*, México, Salvat, 1986, p. 1311. Obra destruida en 1967 en un incendio.

[56] Ramírez, Fausto. "The Nineteenth Century", en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, cat. expo., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990, p. 501; Cuadriello, Jaime. "Del Escudo de Armas al Estandarte Armado", en *Los pinceles de la historia. De La Patria Criolla a la Nación Mexicana, 1750-1860*, cat. expo., Museo Nacional de Arte, México, D.F., 2000, p. 46. Obra destruida en 1845 en un terremoto.

[57] 94 x 82 cm, Museo Nacional de Arte, México D.F.; reproducido en Rodríguez Moya, Inmaculada. *La Mirada del Virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón, 2003, p. 227, nº 59.

[58] Concepción García Sáiz, conversación, 11.05.2005.

[59] Romero Flores, Jesús. *Iconografía Colonial. Retratos de personajes notables en la Historia Colonial de México existentes en el Museo Nacional*..., México, 1940, p. 180; y Rodríguez Moya, Inmaculada. *El Retrato en México: 1781-1867. Héroes, Ciudadanos y Emperadores para una nueva Nación,* Sevilla, CSIC, 2006, pp. 97-98.

el 17 de agosto de 1816, fue nombrado "Académico de Mérito"[60]. El 31 de octubre de 1816 Perovani volvía a aparecer como "empleado" con "sueldo" de la Academia, situación de la que aún disfrutaba el 5 de enero de 1818, aunque dificultades económicas impidieran pagar los emolumentos[61]. El 11 de marzo de 1820 Perovani estuvo presente en una "junta" de la Academia en la que se trató de "la torre de la parroquia de Veracruz"; el 13 de octubre se le cita en calidad de "Teniente Director" y "Académico de Mérito…en Pintura", y en una "Minuta" del mismo año, en la que se señalaba que Ximeno tenía 61 años, se hacía constar que Perovani tenía 63[62].

Una vez que México se independizó de España en septiembre de 1821, la Academia fue nacionalizada, y el 26 de octubre de 1821 se convocó a sus miembros para que juraran adhesión al México soberano[63]. Perovani siguió participando activamente en las reuniones académicas durante esa nueva era, y en 1821 presentó además al Ayuntamiento un "Plano de un Cementerio Modelo", con su "diseño y su explicación… ideado y delineado": un cementerio general en las afueras de la Ciudad de México similar a aquel en que había trabajado en La Habana[64]. En esta documentación se califica a Perovani de "arquitecto", pero no se conocen otros proyectos arquitectónicos suyos en México, como también se desconocen otros posibles encargos artísticos particulares que pueda haber realizado, tales como decorados teatrales. En la Academia, en 1821 se pronunció sobre monedas acuñadas en la Casa de la Moneda de Zacatecas, y el 6 de mayo de 1824 Perovani fue uno de los seis "académicos de mérito en el ramo de pintura" que calificaron un retrato de "desacertado…y malo"[65].

Tras el fallecimiento de Rafael Ximeno en 1825, Perovani presentó la solicitud de ser nombrado "Director de Pintura", pero su petición se rechazó, si bien recibió un aumento de sueldo de 100 pesos. Durante el verano de 1825 la salud del artista se deterioró, como queda reflejado en una nota del 12 de agosto, pero se recuperó, y el 7 de febrero de 1827 formaba parte una vez más de un grupo de profesores que, en esta ocasión, tuvieron que examinar planos arquitectónicos. Algún tiempo después, probablemente en 1828, Perovani y dos colegas de la Academia examinaron un *San Jerónimo* de Alonso Cano que había sufrido daños en una limpieza inadecuada[66]. En una "Memoria" redactada por Perovani, que no lleva fecha pero que probablemente es de 1824, cuando la Academia volvió a abrir tras un periodo de cierre forzoso entre 1821 y 1824, el artista hacía "algunas sugerencias para la apertura de la Academia"

---

[60] Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, IIE, UNAM, México, 1976, doc. nº 6580 (col. *Estudios y Fuentes del Arte en México*, nº 35).

[61] Para los problemas económicos de la Academia durante la época revolucionaria y después de ella, véase: Carrillo y Gabriel, Abelardo. *La Galería de Pintura de la Academia de San Carlos*, México, 1944, pp. 25-27; Charlot, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, Austin, 1962, pp. 67-68; Brown, Thomas Anthony. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, t. II: *La Academia de 1792 à 1810*, México, 1976, pp. 123-127; Fernández, Justino. *El Arte del Siglo XIX en México*, México, 1983, p. 13.

[62] Báez Macías, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. núms. 1167, 1211, 1212, 1215, 1561, 1605, 1612, 1786.

[63] Charlot, 1962, *op. cit.* en la n. 61 *supra*, pp. 66-67.

[64] AGN, *Ayuntamientos*, t. 2, publicado por Maza, Francisco de la. "Algunas obras desconocidas de Manuel Tolsá", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, D.F.), IV:14 (1946), pp. 33-54, cit. p. 36. Disponible en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_33-54.pdf [Consulta: 25.02.2010].

[65] Báez Macías, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. núms. 1621, 1698.

[66] Báez Macías, 1972, *ibid.,* doc. núms. 1844, 1879, 1892, 1943, 2047.

y añadía "una hoja con varias advertencias a los alumnos"[67]. En 1834 en una "nómina del personal de la Academia", Perovani aparecía aún como "teniente de pintura"[68].

Perovani hizo más sugerencias a los estudiantes en abril de 1825, cuando se pensionó a tres discípulos de la academia mexicana –Ignacio Vázquez (pintura), José María Labastida (escultura) y Vicente Casarín (arquitectura)–[69] para estudiar en Roma. Perovani escribió una serie de recomendaciones para los becarios "…con una exposición sobre los principios y reglas que deban practicar …[y] recomienda que se interesen por la historia de Roma, la mitología, la geometría y los cinco órdenes clásicos"[70]. Así, y de manera un tanto conmovedora, el pintor que entonces contaba 68 años y probablemente no tenía esperanzas ni incluso intención de volver nunca a Italia, ofrecía consejos académicos a los afortunados viajeros. Resulta también irónico que quien en 1794 huyera de las guerras napoleónicas que padecía Europa, se viera más tarde inmerso en la lucha mexicana por la independencia que duró de 1810 a 1821. Con todo, Perovani parece haber sido un surperviviente, pese a su carrera artística accidentada; falleció a los 78 años, una edad longeva para la época, y la causa no fue orgánica, sino la epidemia de cólera mexicana de 1835. Como Zequeira deseara en 1806, la fama póstuma de Perovani se ha rescatado ahora al menos parcialmente del confuso limbo del semiolvido, al reunir los datos biográficos y artísticos dispersos sobre las diversas etapas de sus viajes y lugares de residencia con ayuda no de la lira, sino de la perseverante investigación de la historia del arte.

[67] Báez Macías, 1976, *op. cit.* en la n. 60 *supra*, doc. nº 6841. Para la triste situación en que se encontraba la Academia durante este período, véase las memorias del diplomático americano: Poinsett, Joel Roberts. *Notas sobre México (1822)*, trad. de la ed. de Londres, 1825 (1ª ed. Filadelfia, 1824), por P. Martínez del Campo, México, 1950, pp. 121 y 424.

[68] Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, IIE, UNAM, México, 2003, p. 71 (col. *Estudios y Fuentes del Arte en México*, nº 52).

[69] Carrillo y Gabriel, Abelardo. *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El Arte en México de 1781 a 1863*, México, 1939, p. 89.

[70] Báez Macías, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. nº 2180.

¿VIAJEROS O PENSIONADOS? IR A ROMA A VER QUÉ SALE EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX

Esteban Casado Alcalde
Universidad Politécnica de Madrid

Buscamos por medio de esta comunicación indagar en las variadas actitudes de los artistas españoles del primer tercio del siglo XIX ante su iniciático viaje a Roma. Bien entendido que todas ellas tenían ya su precedente en el siglo XVIII, desde que en 1730 Felipe V costeara a sus expensas la estancia allí de los pintores Juan Bautista de la Peña y Pablo Pernícharo (puestos bajo el amparo del director de la Academia francesa en aquella ciudad)[1].

Por eso mismo vale también de antecedente para la etapa que analizamos, lo ya señalado, respecto de la Roma setecentista, de que al margen de los turnos de pensionados oficiales que allí se sucedieron, muchos otros jóvenes españoles partieron hacia Italia con objeto de formarse a las órdenes de los maestros con talleres de mayor renombre, tanto por su cuenta y riesgo, como –aunque en menor grado– con el mecenazgo de la aristocracia o de la realeza. Tales "artistas independientes", careciendo de normativas que rigiesen sus actividades, tenían no obstante condiciones de vida que en ocasiones no eran las más propicias para progresar en su profesión, y que incluso llegaban a ser casi miserables. Y de la misma manera, respecto a la doctrina de la Academia de San Fernando de obligar al pensionado a la disciplinada remisión de las obras que había de ejecutar regularmente (los envíos anuales), persiguiendo con ello erradicar los posibles encargos privados (una de las principales preocupaciones de sus académicos), se anota para la cronología ya decimonónica, que "en fechas tan tardías como 1837 todavía se reprochaba a los pensionados que intentasen vender sus estudios por su cuenta, a pesar de la desatención académica y las enormes penalidades económicas que sufrió la promoción de artistas de la década de los 30"[2].

[1] Urrea, Jesús. "Introducción a la pintura Rococó en España", en *La época de Fernando VI. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijóo*, Oviedo, 1981, pp. 315-336. Urrea Fernández, Jesús. *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006. García Sánchez, Jorge. "Pintores españoles del *Grand Tour*", en *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009, pp. 33-68.

[2] García Sánchez. ob. cit. en nota 1, pp. 36 y 63 nota 8.

Entrando ya así en la materia que nos ocupa, advertimos en primer lugar que quienes se trasladaron a la ciudad eterna con una pensión oficial resultado de la preceptiva oposición, no fueron desde luego mayoría, habida cuenta de que en esos años del primer tercio del siglo XIX no hubo tales pensionados de la corporación fernandina, aunque sí de la barcelonesa Junta de Comercio para los estudiantes de la Escuela de la Lonja. En efecto, tras el disfrute de las correspondientes concesiones a los arquitectos Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo entre 1791 y 1796, hasta 1832 no se envía a Roma la primera promoción que remite la Academia madrileña en ese siglo, cuando, a partir del nombramiento del escultor Solá en 1830 como director de pensionados y del no menos básico intento de creación de la Academia de Roma como institución jurídica o entidad de derecho (con la correspondiente redacción del reglamento de dicho establecimiento al año siguiente), podemos decir que se recupera la regularizada alternancia de artistas subvencionados para el determinado fin de su perfeccionamiento[3].

Pero que la Academia de San Fernando no remitiera pensionados no significaba obviamente la desaparición de esta figura, pues aparte de los catalanes que a continuación comentaremos, se dan los que responden a la modalidad de los extraordinarios, o sea los nombrados por el rey que en este momento es Carlos IV, quien mostraría así otra faceta de su conocida afición al arte. Anticipemos aquí que la persistencia tras la Guerra de la Independencia y en los años veinte de esta misma modalidad de pensionados directos del rey (en este caso de Fernando VII, tan lejos de su padre en esa postura ante el arte) no es más que una continuidad de la fórmula para un tipo de pensionados a los que la corporación fernandina nunca consideró como suyos, tal como se advierte ya desde los precedentes del siglo XVIII.

Esa modalidad de pensionados extraordinarios, es evidentemente anterior en el tiempo a la de los pensionados oficiales de la corporación fernandina (recordemos que los primeros de aquellos, Peña y Pernícharo en 1730, lo eran de Felipe V) y resulta ser la que se generaliza –si exceptuamos los llamamientos regulares entre los catalanes– a partir de estos años del cambio de siglo, del Setecientos al Ochocientos. Y entre ellos tenemos a Ramón Barba, que es ya pensionado del siglo XIX pese a que su traslado a Roma tuvo lugar en 1797 "a sus expensas" y –de acuerdo con un testimonio propio posterior– para perfeccionar sus conocimientos, pero

[3] En realidad la suspensión de las pensiones se produjo después de 1784 (el regreso de los últimos beneficiarios con sus obras tuvo lugar en 1786), pues la presencia en Roma de los citados arquitectos S. Pérez y E. del Castillo, posee el carácter de pensión extraordinaria, otorgada por la Academia con motivo de la solicitud de su Protector y ministro de Estado conde de Floridablanca. Se ha escrito (Barrio) que no existiendo ningún documento concreto que permita saber con total seguridad los motivos que llevaron a la Academia a tomar la tajante decisión de suspender las pensiones, la constatación del poco fruto obtenido por sus últimos beneficiarios pudo ser una de las causas, mientras que otra razón aportada (Bédat) es "la envidia que manifestaron los que habían sido formados en Madrid acerca de los antiguos pensionados de Roma" (Barrio, Margarita. *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: La Academia de Bellas Artes*, col. "Studi e Ricerchi", N. S. XVII, de la "Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia", Bolonia, Zanichelli editor, 1966, pp. 1-2 y 4; Bédat, Claude. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 267-268). El estudio de Barrio sigue ofreciendo la relación más completa de pensionados oficiales en Roma entre 1789 y 1861, fechas de fallecimiento de los dos directores de nuestros becados en aquella capital, Preciado y Solá respectivamente. Por último, para la configuración de la primera promoción o turno de pensionados a partir de 1832, véase Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante, Ar. M.A.E.), Santa Sede, leg. 921. Estos pensionados de los años treinta son: Andrés Álvarez Peña, Cesáreo Gariot y Benito Sáez por la pintura; Sabino Medina y Ponciano Ponzano por la escultura, y Aníbal Álvarez Bouquel y Manuel Mesa por la arquitectura.



Figura 1. *Teodoro Mur, Miguel Cabañas y Ramón Barba* (dibujo), por José de Madrazo.

al parecer para huir del carácter irascible de su mujer María Vidueiro. Consigue la pensión de Carlos IV en 1801, tras resistir allí "más de 4 años en la mayor miseria", y continúa hasta 1822 con diversas vicisitudes[4]. Simpático testimonio de esos años romanos es el dibujo (Fig. 1) de José de Madrazo titulado *"Teodoro Mur, Miguel Cabañas y Ramón Barba, compañeros del pintor"*, de hacia 1809-10, perteneciente a su *Álbum de viaje*, hoja nº 4, y que lleva como inscripción los correspondientes nombres identificativos al lado de cada una de las figuras,

[4] Pardo Canalís, Enrique. "Estancia en Roma del escultor Ramón Barba", en *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), t. XXV, año 1967, nº 97, pp. 45-64; aquí, además de mencionar la producción artística y los envíos anuales, se ponen de manifiesto las tales vicisitudes, que se refieren sobre todo a las interrupciones de la pensión y a los 33 días de prisión en Sant' Angelo (más los dos meses de retención en el Palacio de España y el posterior arresto domiciliario) junto a los escultores Álvarez Cubero y Solá, el pintor José de Madrazo y otros artistas españoles (como el pintor Cabañas) por negarse a reconocer a José Bonaparte; asimismo, el incidente de 1820 con el arquitecto italiano Ulises Pentini, en el que se ven salpicados por la declaración de Barba los pensionados catalanes Antonio Celles, arquitecto, Damián Campeny, escultor, y Miguel Cabañas, pintor. En cuanto a su relación con la romana Academia de San Lucas, véase Cánovas del Castillo, Soledad. "Artistas españoles en la Academia de San Lucas de Roma. 1740-1808", en *Academia* (Madrid), 1989 (1er semestre), nº 68, pp. 164-165. De las conexiones artísticas en Roma, para la evidenciada con Canova, véase asimismo Jordán de Urríes de la Colina, Javier. "La galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez: Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma", en *Archivo Español de Arte* (Madrid), t. LXVII, año 1995, nº 969, pp. 36-38 y 41, y en cuanto al protagonismo en la vida artística romana, Brook, Carolina. "Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 68 (1999), pp. 19-21, trayendo a colación la labor de todos estos artistas españoles tal como aparece censada en Guattani, Giuseppe Antonio. *Catalogo degli Artisti stabiliti,o attualmente dimoranti in Roma. Disposti per ordine di Alfabeto*, en *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma, 1809, t. IV, pp. 145-154.

retratadas de perfil y de cuerpo entero según estaturas: "Mur. Escultor" (el primero, a la izquierda), "Cabañas/pintor" (en el centro) y "Barba Escultor" (el de la derecha)[5]. Pero aunque Barba logre convertirse en pensionado del rey, reiteramos que es de los que van a Roma por sus propios medios, dándonos así una tercera modalidad respecto a la particular actitud en cuanto al viaje a Roma, modalidad o variante ésta que es lógicamente más antigua en el tiempo, habida cuenta de que es el recurso de más fácil aplicación.

Nos encontramos así con artistas que inicialmente son viajeros y cuya primera preocupación allí es buscarse la vida en tanto intentan entrar en contacto con los talleres de los maestros y profesores de las Bellas Artes más solicitados por su prestigio. Ahora bien, el hecho de que, frente a quienes nunca lograrían salir del estado de supervivencia, aun echando mano de encargos de particulares, se diera el caso de los que habrían de solicitar, para salir de dificultades, la concesión de una pensión oficial, también tiene sus precedentes en el siglo XVIII. Así, dos figuras capitales del arte académico setecentista, el pintor y futuro director de pensionados Francisco Preciado de la Vega y el escultor y posterior puntal de la Academia de San Fernando Felipe de Castro, inauguraban en su momento tal tendencia, en el sentido de irse juntos de España sin beca, en 1733, para conseguirla *in situ* gracias a su valor artístico refrendado por sus premios en la pontificia Academia de San Lucas[6].

Pero el uso y sobre todo abuso de tal recurso, el ir a Roma a ver qué sale pero con la secreta estrategia de solicitar desde allí la ayuda oficial, fue ya tempranamente mal visto por la

[5] El dibujo, de colección particular, viene reproducido en Díez, José Luis (dirección científica). *José de Madrazo (1781-1859)* [Catálogo de Exposición], Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 392, catálogo nº 59, donde remite asimismo a referencias anteriores. Sagazmente advierte el estudioso en el caso del "gran escultor murciano Ramón Barba (1767-1831)" que "como artista de más edad y reconocido prestigio, es retratado por Madrazo con mayor etiqueta, cubierta su cabeza por un sombrero de copa, y en actitud erudita y reflexiva, leyendo un libro". En la medida en que estos tres, junto a Madrazo y otros artistas españoles más, sufrieron la conocida prisión en Sant'Angelo, trae a colación el episodio narrado por una temprana fuente, la necrológica sobre el pintor Madrazo por Ferrer del Río en 1859; es así como sabemos que, ingresados ya en el castillo los catalanes Solá, Mur y Cabañas, Madrazo corre a presentarse voluntariamente junto a los igualmente todavía no presos Álvarez Cubero, Barba y el arquitecto Juan Gómez (*ibidem*). Por otro lado, es conocido asimismo este dato de la reclusión colectiva desde otra perspectiva, la francesa, que subraya el papel protector de Canova sobre todos estos pensionados: según la cita literal en francés reproducida por Brook (ob. cit. en nota 4, p. 5) del libro de Gérard Hubert (*La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, París, 1964, p. 132), el rechazo en 19-I-1809 de nuestros compatriotas artistas a prestar juramento al nuevo rey, José Bonaparte, provoca su encarcelamiento en Sant'Angelo por parte del general Millois [lugarteniente de un gobernador general de Roma que Napoleón nunca se decidió a enviar] según las órdenes recibidas. Canova se volvió entonces a su casa y obtuvo el poder enviar en la misma tarde un correo al emperador para implorar su indulgencia. Mientras tanto, y con Antonio d'Este, fue a verlos para llevarles provisiones y 100 escudos. Los escultores Antonio Solá, Damián Campeny, Teodoro Muz [es Mur, el citado pensionado catalán desde 1807], Valeriano Salvatierra, Raimondo [Ramón] Barba y José Álvarez fueron en efecto liberados, pero privados de su pensión. Sin recursos, no podían volver a España y vegetaban, sobre todo Álvarez, cargado de familia (*ibidem*).

[6] Bédat, Claude. *El escultor Felipe de Castro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos [Santiago de Compostela], 1971, pp. 8-9. Para las actividades en la Academia de San Lucas –aunque también pertenecieran los dos a la de los Arcades de aquella capital–, véase Cánovas del Castillo. Soledad, ob. cit. en nota 4, pp. 166-167 (Castro) y 183-190 (Preciado). Un estudio actualizado de la figura del sevillano, en De la Cruz Alcañiz, Cándido. "La actividad, pensamiento e imagen social del pintor Francisco Preciado de la Vega", y "Catálogo de las obras de Francisco Preciado de la Vega y de Caterina Cherubini en las Academias de Madrid y de Roma", en *Francisco Preciado de la Vega…*, ob. cit. en nota 1, pp. 69-92 y 219-241 respectivamente.

corporación fernandina, como se advierte cuando en 1756 se decide a propósito de la petición de pensión desde Roma del pintor Miguel Barbadillo, que los discípulos que no concurrieran personalmente a los exámenes y oposiciones no podían obtener las pensiones de Roma ni otras cualesquiera[7].

Ahora bien, hemos anotado por otro lado que también existe, en ese mismo momento, la ordenada sucesión en turnos (promociones) de pensionados catalanes de la Escuela de La Lonja enviados allí por la Junta de Comercio de Barcelona desde la inicial convocatoria de 1789, siendo ésta la única institución que en ese momento aplica tal sistema de llamamientos periódicos. En el segundo de ellos, de 1795 y sólo para una plaza de escultura en Roma (aparte de la de grabado en Madrid), se otorga el puesto ya al año siguiente a Damián Campeny, quien hasta 1797 no realizará el viaje a Roma pero que ya es pensionado del siglo XIX, habida cuenta de que regresa a Cataluña en 1815 aunque su pensionado hubiese concluido en 1809[8]. Por otra parte la convocatoria de 1802 otorga las pensiones al pintor Miguel Cabañas (quien pese a ser postergado después por Francisco Lacoma termina definitivamente en Roma), al escultor Antonio Solá y a los correspondientes grabadores de medalla (en hueco) y de láminas (talla en dulce), que pese a que reglamentariamente tenían que ir a Madrid, ofrecen la excepción del ganador en grabado de lámina Francisco Fontanals, pensionado en Madrid y Florencia entre 1798 y 1805. Un nuevo pensionado catalán en la Roma de los llamados "tiempos calamitosos" entre 1802 y 1814, el arquitecto ilerdense Antonio Celles, ya había solicitado pensión en 1797 para continuar sus estudios, pudiendo así acabar su carrera en Madrid donde, todavía en 1800, pedía con el grabador Boix la concesión de doce reales diarios por la carestía de la vida; aunque en 1804 aparece ya citado junto a Solá y Cabañas por el ministro de España en Roma, Antonio Vargas, para que se les mejoren las asignaciones, su estancia abarcará de 1803 a

[7] Bédat, Claude. ob. cit. en nota 3, p. 259. Pero por otro lado, y también respecto de los que permanecían allí a sus expensas, la Academia fernandina se reservaba el derecho de concederles socorros extraordinarios cuando manifestaban talentos que podían ser potenciados, tal como sucede con Mariano Salvador Maella en 1758 (Bédat, *Íbidem*). Véanse también Cánovas del Castillo, Soledad. ob. cit. en nota 4, pp. 182-183. Casado Alcalde, Esteban. "Dos dibujos de Maella en la Facultad de BB.AA. de San Fernando", en *Archivo Español de Arte*, 1986, pp. 94-96. Azcárate Luxan, Isabel; Durá Ojea, Victoria; Fernández Agudo, Mª Pilar; Rivera Navarro, Elena, y Sánchez de León Fernández, Mª Ángeles. *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, pp. 33-37, 42-46, 53 y 64-67 [para los diversos premios en los concursos de distintos años de Maella pero también de Barbadillo]. Por otro lado, para aproximarse al panorama tanto de los artistas hispanos buscavidas en la Roma dieciochesca como de los que subsisten o viven dignamente de los encargos de particulares españoles y de los pueden disfrutar de pensión, véase García Sánchez, Jorge. "Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, Zaragoza, 2007, nº 100, pp. 39-88.

[8] Para los pensionados catalanes de esa época véanse Marés Deulovol, Federico. *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio. Escuela Gratuita del Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964, pp. 50-52, 127-129 y 340-347. Alcolea Gil, Santiago. *Escultura Catalana del Segle XIX. Del Neoclassicisme al Realisme* [Catálogo de Exposición], Barcelona, Edición de la Fundación Caixa de Catalunya, 1989, pp. 207 y 209. Subirachs i Burgaya, Judit. *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicaciones de la Abadía de Monserrat, 1994, p. 59. Riera i Mora, Anna. "Los albores del siglo XIX. Escultores catalanes pensionados en Roma", *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte. Cáceres, 1990*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 585-590. *Ídem* [Riera], "La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuita de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)", tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía, 1994. Cánovas del Castillo, Soledad. ob. cit. en nota 4, p. 165.



Figura 2. *Manuel Godoy, Príncipe de la Paz* (1812, óleo/tabla), por José de Madrazo.

1815. Pero el grupo se completa con un nuevo escultor, Teodoro Mur, pensionado desde 1807[9] (y recordemos que dos de esos catalanes, el pintor Cabañas y este escultor Mur son quienes acompañan al también escultor Ramón Barba en el simpático dibujo de José de Madrazo).

No es éste lugar para detenernos en la importante aportación de Celles a la cultura arqueológica en cuanto director de las excavaciones (1813-1815) en la villa Celimontana de Godoy, aunque hagamos referencia a la conocida herma bifronte de Sócrates y Séneca (hoy en los museos de Berlín) que quedó inmortalizada en el retrato de Godoy por José de Madrazo en la Academia de San Fernando (Fig. 2). Es decir, no nos paramos en aquellas diversas actividades que, ligadas a la presencia de la historia, resultan definidoras de la modernidad en la Roma de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y tampoco lo hacemos en obras romanas de este Celles como las reformas del Palacio de España y de esa misma Villa Mattei de Godoy en el Monte Celio[10]. De la misma manera, no hay lugar aquí para la proyección del período romano

[9] Marés. *Dos siglos de enseñanza artística…*, ob. cit. en nota 8, pp. 58, 59, 62, 69 y 70. Subirachs, ob. cit. en nota 8, p. 62. Montaner, Josep M. "L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles, 1803-1815", en *L'Avenç*, Revista d'Historia, nº 120, noviembre de 1988, pp. 16-24.

[10] Montaner, Josep M. ob. cit. en nota 9, pp. 18 y 19-20. García Sánchez, Jorge. "Las pensiones de la Real Academia de San Fernando en Italia: Artistas españoles en el debate arqueológico y arquitectónico en torno a la Antigüedad de los siglos XVIII y XIX", en Beltrán Fortes, José, Cacciotti, Beatrice y Palma Venetuci, Beatrice (editores). *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX* [con la colaboración de la

de Campeny en la escultura neoclásica catalana y española ni para ahondar en las recientes valoraciones que se han hecho en la figura de Solá[11]. Pero sí es preciso fijarse en que, sea por esta regularidad de las promociones de la Junta de Comercio o bien por razones específicas de la propia personalidad, son precisamente dos catalanes los que de pensionados en 1802 pasan a convertirse en residentes de por vida en la ciudad eterna, los ya citados pintor Cabañas (o Cabanyes) y escultor Solá, dándonos una nueva variante dentro de la actitud o las pautas de comportamiento de todos aquellos pensionados. En este mismo apartado iría un posterior pensionado si bien participando igualmente de este marco cronológico, el pintor valenciano que Tormo denominaba Agustín Ximénez (y que es Agustín Jimeno Bartual), de cuya lápida en la necrópolis romana de Campo–Verano ya diera noticia dicho estudioso en los siguientes términos: "En el primer patio cuadrado (3ª fila del muro, a la derecha) vése inscripción (Forc., XII,120) de AGUSTÍN XIMENEZ, de Valencia, pintor de Historia, que vivió 54 años, 4 meses y 18 días, muriendo el 6 de Mayo de 1853: púsola la viuda, Anna Tourey. Nacería, por tanto, el 19 de Diciembre de 1799"[12].

Università degli Studi "Tor Vergara" de Roma], Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2007, p. 202 (también en este estudio, referencia al número de arquitectos españoles que pasan por Roma –doce, incluyendo la relación de los mismos y la cronología de su estancia en aquella capital– en estos años del primer tercio de siglo: *Íbidem*, p. 194 nota 8). *Ídem* [García Sánchez], "La Real Academia de San Fernando y la Arqueología", en *Academia*, 2008, 1º y 2º semestres, núms. 106-107, pp. 14 y 27. Para el retrato de Godoy (1816) por José de Madrazo (Figura 2) en la Academia de San Fernando, véase Díez, José Luis, *José de Madrazo…*, ob. cit. en nota 5, cat. nº 8, p. 238.

[11] Sobre Campeny véase Marés Deulovol, Federico. *El escultor Damián Campeny Estrany en el primer centenario de su muerte*. Discurso leído en la…Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 1956. Cid Priego, Carlos. "Damián Campeny, artista mitológico", en *Goya*, Madrid, 1957, nº 16, pp. 221-225. Riera i Mora, Anna. "Damià Campeny: Una revisió biogràfica i bibliográfica de l'escultor mataroní", en *Revista de Catalunya*, nº 51 [nueva etapa], Barcelona, IV-1991, pp. 91-107. *Ídem* [Riera], "Els dibuixos de Damià Campeny i Estrany", en Cid Priego, Carlos. *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damián Campeny y Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Caixa Laietana, 1998. Brook, Carolina."Storia de una presenza…", ob. cit. en nota 4, pp. 21-22. Heras Casas, Carmen. "Nuevas noticias sobre Damián Campeny en los fondos de la Academia", en *Academia*, 2004, 1º y 2º semestre, núms. 98 y 99, pp. 93-108. Para Solá, aparte del clásico estudio de Barrio Ogayar, Margarita. "Un escultor español en Roma: Antonio Solá", en *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, nº 153, pp. 51-83, véase también Hernando Carrasco, Javier. "Escultura y Teoría Neoclásica. A propósito de un discurso de Antonio Solá en la Academia Romana de San Lucas", en *Norba-Arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, XI, 1991, pp. 117-125, Brook, Carolina. "Storia de una presenza…", ob. cit. en nota 4, pp. 25-27. *Ídem* [Brook], "Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento. La figura di Antonio Solá artista "romanizzato", en *Il primato della scultura: Fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, II Settimana di Studi Canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di Recerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, pp. 293-308, láms. LXVI-LXVIII. Azcue Brea, Leticia. "*Il Cavaliere* Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas", en *Boletín del Museo del Prado*, t. XXV, nº 43, 2007, pp. 18-31. Azcue, Leticia, Riera, Anna, Vélez, Pilar y Wandosell, Gonzalo. *La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861), escultor a Roma*. [Catálogo de Exposición]. Col. "Quaderns del Museu Frederic Marès, Exposicions, nº 15, Barcelona, Ayuntamiento, 2009.

[12] Tormo y Monzó, Elías. *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942, II, p. 231. La abreviatura utilizada corresponde a Forcel-La, catalogador en 14 "grandes y nutridos" volúmenes de todas las inscripciones de las iglesias romanas posteriores al año 1000 (*ibidem*, p. 65). Respecto a Agustín Jimeno Bartual (citado más adelante, en el texto referente a la nota 36) véanse Barrio. ob. cit. en nota 3, p. 27 (señalando que viaja a Roma por su cuenta en 1825 y que para 1830 ya consta disfrutando de pensión extraordinaria). Alcahalí, Barón de. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 137, quien pese a seguir a Ossorio, equivoca el mes de fallecimiento en Roma, escribiendo marzo por mayo. Ossorio y Bernard, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, p. 346.

Por ir sintetizando, y presentándolas no en el orden que venimos exponiéndolas sino en el de la lógica de concesión de las tales formas de mecenazgo o protección artística, tendríamos hasta 6 variantes de estancia en Roma: 1) Pensionados de llamamientos periódicos propios de una institución u organismo oficial; 2) Pensionados extraordinarios, generalmente los del rey; 3) Pensionados que van por sus propios medios y viven así hasta conseguir pensión; 4) Pensionados o patrocinados por particulares; 5) Pensionados (o simplemente residentes) que concluyen su vida allí (aunque ésta pueda igualmente considerarse una sub-variante de alguna de las posibilidades anteriores), y 6) Viajeros sencillamente.

Pero siguiendo con el apartado de los nombres propios, y reconocido de partida el peso artístico y cultural de Solá en Roma (sobre todo en cuanto director de pensionados[13]) cabría fijarse en el prácticamente desconocido Cabañas, del que anticipamos aquí algunos datos inéditos[14]. Bautizado el 6-III-1777 (falleció al parecer en 1854) Miguel Cabañas y Valdeperas partió de Barcelona para Roma "el día 3 de Mayo a las 4 del amanecer del año 1803"; como pensionado escribe desde allí a la Junta de Comercio el 18 de marzo de 1807 avisando de la remisión de sus envíos, tres copias de Rafael (el grupo llamado comúnmente de Eneas en

[13] Vèase Riera en Azcue, Riera, Vélez y Wandosell, ob. cit. en nota 11, pp. 333-344.

[14] Ar. M.A.E. Santa Sede, leg. 921. Añádanse a tales datos lo ya sabido de aparecer Cabañas citado en una novela inédita de José Arrau y Barba, donde nuestro pintor sirve de guía de los nazarenos catalanes en la visita a Overbeck y los puristas Minardi, el pintor y teórico (catedrático de composición) y Tenerani, el escultor (Cirici Pellicer, Alejandro. "Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1945, Abril, Arte Moderno, p. 65. Véase también Fontbona, Francesc. *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, Barcelona, 1983, pp. 25, 104 y 300 notas 139 y 140, donde además advierte que nuestro pintor viene asimismo citado en una carta del escultor Manuel Vilar a su hermano (Roma, 15-VIII-1843) en la que, en efecto, al ensalzar el papel dinamizador de Villalba en la producción artística de aquellos españoles en Roma, dice que "ha servido igualmente para hacer trabajar a D. Miguel Cabañas el dibujo, es el croquis *A*, ha costado mucho por su riqueza pero lo ha pagado el Lugar Pío de Monserrate" (Moreno, Salvador. *El escultor Manuel Vilar*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 122, carta nº 21). Igualmente aparece citado Cabañas (y abundantemente) en *José de Madrazo. Epistolario* (Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998), pero generalmente para que se les transmitan recuerdos (por parte de su hijo Federico, el destinatario de la mayoría de su correspondencia) a él y a otros amigos de la colonia romana, aunque en una ocasión (p. 390), en carta escrita en Madrid a 3-I-1840, aparece una referencia igualmente a Julián Villalba, que parte en ese momento para Roma en calidad inicialmente de oficioso Ministro de España en aquella corte papal, en la que mantendrá su representación entre 1840 y 1844. Muy recientemente se ha señalado la autoría de Cabañas en la pintura decorativa –todavía existente– de una de las residencias romanas de Carlos IV, la villa de Sant'Alessio en el Aventino, según cuentas de pagos de 1813, 1818 y 1819 (Sancho, José Luis. "Los palacios de Carlos IV en Roma (1812-1819)", en Hernando Sánchez, Carlos José (coordinador). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. [Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007], Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II, pp. 987 y 988; en este estudio también abundantes referencias a la labor allí del escultor Barba [pp. 983 y ss.] e incluso de la pintura de José de Madrazo inicialmente destinada para el mismo lugar, *La Felicidad Eterna*, de 1813 [p. 984]. I*dem* [Sancho], "Coleccionista hasta la muerte. Casas y obras artísticas de Carlos IV en Francia y Roma, 1808-1819", en *Reales Sitios*, XLV, nº 175, Primer Trimestre de 2008, p. 11. *Ídem* [Sancho], "Abdicación, exilio y muerte. Los palacios y las colecciones de Carlos IV en Roma", en *Carlos IV mecenas y coleccionista* [Catálogo de Exposición], Madrid, Patrimonio Nacional y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 50. Previamente, en Espadas Burgos, Manuel. *Buscando a España en Roma*, Madrid, C.S.I.C., Universidad de Castilla-La Mancha y Lunwerg Editores, 2006. pp. 225 ["Frescos con tema mitológico con los escudos de Castilla y León en las bóvedas de los apartamentos reales de San Alejo"] y 226 ["La flor de lis símbolo heráldico de la familia Borbón en uno de los frisos de los apartamentos"], vienen reproducidos detalles de unas pinturas tales que han de ser las pertenecientes a Cabañas).

"El incendio del Burgo" de las Estancias Vaticanas, la reproducción del medio cuerpo de la figura de la Justicia y la de la Mansedumbre), doce academias copiadas del natural y dos cabezas pintadas del antiguo. Diez días después, el 28 de marzo, nos informa de que "acaba el Suplicante de tener la desgraciada noticia [de] que la embarcación de Francisco Palau, en que iban dichos cuadros, ha sido apresada entre Civitavieja y la embocadura del Tiber, en un sitio dicho Santa Marinella, el día 19 de dicho Mes [marzo], cuya pérdida ha llenado de aflicción al referido Suplicante, pues se había lisonjeado que aquellos cuadros y dibuxos habrían acreditado bastantemente su aplicación". La contestación del Secretario de la Junta de Comercio, Antonio Buenaventura Gassó (Barcelona, 20-IV) acusa recibo del apresamiento del laúd del patrón Francisco Palau por parte de los ingleses, reponiéndole los gastos de envío por medio de su agente en Roma Merino Torlonia en tanto se espera la remisión de otras obras. Se le suspende la pensión de la dicha Junta (Barcelona, 17-III-1809) por "la total falta de fondos en ella, efecto de la interrupción del Comercio", pero se le restablece en la misma según escrito del pintor (Roma, 14-I-1815) en el que agradece la concesión de "dos años de pensión para poder continuar mis estudios en la Pintura", concesión fechada el 15-XII anterior. Un contrato de alquiler de 27-XI-1815 nos entera de la ubicación de "Michele Cavagnas [en] una stanza piano terra situata a strada Raselli Numero otto", pero su domicilio definitivo en la ciudad eterna fue la "Casa dietro la Tribuna de San Carlo al Corso", nº 3, primero.

Nunca debió ir sobrado de dinero (o al menos lo necesitó en sus años finales), pues de seguro desde agosto de 1851 recibía la subvención de "cinco duros" mensuales, proporcionados por el Secretario y Encargado de los Lugares Píos Sr. Sancho y asignados de los fondos de la Obra Pía de Loreto. Dejó variada correspondencia, tanto con su madre y distintos familiares como con otros artistas españoles en Roma, tales Valeriano Salvatierra, José Barba (el hijo adoptivo de Ramón), Palmerola, Tejeo, José Bover, Segismundo Ribó, Celles, etc., pero llaman la atención las cartas intercambiadas con el primeramente conde y luego marqués de San Martín, mayordomo mayor de Carlos IV, en distintas fechas de 1818, interesándose por la salud del mismo y del rey padre (y así se refleja también en la respuesta del aristócrata a nuestro pintor –pero también y según la minuta, a Ramón Barba, Solá y Juan Antonio Ribera– fechada en Pórtici el 28–IV, agradeciendo dicho interés). Pero el tal interés no era tan desinteresado –si se nos permite el retruécano– según se percibe en la carta que Cabañas le dirige desde Roma el 14 de diciembre del año siguiente (fallecido ya, como se sabe, el cuarto Carlos en 19 de enero de ese 1819, diecisiete días después de la reina María Luisa de Parma) felicitando al ya marqués de San Martín por el nombramiento de Grande de España de Primera Clase y recordándole su disponibilidad: "Suplico a V.E. se digne de tenerme presente, acordándome su poderosa protección, como V.E. tuvo la bondad de prometerme, pues con ella, espero de ser, en lo sucesivo dichoso, y con la satisfacción de poder siempre decir que a V.E. y a su amparo soy deudor de mi existencia".

Por otra parte, aunque algo antes, concretamente de fecha 15-VIII-1816, tenemos la cédula firmada por Pedro Cevallos y Guerra, primer Secretario de Estado y del Despacho Universal, con la concesión de la Cruz de distinción otorgada por Fernando VII en Resolución de 14-V del mismo, por "el distinguido mérito que contrajo manteniéndose fiel al REY y a la patria, a pesar de la infeliz situación a que le redujo aquel Gobierno tiránico negándole todo auxilio", en referencia, en este caso, a la ocupación napoleónica de Roma, que tanto

Cabañas como otros pensionados sufrieron con prisión en Sant'Angelo y posterior arresto domiciliario en el Palacio de España, por no prestar juramento a José Bonaparte. Es la misma condecoración obtenida al menos por José de Madrazo (y probablemente por todos los artistas protagonistas del patriótico episodio[15]) aunque el pintor cántabro la completó con la medalla al Sufrimiento por la Patria obtenida el 18-I-1820; y es episodio éste al que ya hemos hecho mención a propósito del delicioso dibujo del propio Madrazo en que retrata a Mur, Cabañas y Barba[16]. Concluimos la reseña del pintor catalán mencionando –siempre en función de la citada documentación de archivo– más encargos de pintura decorativa: el del apartamento del duque de Almodóvar del Campo (Diego, el hermano de Godoy) en el palacio Albano, via delle Quattro Fontane nº 26 de Roma, cuya cuenta de gastos (de compras de material) va fechada en 13-X-1815 y con peritaje de Giacomo Corazza el 1-IV-1816 en 197 escudos, aunque es obra ésta que trae complicaciones en su liquidación por no quedar conforme Cabañas. De muy poco antes, prácticamente a la vez, es el encargo de Godoy en el palacio de su Villa Mattei (o Celimontana) comenzado el 28-V-1814 y cuyas cuenta de gastos confeccionada por el pintor asciende a 347 escudos. Y aún añade una nueva y posterior (también en italiano, como las anteriores) "Cuenta de trabajos de Pintura, ejecutados en la Villa situada en la 'Navicella' de Su Alteza Serenísima el Sr. Príncipe de la Paz, incluidos todos los gastos, por mí 'Michele Cavañas', comenzados en el mes de octubre de 1815". Y todavía de casi treinta años después, abril de 1833, es otra nueva cuenta del trabajo de pintura realizada en la planta noble de la casa de vecinos situada en frente del Teatro de Torre Argentina.

Retomando la sucesión de pensionados y en lo que respecta a los llamados "davidianos" (o sea, los alumnos españoles de David), es notoria la peculiaridad de su paso previo por París[17], anticipando el cambio de tendencia a lo largo de ese Ochocientos en cuanto a la sustitución de la ciudad eterna por la ciudad luz y su futura capacidad de convocatoria para todos esos artistas en formación. Como es sabido, esos pensionados son el pintor José Aparicio Inglada (1770-1838, el más veterano junto a Álvarez Cubero, y cuya estancia parisina, entre 1799 y 1807, le convierte en un maduro pintor de 37 años cuando se traslada a Roma, donde permanece hasta 1815 para regresar después a España); su hermano escultor Vicente Aparicio (en 1806 en París con 19 años, y que pasa a la ciudad de los Césares en 1808[18]); el también escultor José

[15] De seguro la consigue también el escultor Salvatierra (Pardo Canalís, Enrique. *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C., 1951, p. 259 [Doc. IX,1]) siendo lógicamente idéntico el texto de la cédula que la otorga puesto que va impreso –según se advierte en el documento, original, de Cabañas–, quedando en blanco el espacio que se llenaba a mano con los datos particulares como el nombre del destinatario.

[16] Véase nota 5. Igualmente, Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. "José de Madrazo en Italia (1803-1819)" [I], en *Archivo Español de Arte*, LXV, 1992, nums. 259-260, p. 363. *Ídem* [Jordán de Urríes] en Díez, José Luis, ob. cit. en nota 5, p. 47.

[17] Augé, Jean-Louis, y Romanens, Marie-Paule (comisarios). *Les élèves espagnols de David*. [Catálogo de Exposición]. Musée Goya, Castres. Saint-Sébastien, ACL-Crocus, 1989. *Le Néoclassicisme en Espagne*. Actes des journées d'étude du 20-21 juillet 1989, Musée Goya, Castres, Éditions de l'Albaron, 1991. Reyero, Carlos. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*. Cantoblanco, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp. 15-28. Augé, Jean-Louis. "Los discípulos españoles de David", en Díez, José Luis. ob. cit. en nota 5, pp. 17-33. *Ídem* [Augé], "Les élèves espagnols de David. Mythe ou réalité et état présent des oeuvres dans les collections françaises", en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, tomo XXV, nº 43, 2007, pp. 8-17.

[18] Aquí frecuentó los cursos académicos y ganó el primer premio de escultura en el VII Concurso Balestra con el grupo *Orfeo y Eurídice abrazados*, ex –aequo con Carlo Finelli (Brook, ob. cit. en nota 4, p. 24).

Álvarez Cubero (1768-1827, igualmente citado en ese inicial grupo de tres ya en París en 1799 –con Aparicio y el asimismo escultor Manuel Michel– pero que ya está en Italia desde 1805 hasta su regreso a nuestro país en 1826); el citado Manuel Michel (nacido en 1775 y que tras su estancia parisina desde ese 1799 está ya en Roma al menos en 1808[19]); el pintor José de Madrazo (1781-1859, en París dos años después que los anteriores, en 1801, hasta su partida a Roma en 1803, abandonándola definitivamente en 1819), y Juan Antonio Ribera (1779-1860, quien consigue su beca de 7000 reales para la capital francesa en 1802, tras obtener el segundo premio de primera clase en el Concurso de pintura de la Academia de San Fernando de dicho año, y que, nombrado en 1809 Pintor de Cámara del destronado Carlos IV, en la etapa marsellesa de su exilio, pasa a Roma en 1812 acompañando a los reyes padres y regresa a Madrid en 1819 tras el fallecimiento de ambos[20]). En cuanto al último de los pensionados parisinos, Francisco Lacoma y Fontanet (nacido en 1778 y fallecido en Francia, en Passy, en 1849) resultaba ser el adjudicatario de la pensión a Roma que inicialmente había ganado Cabañas en cuanto vencedor en los concretos ejercicios, pero que al renunciar posibilita finalmente el disfrute de éste último[21], por lo que paradójicamente no llegará –Lacoma, se entiende– a viajar a la capital italiana.

Es desde luego este grupo de pensionados –para ser más precisos el de tres pintores, Aparicio, Madrazo y Ribera, y un escultor, Álvarez Cubero– el de más nivel y con más huella en el arte español del momento, y no en vano a dos de ellos se les hacen encargos dentro de la remodelación de ese Quirinal (Monte Cavallo) romano que se preparaba para la proyectada (para principios de 1812) aunque frustrada residencia de Napoleón: así Álvarez Cubero ejecuta los frisos en bajorrelieve "hechos a toda prisa entre marzo y noviembre de 1811" y conocidos como *Ensueños de Napoleón*, y que comprenden a *El sueño de Cicerón, Los espartanos en las Termópilas,* y *César en la noche de la batalla de Farsalia recibiendo la predicción celestial de la futura victoria*, siendo el más notable de ellos el del Paso de las Termópilas, en tanto que José de Madrazo pinta *La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*[22].

---

[19] Solicita junto a los otros pensionados en carta dirigida al embajador Vargas, de fecha 16 de agosto de ese aciago año, ayuda económica por llevar todos ellos ya tres meses y medio sin recibir sus haberes; los firmantes son el arquitecto Juan Gómez, los escultores Barba y Álvarez, el pintor José de Madrazo, el también arquitecto Celles, los igualmente escultores Campeny y este Michel que nos ocupa, y el pintor Aparicio (Jordán de Urríes, "José de Madrazo en Italia…", ob. cit. en nota 16, pp. 362-363). Véase asimismo Azcue Brea, Leticia. *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, Real Academia de BB.AA. de San Fernando, 1994, p. 339-340.

[20] Para los ejercicios de ese concurso de la corporación fernandina de 1802 véase Azcárate, Durá, Fernández, Rivera, y Sánchez de León. ob. cit. en nota 7, pp. 227-230. También De Miguel Egea, Pilar. "Juan Antonio de Ribera, pintor neoclásico", en *Academia*, Primer Semestre de 1983, nº 56, pp. 187-212.

[21] El proceso viene narrado en el escrito (Barcelona, 28-I-1803) dirigido por el Secretario de la catalana Junta de Comercio Antonio Buenaventura Gassó a Miguel Cabañas (Ar. M.A.E., Santa Sede, leg. 921) y está parcialmente citado en lo señalado en este mismo estudio como texto que remite a la nota 9, y dentro de ella a la publicación de Marés allí citada (*Dos siglos de enseñanza artística…*), publicación que especifica que la Junta Suprema de Comercio y Moneda había desautorizado a la catalana postergando a Cabañas en favor de Lacoma.

[22] Barrio. ob. cit. en nota 3, p. 15. *José Álvarez Cubero (1768-1827)* [Catálogo de Exposición con texto de Francisco Zueras Torrens], Córdoba, Diputación y Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1986, pp. 34-35 (con determinadas imprecisiones) y 62 (dibujos de los relieves). Brook. ob. cit. en nota 4, pp. 9 y 13, especificando que la presencia de ambos españoles se debía a la consideración ganada en su estancia parisina, además de –en el caso del escultor– la estima profesada por su amigo Canova, a quien precisamente se le había solicitado el parecer sobre

Quedan por añadir –para concluir el panorama de estos años dentro del marco cronológico del estudio que nos ocupa– dos pensionados que sin embargo no van emparejados: el arquitecto Juan Gómez y el más conocido escultor Valeriano Salvatierra Barriales. El primero venía de París, desde donde había remitido en 1802 los cuatro dibujos de un *Palacio de Justicia para los tres Consejos de Castilla, Indias y Órdenes* como obra destinada a la obtención de una pensión en Roma, donde permanecerá al parecer hasta 1815[23]. Salvatierra debió pasar a Roma después de septiembre de 1807, al parecer poco antes del inicio de la Guerra de la Independencia, y ganó premios en la Academia de San Lucas en los años 1810, 1811 y 1813, obteniendo los correspondientes certificados del propio Canova como presidente de la misma[24].

Parece evidente de cualquier forma, que la fortuna crítica, o mejor, el peso específico de todos estos españoles en el panorama artístico de la Roma de su momento, está conociendo una progresiva revalorización apoyada en una reciente aproximación a las fuentes escritas, los testimonios coetáneos generados por la crítica y la literatura artística desarrollada en la catalogación de los artistas entonces residentes en Roma[25].

los artistas que convergían en el proyecto. Díez, José Luis. "*La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo*. Un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios", en *Boletín del Museo del Prado*, t. XXV, nº 43, 2007, pp. 62-83. El edificio, en Natoli, M., y Scarpati, M.A. *Il palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, Roma, 1989, 2 tomos (t. I, pp. 469-474, ficha de H. Honour sobre Cubero, y t. I, p. 552, ficha de M.A. Scarpati sobre Madrazo).

[23] Arbaiza Blanco-Soler, Silvia, y Heras Casas, Carmen. "Inventario de los dibujos de arquitectura (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de San Fernando (V)", en *Academia*, 2004, núms. 98 y 99, pp. 214-215, informándonos también de otro proyecto suyo en esa misma institución, *Teatro inventado en la manzana irregular…que anteriormente ocupaba el conocido por el nombre del Príncipe* (este *Teatro* también en *Tipologías arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Fondos del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. [Catálogo de Exposición]. Madrid, R. A. BB. AA. de San Fernando y Comunidad de Madrid, 1999, p. 58, especificando que es su ejercicio para académico de mérito en 1805). Gómez y el catalán Celles son por otra parte los dos únicos arquitectos pensionados en esos años comprendidos entre 1803 y 1815, y de la misma manera que se escribe que en 1807 Juan Gómez recibía licencia de Carlos IV para visitar Palestrina, Caprarola y Nápoles, "por lo que resulta difícil que no se acercara a las ruinas de Pompeya y Herculano" (García Sánchez. "Las pensiones de la Real Academia…", ob. cit. en nota 10, pp. 194 nota 7 y 209 nota 71) no ha de extrañar que algo antes, el 13-V-1806, el ministro plenipotenciario en Roma escriba al cardenal Hipólito Vincenti agradeciéndole el permiso concedido a ambos arquitectos, Celles y Gómez, para medir y dibujar las ruinas de las antiguas Termas Antonianas (Ar. M.A.E., Santa Sede, leg. 921). Véase también Hernando, Javier. *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 45 y 104.

[24] Incluido el que podría denominarse de buena conducta durante la ocupación francesa, en el sentido de que reusó prestar juramento al rey José y tuvo que esconderse hasta que salió fiador el propio Canova. A fines de 1814 se encontraba ya en Madrid (Pardo Canalís. ob. cit. en nota 15, pp. 96-97 y 260-262. Véase también Cánovas del Castillo, Soledad. ob. cit. en nota 4, p. 171).

[25] Así, por ejemplo, la aproximación a los escritos del anticuario Giuseppe Antonio Guattani (véase lo apuntado en la nota 4 de este mismo estudio), utilizados por algunos de los estudiosos aquí recogidos, como Brook o García Sánchez, y de quien (o sea, Guattani) dice literalmente Benocci, Carla ("Contributi alla conoscenza della cultura antiquaria spagnola a Roma nei 'tempi calamitosi' (1802-1814): La circolazione delle opere d'arte, le scelte culturali, le fonti d'indagine", en Beltran, Cacciotti, y Palma. ob. cit. en nota 10, p. 91): "Il Guattani è in efetto una delle fonti più attendibili per la ricostruzione della cultura romana di quegli anni. In particolare sono registrati come pensionati della Accademia di S. Fernando [recordemos que en estos años no hay tales, puesto que son pensionados del rey] negli anni in esame José Álvarez, Ramón Barba, Manuel Michel…", y así va desgranando las diversas reseñas de todos aquellos que son recopilados en los libros de Guattani, en particular las *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, ec.*, en sus diversos años dentro de los correspondientes tomos (especialmente el "Catalogo degli Artisti stabiliti ed attualmente dimoranti in Roma", t. IV, 1809) y en otras publicaciones del dicho anticuario romano que la citada autora Benocci también recoge allí (*ibidem*, p. 91 nota 27).

Es obvio que el despliegue de pensionados en los segundos quince años de ese primer tercio del siglo XIX no puede ser tratado aquí con un mínimo de sistematización. Pero de los repertorios de los mismos[26] podemos extraer ejemplos de aquellas variantes de viaje a Roma que venimos estableciendo. Así, de la modalidad nº 4, la de pensionados por particulares, es el primero de todos ellos tras la caída del imperio napoleónico, el arquitecto Fermín Pilar Díaz, que en 1817 va a Roma sostenido por la condesa–duquesa de Benavente, de la misma manera que lo hace en 1829 el escultor y pintor Ignacio Palmerola "a expensas del Sr. Gaspar Remisa, Director General del Real Tesoro"[27].

Pero sin duda el más importante personaje protector de pensionados en esa segunda quincena es Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva (1794-1835), XII duque Huéscar, VI duque de Berwick y XIV duque de Alba, cuyo perfil de diletante, viajero, coleccionista y sustentador de un ambicioso patronazgo artístico ha despertado un inusitado interés en tiempos recientes[28]. Apoyados en los testimonios de sus diarios y correspondencia, los estudiosos han tratado sobre el carácter compulsivo de sus adquisiciones (que le acercó peligrosamente a la ruina, por lo que tuvo que vender mucho de lo obtenido) y han establecido las relaciones y

[26] Barrio. ob. cit. en nota 3, pp. 26-27. García Sánchez. "Las pensiones de la Real Academia…", ob. cit. en nota 10, p. 194 nota 8, recogiendo los nombres de los doce arquitectos que pasan por Roma y la correspondiente cronología de su estancia, siempre tras los últimos del siglo XVIII y hasta la primera promoción de convocatoria conjunta, ya de la Academia de San Fernando, en 1832; advierte que excepto Celles y Gómez, todos ellos carecen de pensión, costeándoles estos viajes (por Italia y otros países –generalmente Francia– en abundantes casos) sus familias "o más raramente mediante su propia bolsa" (*íbidem*). Riera en Azcue, Riera, Vélez y Wandosell. ob. cit. en nota 11, p. 347 nota 42, abarcando por décadas los años entre 1820 y 1850, e incluso algunos posteriores y –como en el caso de Barrio– recogiendo las diversas especializaciones artísticas.

[27] Barrio. ob. cit. en nota 3, pp. 26-27. Para Fermín Pilar véanse *Hacia una nueva arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)* [Catálogo de Exposición], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Comunidad de Madrid, 1992, p. 151-155 y 157. Navascués Palacio, Pedro. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 57. García Sánchez. "Las pensiones de la Real Academia…", ob. cit. en nota 10, p. 205. Para Palmerola, además del imprescindible Ossorio –aquí como en todos los artistas (excepto arquitectos) del siglo: Ossorio y Bernard, M. ob. cit. en nota 12, p. 509– véase también Navarrete Martínez, Esperanza. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 294.

[28] El inicio de las referencias es sin embargo bastante anterior: Barcia, Angel Mª. *Catálogo de la colección de estampas y vasos pintados perteneciente al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1890. *Ídem, Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, tirada aparte de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911, pp. XIII-XIV, 33 (retrato por Aparicio de D. Carlos Miguel, al que Barcia titula VII duque de Berwick) y 34. Berwick y de Alba [Jacobo Fitz-James y Falcó], Duque de. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de*----- [Asunto: La Casa de Alba, protectora del Arte]. *Contestación del Sr….Conde de Romanones.* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924, pp. 9-20, 41-42, 58, 59, 69-78 (documentos) y 79-80 ("Títulos del duque Don Carlos Miguel"). Recientemente, Cacciotti, Beatrice. "Viaggiatori spagnoli in Italia. I diari di viaggio di Dn Carlos Miguel, VII duca di Berwick e XIV di Alba", en Pasqualini, A. *Il Turismo Culturale in Italia fra tradizione e innovazione. Memorie della Società Geografica Italiana,* LXXIX, Roma, 2005, pp. 119-140. *Ídem* [Cacciotti], "La collezione di antichità del duca d'Alba don Carlos Miguel Fitz James Stuart y Silva (1794-1835)", en Beltran, Cacciotti, y Palma. ob. cit. en nota 10, pp. 101-140. Azcue Brea, Leticia. "La escultura italiana del siglo XIX y el coleccionismo privado en Madrid. I. Adamo Tadolini y Lorenzo Bartolini", en *Academia*, núms. 106-107, 2008 (1º y 2º semestre), pp. 84, 85-86, 95-98 y 124 nota 65. García Sánchez. ob. cit. en nota 1, pp. 50 y 66 notas 72 y 73.



Figura 3. *D. Carlos Miguel Fitz-JamesStuart y Silva, XIV Duque de Alba* (mármol), por José Álvarez Cubero.

compras a los pensionados Álvarez Cubero (conocido es el retrato que éste le hace, (Fig. 3) y Solá, además de sus contactos con Ingres y otros pintores, o las visitas a estudios como los de Canova y Thorvaldsen. Pero lo más llamativo para nuestro análisis es su proyecto de "pensión o academia" para artistas en Roma, de 1821, que encarga dirigir a Álvarez Cubero, responsabilizándole asimismo de la entrega mensual de 26 escudos (en el otro documento relacionado se citan 6 mensuales) a cada "pensionista". Una nota adjunta de la misma fecha (30 de noviembre de 1821) proporciona los nombres de los beneficiarios, que resultan ser "los Señores Cuevas (discípulo de Ingres), G. Alcaide (grabador valenciano), Rubio y Zaneti", quienes cobrarán a partir del primer día del año 1822 seis escudos mensuales por tres años, y añade: "todos mis pensionistas están obligados a presentar al Sr. Álvarez mensualmente una muestra de sus trabajos", especificando que la "mala conducta o desaplicación" supone el cese antes de los tres años de pensión, y concluyendo con un verdadero manifiesto de intenciones: "siendo mi deseo proteger a mis conciudadanos que desean perfeccionarse en el estudio de las Bellas Artes.- EL DUQUE". A los beneficiarios hay que añadir los nombres de los también

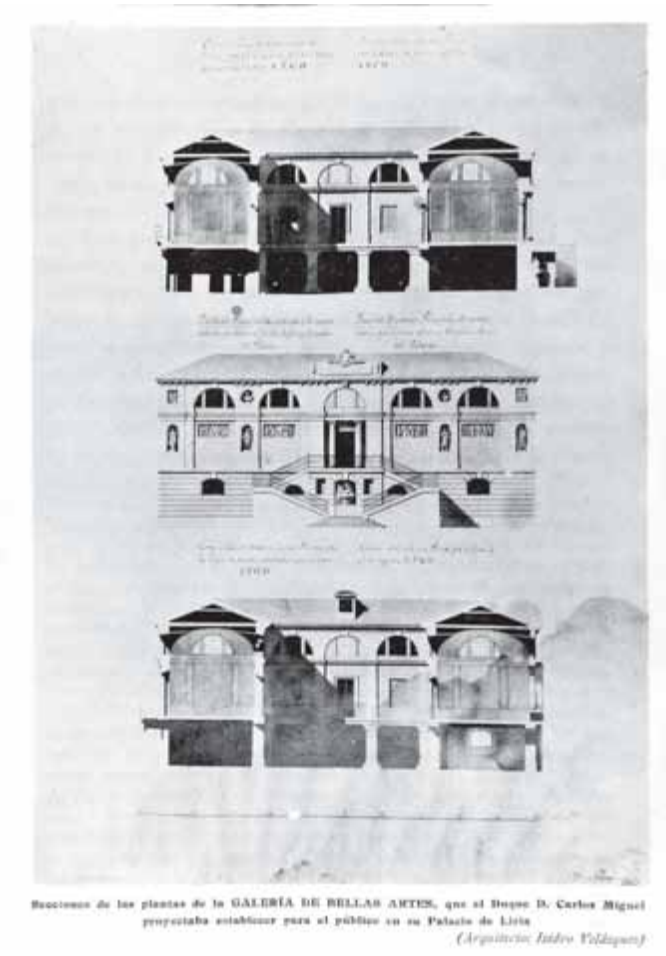


Figura 4. *Proyecto en alzados de Galería de Bellas Artes ideada por D. Carlos Miguel, XIV Duque de Alba, en el Palacio de Liria*, por Isidro González Velázquez.

grabadores Rafael Esteve y Manuel Esquivel de Sotomayor, quien escribiendo desde Florencia en 25 de septiembre de 1821, agradece la prórroga de seis meses de pensión[29].

La práctica dedicación de casi todos ellos al grabado nos hace sospechar que la filantropía del duque no estaba reñida con la finalidad de divulgar la copiosa colección artística que estaba formando, colección de la que se sentiría tan orgulloso como para encargar a Isidro González Velázquez un proyecto de Galería de Bellas Artes visitable por el público en su

[29] Berwick y de Alba, [Jacobo Fitz-James y Falcó], Duque de. *Discursos leídos*..., ob. cit. en nota 28, pp. 12, 69-70, 76 y 77 (aquí especificando que la prórroga a Esquivel es por su lámina de la *Madonna della Impannata* [de la tela] de Rafael en la florentina Galería Pitti, lámina que viene reproducida en su 2ª prueba de estado). Los textos documentales del duque se dicen borradores autógrafos, de la misma manera que también se habla de "cartas" (o sea, más de una) de Esquivel en el archivo de la Casa Ducal de Alba (Cacciotti, "La collezione di antichità…", ob. cit. en nota 28, p. 103 nota 14). Véase también un testimonio algo posterior (1843) del escultor catalán Manuel Vilar sobre Alcayde en el que aparece citado y elogiado ese Julián Villalba ya recogido en nota 14 [la dedicada al pintor Miguel Cabañas] (Moreno. ob. cit. en nota 14, p. 122, carta nº 21). Bibliografía también sobre estos "pensionistas" del duque de Alba, en Alcahalí Barón de. ob. cit. en nota 12, pp. 48 (José Alcayde) y 108-110 (Rafael Esteve). Aldana Fernández, Salvador. "La escuela valenciana de pintores de flores (1766-1866)",



Figura 5. *Dª Rosalía Ventimiglia y Moncada, XIV Duquesa de Alba* (grabado), por José Alcayde según la escultura de Álvarez Cubero.

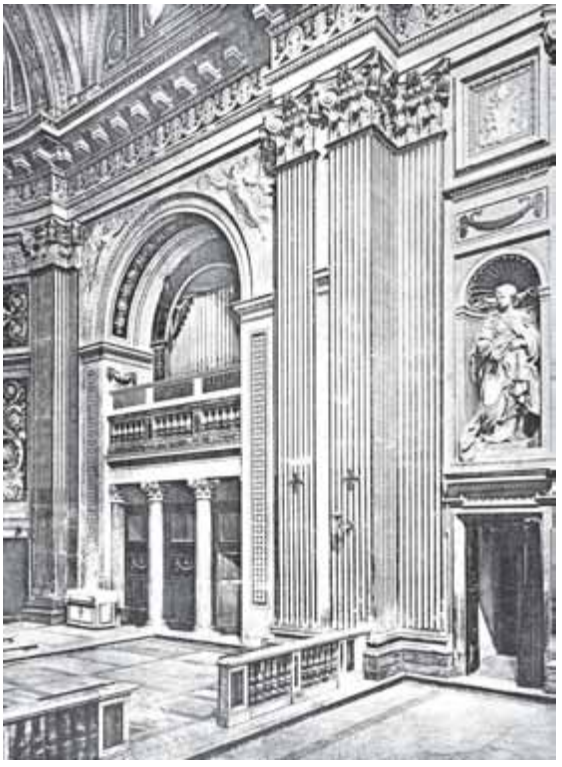


Figura 6. *Interior de Santa María de Monserrat en Roma*: decoración del siglo XIX de Campòrese (1792-1873); las tribunas, de M Laviña.

madrileño palacio de Liria[30] (Fig. 4). Esta hipotética tarea de reproducción en estampas de sus obras artísticas se evidencia al menos en el caso de José Alcayde y su grabado del retrato de la duquesa de Alba según la cabeza esculpida por Álvarez Cubero[31] (Fig. 5).

en *Archivo de Arte Valenciano*, XXX, 1959, pp. 81 y 85-86 (Luis Cuevas). *Ídem* [Aldana], *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1970, pp. 170 (Luis Cuevas trasladándose a Roma el 8-XI-1818) y 237 (Inventario con las obras de L. Cuevas). *Ídem* [Aldana], *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento, 1970, pp. 111 (Cuevas) y 118 (José Alcayde y un Mariano Alcayde –hermano mayor de José– que hacia 1822 pasa igualmente a Roma y a Nápoles, trabajando con Vianelli). Carrete Parrondo, Juan, Vega González, Jesusa, Fontbona, Francesc, y Bozal, Valeriano. *El grabado en España. (Siglos XIX y XX)*, Madrid, Espasa-Calpe S.A. (col. "Summa Artis", XXXII) 1988, pp. 161 fig. 187, 162, 164 fig. 190, 167 fig. 195, 169, 170 (fallecimiento de Esteve el 1-X-1847), 177 y 222 (referencias a Rafael Esteve) y 166 fig.194 (Manuel Esquivel). Navarrete. ob. cit. en nota 27, pp. 61 nota 125 (Rafael Esteve) y 424 nota 17 (también Esteve).

[30] Berwick y de Alba, [Jacobo Fitz-James y Falcó], Duque de. *Discursos leídos…*, ob. cit. en nota 28, láminas fuera de texto, entre pp. 32 y 33: "Secciones de las plantas de la GALERÍA DE BELLAS ARTES, que el Duque D. Carlos Miguel proyectaba establecer para el público en su Palacio de Liria.- *(Arquitecto: Isidro Velázquez)*" [la aquí reproducida] y "Proyectos para las fachadas de la GALERÍA DE BELLAS ARTES en el Palacio de Liria". También en Moleón Gavilanes, Pedro (ed.). *Isidro Velázquez. 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino* [Catálogo de Exposición], Madrid, Ayuntamiento, 2009, pp. 512 y 513 (catálogo, núms. 337 y 338 respectivamente).

[31] La escultura del cordobés, *Retrato de Rosalía Ventimiglia*, se conserva en el palacio de Liria catalogada como

Ahora bien, varios de éstos aparecen asimismo en algunos de los estadillos o relaciones de artistas españoles en Roma que la embajada cerca de la Santa Sede confeccionaba para su propio control. Uno de ellos, sin fecha pero que ha de ser de hacia 1819, recoge a Luis Cuevas, José Alcayde y José Zanetti junto a Vicente Ximeno [Jimeno], Inocencio Borghini (estos dos últimos, pensionados extraordinarios de Fernando VII por recomendación de su maestro el pintor de cámara Vicente López en 1819)[32], Gaspar Salesa (hijo del también pensionado de fines del siglo anterior Buenaventura Salesa), Juan Enguídanos y Matías Laviña[33]. Este último, el único no pintor ni grabador de la relación anterior puesto que era arquitecto, obtiene precisamente su título en Roma en 1830 (estudiando en el Archigimnasio Romano que compaginaba con la Academia de San Lucas), el mismo año en el que regresa a España, por lo que necesitará revalidar el título en 1831[34]. Por eso mismo resulta interesante presentar la participación que se le atribuye, en ese momento romano, en el interior de la iglesia nacional española de la ciudad papal, Santa María de Monserrat (aunque la actual advocación oficial sea doble, Santiago y Monserrat): si la decoración general (menos las tribunas cantorías) fue proyectada y dibujada en el siglo XIX por Pietro Camporesi o Camporese el Joven (1792-1873), fue Laviña quien "labró" esas tribunas del presbiterio[35] (Fig. 6).

"E-62" con la correspondiente referencia documental en el archivo ducal (Azcue. "La escultura italiana…", ob. cit. en nota 28, p. 124 nota 65). Una lámina del grabado de Alcayde viene catalogada en la compilación de *Iconografía Hispana* de la Biblioteca Nacional con el nº 9696 (vols. 4 [1967] pp. 305-306 y 5 [1970] p. 283). Inscripciones: "José Álvarez esculpió" y "J. Alcayde dibujó y grabó", y debajo, "LA EX.ma SEÑORA D. ROSALIA / Duquesa de Berwick y Alba / Prinsesa [*sic*] de GRAMMONTE Ventimiglia / José Alcayde pensionado de su augusto Esposo / Dedica su primera hobra [*sic*]"; sello: "Colección de D. V. Carderera adquirida por el Gobierno en 1867".

[32] Barrio. ob. cit. en nota 3, p. 26.

[33] Cuevas figura como natural de Valencia, de 21 años de edad, llegado a Roma para estudiar la pintura en noviembre de 1818 con pasaporte del Capitán General de Valencia; Alcayde, también de Valencia y de 22 años, llegado para estudiar el grabado y también en noviembre del 1818 (ambos debieron viajar juntos) con pasaporte del Capitán General de Valencia; Zanetti, de Lérida y de 21 años, estudia pintura con pasaporte de la Corte obtenido en 1817 aunque fue a Roma en 1816 (lo que parece una contradicción si no es un error); Vicente Ximeno (o Jimeno) y Borghini figuran como naturales de Madrid, de 22 años el primero y de 21 Borghini, pensionados ambos de S.M. por la pintura y con pasaporte de la Corte fecha de agosto de 1819; Gaspar Salesa, de Zaragoza y 18 años de edad, también pensionado del rey por la pintura (estos tres son los únicos de carácter oficial en este grupo cuya única homogeneidad radica en el comienzo de su estancia en Roma, en el entorno de 1819, y en la edad, alrededor de los 21 años: o sea, de la generación de los nacidos *circa* 1800) y con pasaporte de la Corte -seguimos con Salesa hijo-, venido a Roma a últimos de 1817; Juan Enguídanos, de Madrid y 18 años de edad, llegado a Roma para estudiar la pintura en julio de 1819 con pasaporte del Capitán General de Valencia; y por último Matías Laviña, natural del Reyno de Aragón (concretamente de Zaragoza y fecha de 1796), de 22 años, arquitecto, llegado a Roma a fines de 1816 y que vive (según nota al margen) en casa de monseñor Marco (el que fuera su protector, prelado de los establecimientos españoles en aquella capital, cardenal Marco) (Ar. M.A.E., Santa Sede, leg. 921).

[34] Lo hará con su proyecto de *Un monumento que eternice la heroica defensa que la Inmortal Zaragoza hizo contra las tropas de Napoleón Bonaparte en los años 1808 y 1809*, al que suma "algunos diseños de su invención y varios ejemplares de un tratado de casetones que había trazado y grabado"; posteriormente, en 1844, conseguirá la habilitación de académico de mérito (Arbaiza y Heras. "Inventario de los dibujos de arquitectura…", ob. cit. en nota 23, p. 239-241). Véase también *Tipologías arquitectónicas*... [Catálogo de Exposición], ob. cit. en nota 23, pp. 14, 21 y 56. Navascués. *Arquitectura y arquitectos madrileños*..., ob. cit. en nota 27, pp. 101-104 y 203. *Ídem, Arquitectura española (1808-1914)*, col. "Summa Artis", vol. 35**, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 212 (haciendo referencia a su trabajo sobre bóvedas encasetonadas que publica en 1825, en sus años romanos) a 216. Hernando. *Arquitectura en España*, ob. cit. en nota 23, pp. 156, 170, 186-187, 290-291, 424.

[35] Tormo. ob. cit. en nota 12, vol.1, pp. 68-69, lám. 38.

Debemos concluir ya sin que nada podamos decir de otros pensionados como los pintores Ramón Planellas (en 1818 y por la Junta de Comercio de Cataluña, falleciendo en Roma al año siguiente), Rafael Tegeo (en 1822 y por sus propios medios, solicitando pensión en 1825), Agustín Jimeno Bartual (en 1825 e igualmente con recursos propios, aunque más tarde consigue pensión extraordinaria, citado ya en 1830 en tal condición) y Agapito López San Román (1827), así como el arquitecto Francisco Barra (1829)[36]. Pero sí podemos advertir, por último, dos nuevas y curiosos ejemplos a modo de subtipo de las ya señaladas modalidades de estancia en Roma: en 1823 el arquitecto Martín López-Aguado y González-Velázquez, hijo del más conocido arquitecto Antonio López Aguado, obtiene una pensión para Roma con carácter exclusivamente honorífico ya que su mantenimiento se compromete a pagarlo el padre, aunque el motivo del traslado sea el fogoso liberalismo de Martín durante el Trienio Constitucional, para "disimulo" del cual tiene que buscarse una salida tal que es verdadera emigración política[37]. Y por otra parte, el escultor catalán José Bover Más, hijo de otro escultor asimismo pensionado en Roma pero en la última década del siglo XVIII, Francisco Bover, y al que la Junta de Comercio le deniega por dificultades económicas una pensión en 1825, puede estudiar en la ciudad eterna durante tres años gracias a la fórmula ideada por el padre, consistente en descontarle una parte de su sueldo como profesor en la escuela de La Lonja a cambio de cubrir los gastos de formación del hijo en la capital italiana[38].

En suma, no siendo tan extraños los casos de pensiones que se repiten de padres a hijos (recordemos también el de los Salesa, Buenaventura y Gaspar) tales ejemplos de desinterés y generosidad paternales son, finalmente, testimonios elevados de la transmisión de un ideal estético, una confianza casi ciega en el valor del aprendizaje en el noble academicismo pero también en la comprensión del atractivo papel desarrollado por la Roma de ese momento, el de hospedar, catalizar y en cierto sentido avalar todo lo que se debatía internacionalmente. Por valores así, nuestros artistas podían llegar incluso a vagabundear en aquellos casos extremos en que el ánimo aventurero no se templaba con una producción canalizada al mercado artístico.

---

[36] Barrio. ob. cit. en nota 3, pp. 26-27. Palau Cabreras, Agustín. "Venus y Cupido. Grupo en yeso del Museo de Arte de Cataluña, obra del escultor Antonio Solá", en *Archivo Español de Arte*, 1941, nº 47, pp. 456-460 (Solá comunicando el fallecimiento de Planella en Roma el 30-VIII-1819). Jorge Aragoneses, Manuel. *Tegeo, Pascual y el Neoclasicismo*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1965. Reyero en Reyero, Carlos, y Freixa, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 61-62 (sobre Tegeo, aunque en este manual puedan seguirse los estudios sobre otros artistas aquí citados previamente). Navarrete. ob. cit. en nota 27, pp. 282 (sobre los anteriormente citados Borghini y Vicente Jimeno), 123, 284-285, 293-294,463, 480 (sobre Agustín Jimeno Bartual) y 276 nota 549 (sobre Tegeo). Brasas Egido, José Carlos. *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982, pp. 16, 31-33, 35, 39, 40, 44, 67 (sobre López San Román). *Enciclopedia del Museo del Prado*, 2006, t. III, pp. 844 y 956, t. IV, pp. 1341 y 1415 (ficha de López San Román) y t. V, p. 1577 (sobre López San Román). García Sánchez, Jorge. "Vida, obra, mecenazgo y clientela…", ob. cit. en nota 7, p. 43 (sobre Agustín Jimeno Bartual).

[37] Barrio. ob. cit. en nota 3, pp. 26-27. Chueca Goitia, Fernando. *Varia neoclásica*, Madrid, Instituto de España, reed. de 1983, pp. 126-127. Navascués. *Arquitectura y arquitectos madrileños*..., ob. cit. en nota 27, pp. 57 y 354 apartado 3º. Moleón. *Velázquez*..., ob. cit. en nota 30, p. 119.

[38] Subirachs. *L'escultura del segle XIX a Catalunya*..., obra cit. en nota 8, p. 70. Previamente Marés (*Dos siglos de enseñanza artística*..., ob. cit. en nota 8, p. 87) ha anotado que tal solución a esas estrecheces económicas de la Junta que impedían mandar a los hijos pensionados, se aplica a dos profesores, Francisco Bover y José Corominas, y que el descuento del sueldo para los gastos de estudios en la ciudad de los césares fue de 24 duros (*ibidem*).

DE LA OPÉRA DE PARÍS A CÁDIZ: EL VIAJE A ESPAÑA DE CHARLES GARNIER Y GUSTAVE BOULANGER (1868)[1]

FERNANDO MARÍAS
Universidad Autónoma de Madrid

El arquitecto de la Opéra de París Jean-Louis Charles Garnier (1825-1898) emprendió en mayo de 1868 un viaje a España de 25 días de duración; en su recorrido, estuvo acompañado por su mujer –Louise Bary (1836-1919) y desde 1858 Madame Charles Garnier– y por dos amigos, el pintor Gustave Clarence Rodolphe Boulanger (1824-1888) y el arquitecto Ambroise Baudry. Tras dejar Bayonne, recorrieron la península desde San Sebastián a Cádiz, y regresaron desde Andalucía a través de Granada y Valencia hasta salir por Figueras a Perpignan para regresar a París.

No es necesario, y menos en estas páginas, presentar al arquitecto de la Opéra de París (1862-1875)[2] –su obra principal– y del Casino de Montecarlo (1878-1881), testimonios principales de su personal "estilo Napoleón III", hasta 1870, dado que a partir de 1875 tuvo que transformar en la representación pública de la Tercera República. Tampoco es el momento de revisar la historia de su proyecto y ejecución de la Opéra para intentar vislumbrar una hipotética utilización, después del viaje de 1868, de elementos propios de la cultura arquitectónica española que fugazmente había visitado.

---

[1] El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *En las Fronteras de las imágenes: consideraciones metodológicas y fuentes para el estudio de la imagen religiosa en el Antiguo Régimen* del MICINN (HAR2008-04324).

Este artículo parte del hallazgo realizado en París, en 2005, de este manuscrito conjuntamente con Felipe Pereda –quien por causa de otros compromisos no ha podido finalmente implicarse en esta investigación en estos momentos– y se inserta en el proyecto conjunto de su edición integral.

[2] Sobre la Opéra, además de las citadas obras del propio Garnier (véase más adelante), véase MOYAUX, Constant. *Notice sur la vie et les oeuvres de M. Charles Garnier*, *lue dans la séance du 22 avril 1899*, París, 1899. MEAD, Christopher Curtis. *Charles Garnier's Paris Opera Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, The MIT Press, Cambridge, 1991. FONTAINE, Gérard. *L'Opéra de Charles Garnier*, París, 2000. FONTAINE, Gérard, Jean-Pierre Delagarde y Jacques Moatti. *L'Opéra de Charles Garnier: Architecture et décor intérieur*, París, 2004. SNOWMAN, Daniel. *The Gilded Stage: The Social History of Opera*, Atlantic, Londres, 2009.

Sobre sus otras obras, LENIAUD, Jean-Michel. *Charles Garnier*, París, 2003. BONILLO, Jean-Lucien, Béatrice BOUVIER, Andrea FOLLI y Jean-Louis HEUDIER eds. Les Riviera de Charles Garnier et Gustave Eiffel: Le rêve de la raison, eds., París, 2004. GIVEAU, Bruno y Anne-Marie GARCIA, eds. Charles Garnier. Un architecte pour un empire, ENSBA, París, 2010. FOUCART, Bruno. "La renaissance française avait-elle valeur d'un style? Les interrogations de Hugo, Viollet-le-Duc, Garnier, Daly", en Le XIXe siècle et l'architecture de la Renaissance, eds. Frédérique Lemerle, Yves Pauwels y Alice Thomine-Berrada, Picard, París, 2010.

De su vocación viajera nos informan algunos datos básicos de su biografía. Es bien sabido que, al acabar sus estudios en la École des Beaux-Arts, Garnier obtuvo el Prix de Rome y permaneció entre 1848 y 1852 en la Académie de France; al final de este periodo, se dirigió a Grecia (1852), para dibujar y estudiar el Templo de Aphaia en Egina, como trabajo final de su periodo formativo romano. Sin embargo, este viaje lo encadenó con otros, que lo "distrajeron" durante los años 1852-1855 por diferentes escenarios, desde Turquía y Constantinopla, a Nápoles y Sicilia.

Garnier nos dejó también escritos relativos a estos viajes, que podían ser de gran utilidad a otros artistas y estudiantes que siguieran sus pasos; de su estancia en Grecia nos ha llegado una *Guide d'un jeune architecte en Grèce* (1854) y, redactado más tarde y con el evidente propósito de convertirse en guía de los futuros pensionados en Roma, un *Itineraire d'un voyage de Paris à Rome* (1869)[3]. Ambos nos dan una idea del contexto de su itinerario español de 1868. Tal vocación docente se completó a lo largo de los años con la redacción y publicación de diferentes obras de crítica arquitectónica[4], entre las que destacan sus dos libros sobre la propia Opéra parisina[5]. Además, una clara autoconsciencia del papel de la historia de la arquitectura en la educación de arquitectos y artistas lo llevó a implicarse en la reorganización de su docencia en la École nationale et spéciale des Beaux-Arts[6].

Desconocemos las razones del viaje de Garnier a España; tal vez solo se debiera al contexto de lo que podríamos denominar la hispanomanía o la *France's craze* por todo lo español de los años sesenta y que culminaría quizá con el viaje de Éduard Manet a Madrid y su visita al Museo del Prado. Pero quizá debiéramos tener en consideración el papel de catalizadora de la emperatriz, la granadina, aunque educada en París, María Eugenia Palafox Portocarrero y Kirkpatrick, Condesa de Teba y de Montijo, más conocida como Eugenia de Montijo (1826-1920); se había casado en 1853 con Louis Napoléon III (1808-1873), emperador entre 1852 y 1870, y había sentido un especial interés por la arquitectura. No deja de ser sorprendente que en su correspondencia con el inspector general de los monumentos históricos Prosper Mérimée (1803-1870) –amigo de la familia desde 1830 y mentor cultural de doña Eugenia todavía en sus tiempos de condesa anteriores a su conversión en emperatriz– se mencionara su común interés por una obra como el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* (Madrid, 1848) de José

[3] Sobre éstos y sus dibujos italianos, véase Savorra, Massimiliano. *Charles Garnier in Italia. Un viaggio attraverso le arti*, *1848-1854*, Il Poligrafo, Padua, 2003.

[4] Garnier, Charles. *Allons à Rome!* (1861); *A travers les arts, causeries et mélanges* (1869); *L'oeuvre et la vie de Michel Ange dessinateur sculpteur, peintre, architecte et poète*, par MM. Charles Blanc, Eugène Guillaume, Paul Mantz, Charles Garnier, Anatole de Montauglon, Georges Duplessis et Louis Gonse de Michel-Ange (1876); *École nationale et spéciale des beaux-arts. Création d'une chaire d'architecture française du moyen-âge et de la renaissance réclamée par les architectes des monuments historiques et des édifices diocésains. Rapport adressé au Conseil supérieur d'enseignement de l'école nationale et spéciale des beaux-arts, par la sous-commission chargée d'étudier cette question*, signé Charles Garnier de Charles Garnier et École nationale et spéciale des beaux-arts (1886); y *Discours prononcés à l'inauguration du monument élevé à la mémoire de Paul Baudry, le... 20 février 1890*, Institut de France-Académie des beaux-arts, Firmin-Didot, París, 1890.

[5] Garnier, Charles. *Le Théâtre, par Charles Garnier,* París, 1871 (Actes Sud, París, 2001) y *Le Nouvel Opéra de Paris*, París, 1878.

[6] Véase Talenti, Simona. *L'Histoire de l'architecture en France. Émergence d'une discipline (1863-1914)*, Picard, París, 2000, pp. 55, 58, 112, 154-157 y 168.

Caveda. Parece haber favorecido un estilo neomedieval, neogótico, que aparece en su palacio de Arteaga (Vizcaya) –en el que intervinieron los arquitectos Louis-Auguste Couvrechef y, después de 1860, Gabriel-Auguste Ancelet– y a Eugène Viollet-le-Duc, quien dirigió la restauración del château de Pierrefonds desde 1857; ese mismo año encargaba a Alejandro Sureda la restauración del castillo tardogótico de Belmonte, en Cuenca. Contemporáneamente, tras la muerte de su hermana la Duquesa de Alba en 1860, la emperatriz le encargó a Eugène Viollet-le-Duc el proyecto de un mausoleo en su finca madrileña de Carabanchel[7].

Supuestamente la emperatriz habría tenido una actitud hostil respecto al proyecto de Garnier, deseosa de que hubiera sido designado vencedor del concurso de 1861 el propio Viollet-le-Duc. Madame Garnier recordaría años más tarde el diálogo entre la emperatriz y el arquitecto durante una recepción en la que se presentó su proyecto a Napoléon III en 1861[8]. Ella habría preguntado: "Mais cela ne ressemble à rien, Monsieur Garnier! Qu'est-ce que ce style-là? Ce n'est ni de grec, ni Louis XVI, pas même du Louis XV", respondiéndole el arquitecto –cuyo lema del concurso había sido un italiano *Bramo assai poco spero*– con "Ces styles-là ont fait leurs temps. C'est du Napoléon III et vous vous plaignez?, Madame". No deja de ser sorprendente que, ese mismo 1861, doña Eugenia enviara un proyecto propio fuera de concurso, con un lema "*Mieux vaut tard que jamais*", para cuyo diseño profesional recurrió primero al arquitecto Pierre Prosper Chabrol (1812-1875), encargado hasta 1860 de la restauración del teatro de Palais-Royal; pero insatisfecha con su ejecución, se dirigió al propio Garnier –quien se divertiría *assai* con la ocurrencia– y éste le recomendó a su adjunto Louis-Victor Louvet (1822-1898)[9]. De hecho, no parece que tal actitud de hostilidad durara demasiado, pues Garnier fue invitado al palacio de Compiègne, donde llegaría la reconciliación: "Avouez, monsieur Garnier, que j'ai été bien désagréable pour vous, lorsque vous êtes venu me soumettre votre projet. Je le regrette maintenant".

Al mismo tiempo, la marcha de los trabajos de la Opéra –conclusión de la estructura exterior en 1867-1868 e inicio de la cubrición de acero desde el verano de 1868 de algunos espacios centrales como la Gran Escalera, cuya bóveda no se cerraría hasta mayo de 1869– pudieron posibilitar una pausa e incluso una redefinición de detalles de la decoración interior[10]; de hecho, tampoco parece estar clara la fecha de la definición última de este espacio, por ejemplo abandonándose la solución de la bóveda con lunetos que culminan en cabecitas entre ángeles de alas desplegadas (todavía en la primavera de 1862), por la de los arcos formados por medios frontones envolutados y cabezas.

---

[7] Ortiz Pradas, Daniel. "Un proyecto de Viollet-le-Duc para Madrid: El mausoleo de la Duquesa de Alba", *Goya*, 330, 2010, pp. 48-61.

Los otros trabajos y proyectos de Garnier en España están todavía por verificarse. Por ejemplo, el palacio del Recreo de las Cadenas de Jérez de la Frontera (1861-1868) del empresario vinatero Julián Pemartín Laborde, hoy sede de la Real Escuela de Arte Ecuestre de Jerez, fue proyectado por Samuel Revel (1825-1897) y no por Garnier, como sostenía la tradición historiográfica local.

[8] Mead, 1991, p. 3, citado a Garnier, Louise. "Charles Garnier", *L'Architecture*, xxxviii, 1925, p. 382.

[9] Véase "L'Impératrice Eugénie, architecte", *Le Journal des Architectes*, 8 de noviembre de 1861; citado por Mead, 1991, p. 288, nota 53.

[10] Mead, 1991, pp. 141-142 y 167. El sitio de París (septiembre de 1870 a enero de 1871), la ausencia de Garnier hasta junio de 1871 durante la Commune (marzo a mayo) retrasaron todavía más las obras del interior; de hecho, el *ravalement* o enlucido de la Gran Escalera se retrasó hasta noviembre de 1871.

Volvamos, sin embargo, a la realidad del viaje. Como hemos señalado, Garnier vino a España con su mujer y su amigo Gustave Boulanger; éste, huérfano de una familia criolla de Saint-Domingue (Haití) y viajero a Argelia en 1845, había sido su compañero de estudios y mascaradas en la Villa Medici, al haber obtenido el Prix de Rome al año siguiente al de Garnier (1849); Boulanger desarrolló un estilo de sensualismo exotizante en la senda marcada por William-Adolphe Bouguereau y Paul Delaroche, que habrá de ser estudiado en otro momento y transmitió a través de su enseñanza en l'École y l'Académie Julian. Su amistad con Garnier se mantuvo intacta a lo largo de los años, colaborando en la decoración pictórica de sus dos principales obras, la Opéra (1761-1775) y el Casino de Montecarlo (1879)[11].

A lo largo de este viaje –como de otros hasta la fecha– Garnier, Baudry y Boulanger absorbieron todo cuanto pudieron ver, y dejaron un testimonio precioso de su recorrido en coche y en ferrocarril, el nuevo medio que les permitió una mayor rapidez en sus desplazamientos y cuya red condicionó en buena medida su itinerario peninsular. Se trata de su escrito *Itinéraire d'un Voyage en Espagne* (1868). En este cuaderno se entremezclan las anotaciones más pragmáticas de un itinerario de viaje con breves comentarios –en prosa y versos de tono jocoso– sobre las ciudades y sus monumentos, unos apreciados y otros criticados sin piedad.

En primer lugar, Garnier y sus acompañantes dejaron un presupuesto de su viaje de 25 días: del costo de la *voiture* (658,45 Fr.) y del gasto individual de manutención y hotel (500,00 Fr.) se obtenía un total de 1.158,45 Fr.[12]. Después, el itinerario en detalle con sus paradas y su duración recomendada, trayectos y hoteles, desde el trayecto inicial París Burdeos Morcenx [Bayonne] hasta Tolosa y Sn Sébastien (*une demi journée*), Vitoria (una tarde), Miranda de Ebro (una hora) y Burgos (una *mattina*, dedicando la tarde a Miraflores y Las Huelgas (aunque "*ce dernier couvent n'a pas grand intéret*"). Tras parar en Valladolid ("*bien qu'assez interessant, peut se passer sans grand inconvénient*") y no detenerse –*malgré lui*– en Ávila ("*je n'ai pas vu Avila, qui parait pourtant très interessant*"), llegaron a Madrid, alojándose en el Gran Hotel de París, de la Puerta del Sol ("*très bon*").

A pesar del Museo del Prado, Madrid ("*2 jours de séjour suffisent, car il n'y a guère à voir que les musées*") no le atrajo, como tampoco el monasterio del Escorial, al que se llegaba tras recorrer un "*pays assommant*", y al que dedicó un día aunque recomendara su exclusión de los itinerarios ("*l'Escurial ne vaut pas sa réputation, et s'il faut y passer plus de 2 ou 3 heures, je conseillle fort de ne pas faire cette excursions, d'autant plus qu'en somme ce qui a le plus d'intéret, c'est le extérieur....*"). Como veremos, de cuando en cuando Garnier mentía en sus textos como demostrarían sus dibujos.

Toledo merecería un día, cantidad limitada con respecto a la estrella de su viaje entre otras razones por su alojamiento, la Fonda Suiza en la Calle del Paraiso 5 ("*le plus agréable de tous les hotels Espagnols*"); Córdoba merecía a su juicio "*1 / 2 jours [ou] plus longtemps, car cette charmante ville est plein d'intéret, et sa mosquée vaut à elle seule le voyage en Espagne*"; Sevilla también debió de gustarle, incluso su hotel, la fonda de Paris, Plaza de la Magdalena 1 y 2: "*1 / 2 ou plus jours*". En cambio, Jerez le decepcionó ("*Xèrés 2 / 3 ore*") para descubrir de

[11] Parece faltar una monografía de este artista; véase Weidinger, Corina. *Imperial desire and classical revival: Gustave Boulanger's Rehearsal of "The Flute Player"*, M.A. Diss., University of Delaware, 2006.

[12] El presupuesto del viaje a Italia de 1869, mostraba un costo menor: Paris-Rome 27 días 700 Fr., aunque es posible que sus cálculos se refirieran a su experiencia de 1848.

inmediato el encanto de Cádiz ("*par train ou bateau à vapeur du Guadalquivir (2 ou 3 fois par semaine*"): "*Cadix est une ville charmante, et si le temps est beau, on peut y rester quelques jours à se reposer, mais comme sauf la cathédrale, qui est curieuse, il n'y a pas grand chose à voir dans la ville, à part son aimable aspect et la mer, un jours peut suffire largement pour voir cet aspect général*").

Desde allí, siguieron viaje combinando *bateau/chemin de fer/diligence et vapeur* y gozando de "*un beau pays et du pittoresque*" hasta Algeciras ("Algésilas") y desde allí –gracias a la nave– hasta Málaga ("*ville qui n'offre qu'un médiocre intéret*") y guardándose de la Fonda del Aguila, hasta Antequera ("*cet hotel n'est pas très prope (faire attention aux draps de lit) mais cela parait être encore le meilleur de la ville*". Con la diligencia y el tren, llegaron a Granada "*2 / 3 jours mais un jour peut suffir au besoin... Avoir soin d'aller à l'Alhambra avant 10 heures ou après 2 heures, car il n'est pas ouvert au milieu de la journée, du moins pendant la saison chaude*". Un coupé los llevó a Jaén por una *long et ennoyeuse route* para caer en una fonda *dégoutante*: "*On reste à Jaen 1 heure, et l'on a le temps d'aller voir la cathédrale, la plus grande curiosité de la ville, avec le chateau[,] qui est en bas*". Tras Menjíbar, tomaron el camino de Murcia ("*n'a pas grand intéret sauf sa huerta*") para dirigirse a Alicante ("*n'a pas gran intéret sauf sa charmant position. C'est sur tout le point d'ou l'on va à Elche, la terre des palmiers, 1 jour*").

Valencia, su próxima parada, merecía un día, *avec une voiture... car les distances son assez grandes*. Encontró Tortosa *ville très pittoresque à traverser* y Barcelona digna de un día, "*mais il faut très bien l'employer, la ville est gaie et curieuse, la cathédrale surtout*". La vuelta aceleró el ritmo, pasando velozmente por Gerona, Figueras, Perpignan hasta alcanzar Paris a través de Nîmes y Lyon.

Si la red del ferrocarril de la península condicionó mucho su itinerario, Garnier hizo referencia al texto que debió de haber guiado en parte sus pasos o configurado inicialmente sus opiniones, "Germain Delavigne, *Le Guide en Espagne*"*;* podemos identificar con la obra Guide Joanne de [Léopold] Alfred [Gabriel] Germond de Lavigne (1812-1891), *Itineraire de l'Espagne et Portugal (Guides Joanne-Guides Diamant*, Hachette, París, 1859 (12º), 1866 (16º), 1867 (18º), 1872[2] (16º)… Aunque hoy pensemos más en la guía de Richard Ford (1796-1858), *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* (Edimburgo, John Murray III, 1844), como la preferida de los viajeros, y haya caido en el olvido la de De Lavigne[13], es evidente que los Garnier –sobre todo Madame Garnier, a la que Boulanger dibujó leyendo en el tren– disfrutarían de las páginas de esta guía en formato de viaje, que les llevaría, es un suponer, por ejemplo, a la visita de la sacristía y la sala capitular de la catedral de Jaén que recomendaba; no obstante, Garnier de inmediato se distanciaría de algunos de sus juicios, como su crítica al exterior escurialense o al interior confuso de la catedral gaditana.

No obstante, el material más precioso del *Itinéraire* está constituido por los dibujos a pluma de los arquitectos y del pintor, paisajes, imágenes anecdóticas, escenas costumbristas (Fig. 1)

[13] Sobre el contexto, véase desde Pardo Rodríguez, Arcadio. *El arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1981 a Bennassar, Bartolome. *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVI^e^ au XIX^e^ siècle*, Robert Laffon, París, 1998 y Luxenberg, Alisa. *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835–1853: Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, Ashgate, Aldershot, 2008.



Figura 1. Gustave Boulanger, *Mujeres y hombres en Andalucía.*



Figura 2. Charles Garnier, *Vil[l]alba Boulanger lisant dans le Wagon (en perspective)* y *Vil[l]alba.*

y caricaturas del cuarteto[14] y, sobre todo, vistas urbanas y diseños de edificios, que testimonian sus filias y sus fobias historiográficas, y permiten vislumbrar apenas el efecto que la arquitectura española pudo tener sobre el estilo sintético de Garnier; si Córdoba y Sevilla constituyeron dos etapas fundamentales, no hay un solo dibujo en su cuaderno. La única posible explicación es que éste no constituya todo el material que Garnier y Boulanger trajeran de España y que esté todavía por descubrir en alguna colección privada o en alguna institución[15].

Los dibujos de Garnier –firmados con sus iniciales C.G.– se inician como es lógico en la frontera, con imágenes de Bayonne y Biarritz, Zumárraga y San Sebastián desde el Hotel Beraza, para alcanzar ya dimesiones y complejidad mucho mayores con dos vistas callejeras de Vitoria y Burgos desde el Arco de Santa María a la catedral y varios edificios de la capital burgalesa, de nuevo el Arco de Santa María e interior y exterior de la Casa del Cordón, así como un pintoresco pastor apoyado en una pared salido de la pluma de Boulanger (G.B.), su primer dibujo de un viaje en el que buscaba los tipos curiosos y populares. Es evidente que el cuarteto pudo considerarse así mismo en esta categoría; si en algún momento Boulanger

[14] Para el estudio de estas caricaturas en su conjunto, deberemos esperar a la aparición del libro de Debrabant, Camille *et alt*. *L'oeil et la plume. Caricatures de Charles Garnier*, ENSBA, París, 2011.

[15] Es improbable que en esta fecha Garnier hubiera viajado hasta España con una cámara fotográfica que más tarde, desde la década de los setenta, utilizaría.



Figura 3. Gustave Boulanger,
Una corrida de toros en Madrid.

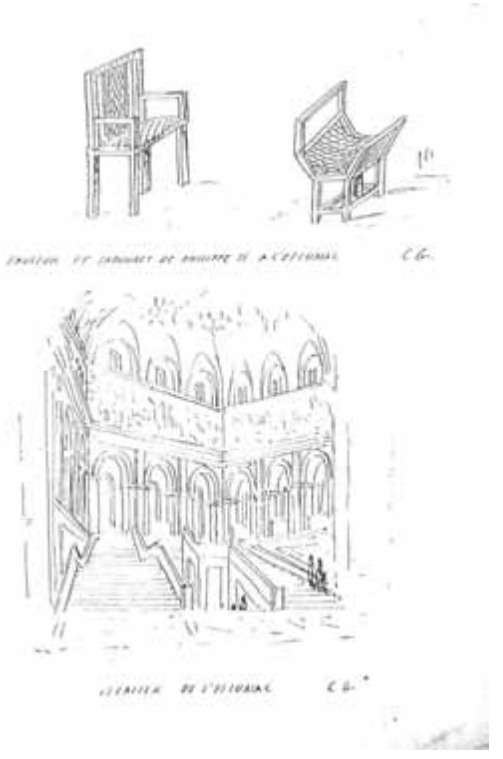


Figura 4. Charles Garnier, *Fautevil et tabouret de Philippe II à l'Escurial* y *L'escalier de l'Escurial.*

diseña al matrimonio Garnier, él con su pipa y ambos enfrascados en la lectura o una labor, el pintor, vestido con ropas de viajero, aparece multitud de veces en los dibujos de Garnier, unas veces leyendo en el vagón (Fig. 2) pero la mayoría dormido, por posadas y fondas en el tren o en el suelo de una estación de ferrocarril, aparentemente esperando aburrido un cambio de trenes, o incluso bostezando o roncando a mandíbula batiente a su regreso del Escorial; da la impresión de que los pintores de Felipe II, o el propio Luca Giordano, no habían conseguido conmoverlo y mantenerlo despierto en su vuelta a Madrid.

Llegados el viernes 5 de junio, el trio disfrutó del sábado 6 y el domingo 7 en Madrid, de la que Garnier dejó un par de vistas, una de ellas de la calle de Alcalá y una segunda de lo que parece ser la Casa de las Siete Chimeneas. Debieron de acercarse como es lógico al Museo del Prado, visita de la que solo da fe una breve nota velazqueña; "Velazquez n'est plus qu'une ombre / et même j'oublie en ce lieu / Michel Ange le demi dieu / et je pouvais bien dire / le dieu tout entier / car depuis la chère Grèce ier / laurée pareil avoir perdu tout son empire / oh monument sublime / je reconnais que ma rime / est autant indigne de toi / que Boulanger eut de moi / je l'aime donc la poésie / et Racine et Corneille en –out [?] enchantés / et garde en mon âme ravie / le souvenir de tes beautés".

Más atención, y ahora gráfica, le mereció a Boulanger la corrida de toros que presenciarían en la plaza de la Puerta de Alcalá el domingo, y a cuyas suertes de picador y banderillas les dedicó dos dibujos y otros cuatro a los lances de muleta. Garnier fue más conciso en su juicio

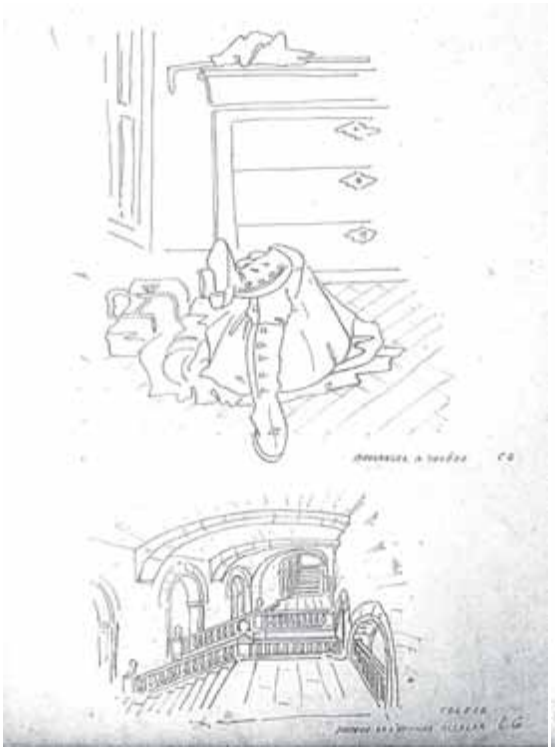


Figura 5. Charles Garnier, *Boulanger à Tolède* y *Dessous de l'escalier Alcazar Tolède.*



Figura 6. Charles Garnier, *Tolède* y *Alcazar de Tolède.*

manuscrito: "*Mais de bonne coeur j'avrai donne / dix mille francs pour qu'au lieu des chevaux / et des taureaux, / le piccador* [*sic*] *fut tué, / il l'avait bien merité. Quel saleté!*" (Fig. 3).

Si el lunes 8 de junio lo dedicaron al Escorial, los dibujos de Garnier traicionan su primera descripción del monasterio; por una parte, dos ejemplos del mobiliario filipino ("*fauteuil et taburet de Philippe II à l'Escurial*") y una vista de su escalera imperial de caja abierta (Fig. 4), que tenía que interesarle vivamente de cara a su definición final de la Grand Escalier de la Opéra parisina. El *leit motiv* de Toledo fue también la escalera de su Alcázar; la obra quinientista de Alonso de Covarrubias y Juan de Herrera le mereció dos imágenes (al lado de otra de la Casa o Posada de la Santa Hermandad): una perspectiva de la sección más baja de la escalera ("*Dessous de l'escalier Alcazar Tolede*") (Figs. 5 y 6) y una planta del patio con el diseño de las rampas de la escalera imperial, tanto hacia arriba como hacia abajo, pues esta doble estructura de comunicación en vertical por encima o por debajo del piso de entrada, era un elemento también propio del edificio parisino en construcción.

Ya hemos señalado la admiración de Garnier –y suponemos que sus tres acompañantes– por Córdoba y su mezquita omeya y Sevilla; y nuestra decepción al no encontrar dibujos atractivos de sus edificios más importantes. Cádiz, no obstante, supone una contrapartida[16]; Garnier no

[16] Hemos comentado estos dibujos en Marias, Fernando. "Vicente de Acero de Granada a Cádiz, de Málaga a Antequera", en *Andalucía barroca. I. Arte, arquitectura y urbanismo. Actas del Congreso Internacional 2007*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 99-114.



Figura 7. Charles Garnier y Gustave Boulanger, vendedor ambulante en la estación de *La Encina* (Alicante).

solo dejó un elogió –sesgada, bizarra, bella– de la catedral barroca de Vicente Acero y Arebo en uno de sus poemitas, casi siempre irónicos, que es el único conservado de este edificio hasta el siglo XX: "Quelle chose pyramidale / Que la cathédrale, / Tout, de travers est fait. / Et cela fait grand effet / C'est, je crois le seul exemple / D'un aussi superbe temple / En dépit du bon sens construit / Et qui vous frappe l'esprit / Celui qui dans sa cervelle / Trouva quelque beau matin/ Cette église bizarre et belle / Était un fameux lapin!" Nos legó además –los únicos que dedicó a un edificio barroco– cinco diseños, uno de los números más altos concedidos a cualquier monumento español si excluimos el Escorial y, como veremos, la Alhambra. Su planta –que dibujó a mano alzada y sin medidas– le interesó tanto como la complejidad de las secciones de sus soportes y muros, y el efecto general de su crucero, aunque no hiciera justicia gráfica a la monumentalidad de la disposición sesgada de las columnas de los dos órdenes de sus soportes, lo que demuestra la precipitación de su visita y la complejidad del monumento. A pesar de estos errores, los dibujos gaditanos constituyen un magnífico testimonio de sus intereses arquitectónicos en la península, y su capacidad de ver más allá de lo que su guía le había predicho.

Tras la ciudad atlántica, Garnier y sus amigos se dirigieron hacia Granada, dejándonos en el camino unos preciosos dibujos minimalistas de Chiclana y el camino de Vejer de la Frontera, de la colegiata de Santa María la Mayor de Antequera vista a través del medio punto del Arco

de los Gigantes[17], y de su campiña. De la ciudad del Darro, Garnier nos dejó dos imágenes urbanas de la Granada moderna, antes de centrarse en la Alhambra. Allí, dibujó por dos veces la Puerta de la Justicia y el Pilar de Carlos V, y por cinco el Patio de los Leones, con su fuente, y el interior de la llamada Sala de los Abencerrajes; el hecho de que pasara por alto los cambios de ritmo de los soportes columnarios del frente de la Sala de las Dos Hermanas testimonia nuevamente la tensión entre su interés y los ritmos siempre acelerados de sus visitas, aunque en este caso pudiera demorarse tomando notas de los colores de las imágenes de los monarcas nazaríes pintados en la cupulilla de la llamada Sala de los Reyes. Una mirada de arquitecto se sumaba en sus imágenes alhambreñas a las previas de Horazio Maria Giussani, Diego Sánchez Sarabia, William Beckford, James Cavanagh Murphy, David Roberts u Owen Jones, por citar solo algunos nombres de locales o visitantes que se acercaron con el lápiz o la pluma. Ni huella en cambio del Palacio de Carlos V, de la catedral o de las iglesias de San Jerónimo o de la Cartuja, que tanto le habrían podido interesar.

Da la impresión de que a partir de Granada –recordemos la ciudad natal de la emperatriz–, el viaje se aceleró todavía más. Una vista del caserío y la cabecera de su catedral testimonian su paso veloz por Jaén, y retomando por Menjíbar el tren dirigirse a Alcázar de San Juan y la estación de *La Encina* (Alicante) (Fig.7), en la que tanto Garnier como Boulanger aprovecharon una parada para retratar con ojos y estilos muy diversos a un pintoresco vendedor ambulante. Del paso de Garnier por Alicante y los palmerales de Elche quedaron breves dibujos de paisaje y caserío con el puerto y una imagen interior de lo que podría ser el Palacio de los Condes de Lumiares (1715).

Valencia constituyó su siguiente parada y de ella nos dejó Garnier imágenes de una calle próxima a la catedral, del Puente de Serranos y de una curiosa vista ortogonal de la Lonja. Pasando por delante de Sagunto (aunque el dibujo del perfil del castillo y caserío reza "Castellon de la Plaga"), siguieron hacia el norte anotando el carácter pintoresco de Tortosa (de las que nos dejó un apunte de su arco de entrada desde el puente del Ebro, que se cruzaba en diligencia).

En Barcelona se demoraron un par de días, aunque Garnier parece haber concentrado su interés en su Teatro Principal, las *Cases de l'Òpera* o de la Santa Creu (1788), recientemente reformadas por Francesc Daniel Molina como su arquitecto desde 1847. Boulanger esperó un poco más para cerrar su colaboración con el dibujo de un personaje con barretina de San Celoni (un *pagés* de la comarca del Vallès) (Fig. 8). La Rambla de Figueras, con su doble hilera de árboles, le atrajo a pesar de sus limitadas dimensiones, dejándonos Garnier dos vistas que hacían de este paseo un lugar encantador para despedirse de España y regresar a París.

Cerrado el viaje, Garnier vería tal vez su Opéra en construcción desde un nuevo horizonte, y nosotros, desde nuestra atalaya peninsular, acabamos de colocarnos un filtro sobre nuestros ojos, a partir de sus experiencias dibujadas o sus silencios gráficos, esas hojas aún en blanco y todavía por encontrar de Córdoba, de Sevilla, de Barcelona, del espejo de *Las meninas* de Velázquez. A través de estas nuevas lentes distorsionantes –¿existen algunas que no lo sean?– podemos proyectar sobre la realidad de la Opéra nuestra propia cultura arquitectónica. Podemos ver ecos de la cripta –el Panteón– de la catedral de Cádiz en el muro interior –con su secuencia circular de falsos dinteles– del *vestibule des abonnés*; o podemos imaginar en

[17] Hemos comentado también este dibujo en Marias, 2009, pp. 99-114.

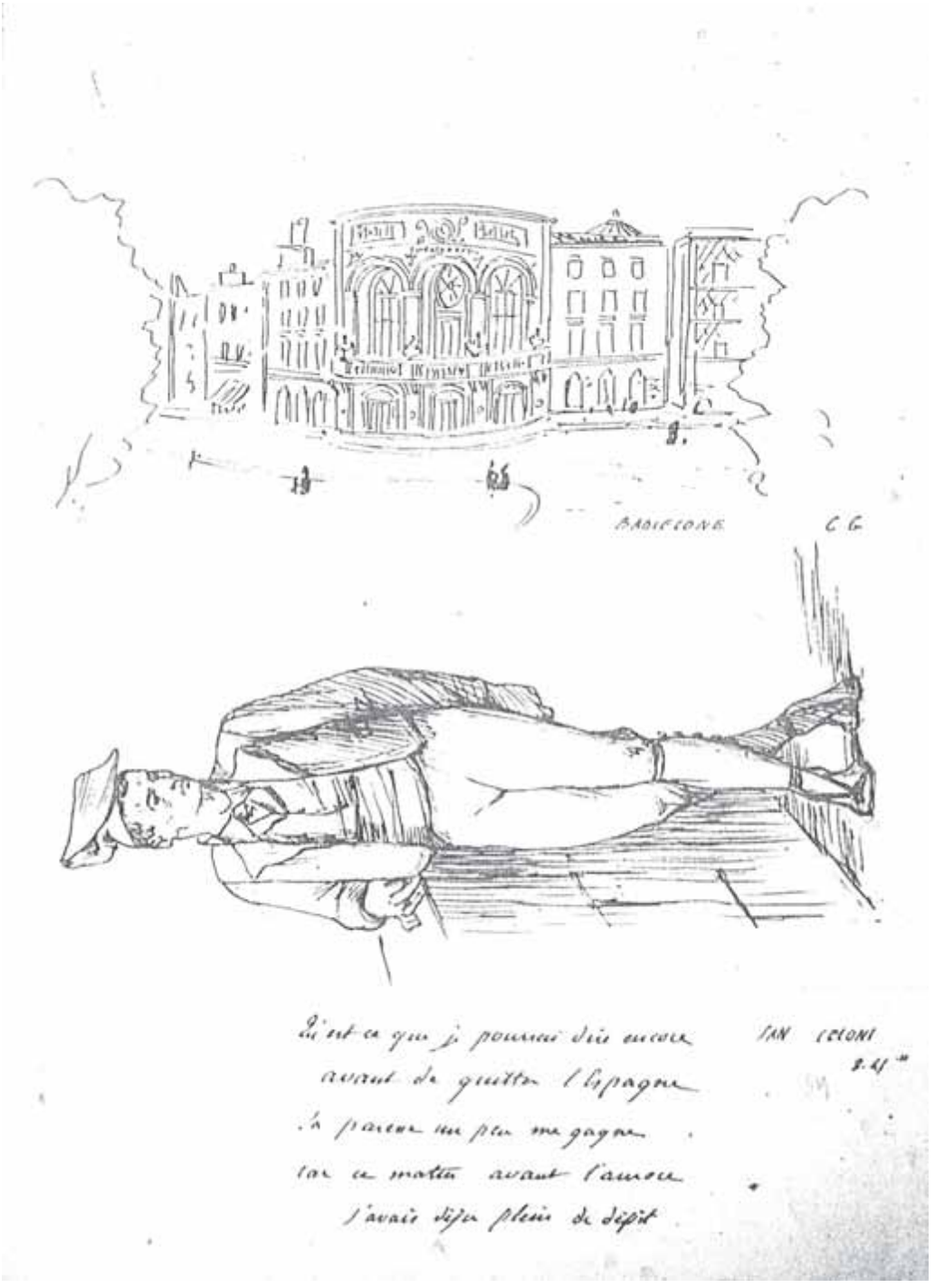


Figura 8. Charles Garnier, *Barcelone* (*Cases de l'Òpera* o de la Santa Creu) y Gustave Boulanger, *San Celoni* (pagés de Sant Celoni, Vallès, Barcelona).

la *Grand Escalier* una fusión de planimetrías toledanas y escurialenses, alzados gienneses a la manera de la sacristía de Vandelvira y aires de la *maqsura* de la mezquita cordobesa en su bóveda, o incluso ecos de la escalera de la Llotja de Barcelona, de Tomás Soler y Joan Fábregas (1774-1802), el antiguo espacio dieciochesco para la ópera, que Garnier quizá no llegara jamás a visitar.

Ninguna de estas referencias anularía los mimbres culturales con los que Garnier forjó su obra *in fieri*, del Miguel Ángel romano, el Sansovino veneciano y el Palladio vicentino y lagunar a su Louvre y su Versailles, de Perrault a Hardouin-Mansart, de Soufflot a Victor Louis, Félix Duban o Frederique Duret, de sus reconstrucciones de la Grecia clásica a su visión de Bizancio a través de Venecia y Monreale. Ni anularía en absoluto sus capacidades imaginativa e inventiva, basadas también en sus poderes de absorción.

TRES PINTORES VIAJEROS ALEMANES EN LA ESPAÑA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: WILLY GEIGER, KURT LEYDE, CURT VÖLKER

Maria Kusche
Investigadora en Historia del Arte, Málaga

Hace siglos que España, país en el que se han fusionado y han dejado sus huellas tantos pueblos, incluso imperios, atrae muy especialmente el interés y la curiosidad de los restantes países europeos y con esto a muchos viajeros. El viaje a España como peregrino o diplomático o erudito era una necesidad, y en tiempos más modernos un placer de moda, añorado cuando no se podía realizar. Forman una entusiasta cadena hasta hoy en día no sólo los libros o cartas sobre estos viajes, sino las obras científicas: literarias, históricas, botánicas, geográficas o también artísticas, a veces el motivo o la consecuencia de estos viajes. Así la podemos seguir en la compilación increíblemente detallada y erudita de Arturo Farinelli "Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX", que publica en 1920, aunque sin incluir obras de este siglo.

Mi padre, siendo él mismo un viajero al que España ya no lo dejó marchar, se fue naturalmente interesando por otros viajeros a este país y también por las obras científicas que estos viajeros tenían entre manos, y poco a poco reunió toda una colección de libros de "Viajes en España", afición que, por cierto, compartía con el profesor Marañón (cuya colección hoy es propiedad de Enrique Karge, Toledo). Como mi padre no quiso que su colección fuese dividida entre sus hijos o vendida después de su muerte, en los años sesenta la empaquetó y envió a Hamburgo, ciudad a la que le unían lazos familiares y profesionales. Y allí en la Biblioteca de la Universidad se pueden consultar sus libros que figuran como "Sammlung [colección] – Ernst Kusche".

Sin embargo, dejó para sí los libros que incluían ilustraciones artísticas, además de los cuadros y dibujos sueltos relacionados con estos viajes. A través de la existencia de estos libros de grabados y viendo además obras de artistas viajeros en casa en las paredes o en carpetas, no me quedaba más remedio que, por mi parte, aficionarme también a estos magníficos resultados de los viajes de estos artistas. Pero siempre sentí que algunos de ellos fuesen tan poco conocidos en España y que sería necesario darlos a conocer.

Se trata ante todo de tres artistas alemanes con los que yo, a través de mi padre he tenido una relación personal: Willy Geiger, Kurt Leyde y Curt Völker.

Al evocar una España de otros tiempos, que a veces añoramos, normalmente acuden a la mente las obras ilustradas del siglo XIX, como las de los ingleses Lewis, Ford, y Roberts. Sin

embargo, de las obras de estos tres alemanes que les siguen, ya del primer tercio del siglo XX, igual de interesantes y artísticamente de igual calidad, se sabe poquísimo. Forzados a sobrevivir en este siglo a lo largo de tres guerras, encontraron refugio espiritual y físico en España, pero en circunstancias que no dejaron lugar a que alcanzaran la fama que podrían haber tenido en tiempos más favorables. Ellos no venían como grandes señores, o acompañando a éstos, sino en cierto modo siguiendo las antiguas reglas de las hermandades artesanas alemanas que demandaban a los jóvenes artesanos después del examen de oficial a cambiar de sitio, a recorrer mundo antes de instalarse en algún lugar.

Los tres, Geiger, Leyde y Völker, hicieron amistad con mi padre al llegar en sus correrías a Málaga, y alguna que otra obra suya quedó en nuestra casa.

Con estos pequeños apuntes quiero saldar la deuda que tengo con ellos por el placer que sus obras muchas veces me han dado. Como ya no me queda ni tiempo ni fuerza para dedicarme de lleno a un estudio de ellos, como se merecen, mi ilusión sería que alguno de los señores profesores o señoras profesoras presentes se animara o animara a sus estudiantes a estudiarlos a fondo y que así se llegaran a conocer, lo que, dada la relación con el arte español de su tiempo, también sería muy interesante en cuanto a éste.

Willy Geiger, el más conocido de los tres, artista entre Jugendstil –modernismo– y expresionismo, enamorado de España, a la que viaja por primera vez en 1905 y vuelve a acudir en 1912 y 1923, nació en 1878 en Landshut-Schoenbrunn (Baviera) y murió en Múnich en 1971[1].

Estudió entre 1898-1899 en la Escuela de Artes Decorativas –[Kunstgewerbeschule]– en Múnich, siguiendo después estudios en la TH –Universidad Técnica– y obteniendo el título de profesor de dibujo. A continuación ingresó en la Academia de Arte de Múnich [Akademie der Bildenden Künste], teniendo como profesor de pintura a Franz von Stuck, personificación del simbolismo y "art nouveau" y, en artes gráficas, al más convencional Peter Halm.

En 1903 llamó la atención con la serie de dibujos "Seele" [alma].

El premio Schack ganado en 1905 le dio la posibilidad de viajar. Geiger marchó a Italia y España, y también pasó a Marruecos.

En 1905 grabó en Roma el ciclo "Liebe" [amor], que provocó un escándalo por su contenido satírico-sexual.

De ninguna de las dos series "Seele" y "Liebe" he podido encontrar ejemplares.

En España descubrió las obras del Greco y de Goya cuya influencia se plasmó en 1907 en los dibujos y grabados de la primera de sus dos magistrales Tauromaquias compuesta de aguafuertes en marrón, rojo y gris[2] de la que puede dar una idea uno subastado recientemente[3].

En Madrid hizo amistad con el joven Juan Gris[4] al que recomendó a las revistas "Die Jugend" y "Simplizissimus" en las que Geiger ya había publicado.

---

[1] Véase para datos biográficos incluyendo la secuencia de sus obras en los respectivos viajes: Thieme-Becker-Vollmer. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, tomo XIII (1920), p. 345; tomo XXIII, p. 95, tomo XXIX, 572; Singer, *Allgemeines Künstlerlexikon*, tomo *6*, (1922), 107: *Das Grosse Lexikon der Graphik*, Westermann, Braunschweig 1989, 243.

[2] Versteigerungen Leo Spik, Graphik (Kat.-Nr. 426-627), s.a.

[3] Auktionshaus Mehlis, dritte Sonderauktion ohne Limit, s.a.

[4] García García, I. *Orígenes de las Vanguardías artísticas en Madrid 1909-1922,* Madrid, 1998.

En 1907 vuelve a Alemania y se dedica a los Exlibris[5], ilustra obras de Kleist, Dostojewski, Goethe y Balzac, así como lo haría más adelante con obras de García Lorca.

En 1908 nace su único hijo, Rupprecht Geiger, que seguiría los pasos de su padre y que adquiriría gran fama como arquitecto y pintor abstracto.

En 1909-1910 Willy Geiger gana el premio Villa Romana con el que tiene medios para volver a España con su jóven familia, y es entonces, en 1912, cuando graba su segunda Tauromaquia[6].

De vuelta en Alemania trabaja hasta 1914 junto a las Galería de Bruno Cassirer y Gurlitt en Berlín y conoce a la escritora Mechthilde von Lichnowsky que defiende su arte[7].

Al comienzo de la primera guerra mundial Geiger, como la mayoría de sus compañeros artistas, enfatiza esta guerra en "Kriegsblaetter" con obras como "Unsere Helden" [nuestros héroes], hasta que en las batallas de Francia es confrontado personalmente con toda la miseria de este conflicto que refleja en 1917 en "Episteln aus dem Felde" [epístolas del frente].

Al terminar la guerra Geiger está traumatizado y se dedica principalmente a la pintura de retratos.

En los años 1921-1923 trabaja como profesor de dibujo de desnudo en la Kunstgewerbeschule [Escuela de Artes Decorativas] en Múnich. Es ahora cuando se editan grabados de las Tauromaquias[8].

En 1923 otra vez decide marchar a España y recorrerla, y escribe e ilustra su magnífico libro "Spanien", que aparece en 1926 en la editorial Fritz Gurlitt, en Berlín, en la serie de "Malerbücher" [libros de pintores] a los que pertenecen libros de los mejores de su generación: como Lovis Corinth, Richard Seewald, Oskar Kokoschka y otros. "Spanien" es uno de los libros más entrañables sobre España, en el que lejos de todo intento turístico va recordando página por página en texto y en dibujos su relación con el país y su impresión muy personal.

Es de suponer que antes de marchar a España ya conocía el primer y grandioso libro de fotografías de España "Unbekanntes Spanien" [la España oculta] que Kurt Hielscher –sólo tres años menor que él– con mucho éxito había publicado en 1922.

La comparación del libro "Spanien" de Geiger con el del fotógrafo Hielscher[9], nos da criterios por los que podemos medir el carácter de la obra de Geiger. El libro de Hielscher es una magnífica documentación sobre la España de entonces: sus principales objetos son los paisajes más destacados de cada región, las grandes obras arquitectónicas, y los ambientes y trajes típicos regionales. Todo esto desde luego presentado desde ángulos nuevos, distintos a los litógrafos del siglo anterior –como la fotografia lo permite– y con gran sensibilidad hacia lo que hay de único en este país, pero siempre dentro de cierta convención en la mirada.

Se ve cómo la obra de Geiger difiere. Sus pequeños grabados de paisajes no llevan nombre (Fig. 1). Son como destilaciones de los paisajes españoles en general y muestran menos su

[5] Schoyl, K. H. "Willy Geiger Exlibris Gesamtverzeichnis"*, Stadtgeschichte Museen Nürnberg*, 1979, tomo VII, 156.

[6] Tolosa, P. "Willy Geiger y su visión de la Corrida", *La Gacetilla De La Unión De Bibliófilos Taurinos* nr. 30, (segundo semestre 1969), 17.

[7] Wilhelmy, P. "Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)", *Veröffentlichungen der Historischen Komission zu Berlin*, tomo 73, (1989).

[8] Geiger*,* Willy. *Tauromachie. 31 Radierungen*. Einführung von August L. Mayer. Leipzig, Seemann, 1925.

[9] Scholz-Hänsel, M. (Hsg.) *Spanien im Fotobuch - von Kurt Hielscher bis Mireia Sentís,* Leipzig, 2009.



Figura 1. Geiger*: Paisaje con carreta de bueyes,* 1923.

belleza que su patética aridez. Los monumentos de arquitectura, aparte de las de Toledo, sólo se mencionan en el texto, no figuran, pero sí las escenas de pobreza y desamparo o de orgullo y machismo (Fig. 2). Estas representaciones sobrepasan a las de Hielscher en su crítica social. Aparte de esto es obvio que lo pintoresco de estos tipos atraía a Geiger, y los dibujó con la misma curiosidad y entusiasmo como lo debió hacer Velázquez cuando pintaba sus enanos, bobos y bufones.

De las acuarelas que hace en esta estancia en España, de su colorido y también de su estilo expresionista da una idea una que regaló a mis padres, una vista de un barrio residencial en Málaga, "El Limonar" (Fig. 3).

En 1928 la Academia de Artes Gráficas de Leipzig lo nombró catedrático, con lo que llegaba a la cumbre de sus expectativas profesionales. Sin embargo su estilo moderno muy peculiar, expresionista, le traería los mismos problemas que a muchos de su generación. En 1933 fue despedido de golpe, sin más, habiendo sido clasificado sus obras por los Nazis como "Entartete Kunst" –arte pervertido– al no moverse dentro del realismo prescrito. Sus obras fueron retiradas, posiblemente algunas quemadas y el resto vendidas al extranjero. Aunque algo se ha recuperado no es fácil seguir sus huellas.

Geiger se retira al campo, cerca del lago Chiemsee, donde permanece durante los restantes años de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, sale en 1938 del anonimato en un homenaje



Figura 2. W. Geiger:
Niño y Viejo pidiendo limosna, 1923.



Figura 3. W. Geiger: *El Limonar, Málaga,* 1924.



Figura 4. Kurt Leyde: *Pareja de La Alberca,* 1925.

a su maestro Franz von Stuck[10]. Y por lo demás sigue trabajando, anotando entre los años 1939 y 44 los horrores de la guerra, así como se puede ver en una carpeta de veinte dibujos editada en 1947 por la Editorial Limes[11]. No está claro si en este tiempo pudo visitar España.

En 1946, un año después de terminar el régimen Nazi, al fin, con sesenta y ocho años, es nombrado catedrático de la "Akademie der Bildenden Künste" de Múnich, perteneciendo también a la "Sezession" de Múnich y al "Künstlerbund" de Weimar. En la Pinakothek der Moderne en Múnich se hicieron varias exposiciones que incluían obras suyas, en especial en 1959[12] y 1968[13]. Se retira con setenta y tres años pero sigue pintando. No sabemos si en estos años aún visitó España.

[10] Ludwig H. (Hg.), *Franz von Stuck und seine Schüler*, Ausstellungskatalog Villa Stuck, München, 1989 "Rede Geigers zu Franz von Stuck 1938".

[11] Geiger, W. *12 Jahre*, *20 Zeichnungen von Willy Geiger,* mit einer Einführung von Franz Roh, Wiesbaden, Limes Verlag . o. J. (1947).

[12] Staaliche Graphische Sammlung München, *Hundert Meisterzeichnungen*, *500 Jahre Zeichnungen und Graphik*, 1959. *Karl Rössing und Willy Geiger.*

[13] Degenhart, B. *Willy Geiger. Das graphische Werk*, Ausstellung. SGSM 1968 (Faltblatt).



Figura 5. Kurt Leyde: *La Calle Camas,* 1919.

Muere en 1971 con noventa y cuatro años en Múnich, admirado y respetado. De este gran artista aún hay mucho por descubrir, en especial sus interpretaciones de España.

Del segundo de los artistas mencionados, de Kurt Leyde, gran paisajista, que se decidió definitivamente por España en la que vivió unos treinta años, hay poquísimos datos[14], pero sus obras constan en multitud de subastas y también en casas de personas amigas. Nació en Berlín el 12 de Junio de 1881 y murió en 1941 en esta ciudad.

Estudió pintura, como Geiger, en Múnich con Franz von Stuck, pero también en Koenigsberg con L. Dettmann, que seguramente con sus paisajes impresionistas le influenciara más que el simbolista Stuck. Los Leyde eran menonitas provenientes originalmente de Holanda –como también indica su nombre– de donde emigraron a la Prusia Oriental que garantizaba la libertad de religión. Sabiendo por su hoy existente familia que los Leyde se asentaron especialmente cerca de Danzig, se comprende por qué estudiaría en Koenigsberg.

Al terminar sus estudios comenzó a viajar por Francia y España. La Primera Guerra Mundial le cogió ya en España. Por lo visto no fue a la guerra ni tuvo problemas por este hecho, o por hallarse en el extranjero, o posiblemente –esto habría que averiguarlo– también como

[14] Mencionado en: Thieme-Becker-Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, XXIII, 1929, Velhagen und Klasing. *Monatsschriften* 43, II, (1928-1929), 185; Vollmer, H. *Künstlerlexikon des XX. Jahrhunderts*, tomo 3, Leipzig, 1956, 225.



Figura 6. Kurt Leyde: *Grabado de Toros*, sin fecha.

consecuencia de que su religión prohibía toda clase de actividad bélica. El hecho de que el 1 de noviembre de 1917 tuvo lugar una primera exposición de sus obras en el Ateneo de Madrid, inaugurada por el entonces embajador alemán[15], lo parece confirmar.

Estuvo viajando por todo el país, del norte al sur, del este al oeste, pintando preciosos cuadros de los diferentes paisajes, desde la playa de Santander pasando por Castilla (Fig. 4), hasta Mallorca, Ibiza y Canarias, hasta Málaga. A mi padre le regaló un "Almendro en Flor" y "La Calle Camas" (Fig. 5), un óleo de las estrechas callejuelas de la vieja Málaga. Sus pinturas se mueven dentro del estilo impresionista y son de una ligereza y al mismo tiempo de una facultad admirable en escoger lo visualmente interesante, con un colorido alegre pero nunca estridente. Además, un dibujo de una corrida demuestra que a Leyde también, como a Geiger, le fascinaban los toros (Fig. 6). El dibujo de los toros hace ver cuán magnífico dibujante y grabador fue.

Desde el año 1922 parece que se asentó principalmente en Barcelona. En el *"Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)"* consta que exhibió sus obras en distintas galerías barcelonesas en 1922, 1924, 1931 y 1936.

[15] ABC, *Martes, 6 de Noviembre de1917*, Edición primera, pag. 6 "Un Artista Extranjero".

Entremedio, en 1928, según se ve por sus acuarelas, viajó también a Sudamerica, a San Salvador y Guatemala[16].

Durante la Guerra Civil se refugia en Alemania, pero despues de ésta vuelve a Barcelona, y sus obras reflejan estos cambios mostrando un nuevo matiz.

En Alemania se extendió su fama. En 1941 la Sociedad Ibero-Americana consigue organizar una gran exposición de sus obras en Berlín en la que casi todas fueron vendidas[17]. La explicación debe ser que sus obras por un lado no tenían nada en común con el realismo oficial del régimen Nazi patético y tosco, ni con el distorsionamiento expresionista prohibido, tenían todo el encanto de un obra moderna sin rozar ninguno de estos dos extremos.

Trágicamente Leyde ya no disfrutó de este éxito, murió repentinamente en Berlín en este mismo año 1941, por la fecha de su exposición.

De vez en cuando suelen aparecer en las subastas acuarelas y dibujos suyos pero de la importancia de su obra ya apenas hay constancia.

El tercero de los artistas que presento, Curt Völker, gran dibujante y litógrafo, residió unos treinta años en Granada. Nació en 1884 en Leipzig –según se entiende por una entrevista que le hizo el periodista Eduardo Crespo en el periódico "Dígame" (Madrid, 20 de Noviembre 1951)[18]– y debió de morir en Granada por los años sesenta[19].

De Curt Völker se conservan bastantes dibujos pero sólo los datos trasmitidos directamente por él a través de la mencionada entrevista o por personas amigas.

Estudió en la Academia de Artes Gráficas [Akademie für Graphische Kunst und Buchgewerbe] de Leipzig. Al final de sus estudios le fue concedida por esta academia una beca de viaje.

Sabemos que en 1909, es decir con unos veinticinco años de edad, Völker estaba en Venecia ya que se conserva de esta fecha una acuarela de esta ciudad, muy madura y hermosa[20]. Fue subastada hace poco y hoy está escondida en alguna colección desconocida.

Posiblemente desde Venecia, o viceversa, Völker se marcha este mismo año a Hungría y después a los países del Cáucaso.

A Hungría va acompañando a un tal Max Haferkorn, etnólogo, miembro de una conocida familia burguesa de Leipzig. Völker dibuja a manera de un diario artístico todo lo que les va llamando la atención al atravesar la pusta húngara: los pastores, sus rebaños, sus chozas, sus ratos de ocio jugando al taroc, caballos y más caballos. No sabemos si estos dibujos originalmente estaban pensados para formar parte de un libro con el título "Quer durch die Ungarischen Steppen und Pussten" [a través de las Pustas Húngaras] von Max Haferkorn, Viena 1909", como dice la fotocopia conservada de un cartel preparado para anunciar el libro, o si la idea fue surgiendo a lo largo del viaje. Pero este libro no consta en la bibliografía oficial de los libros publicados en lengua alemana, parece pues que se quedó en el intento. Ya eran

[16] Van Ham, *Kunstauktionen* 15. 5. 2009.

[17] Iberoamerikanisches Archiv, 15, (1941), 130.

[18] Crespo, Eduardo. *Un Pintor de Toros que se llama Woelker*, Periódico "Dígame", 20 de Noviembre 1951, y varias fotografías en Subastas, véase *Artnet.*

[19] No hay que confundirlo con un tal Kurt Völker natural de Halle, Alemania, también artista, que permaneció en Halle hasta su muerte, trabajando junto a su hermano, el conocido pintor Karl Völker.

[20] Fischer Auktionen, Junio 2009.



Figura 7. Curt Völker: *Estudio de Caballos,* 1909.

los tiempos difíciles de la monarquía austriaca; en 1910 tuvo lugar el primer atentado –fallido– contra el heredero imperial.

Los dibujos son deliciosos, de una finura y una maestría impresionante, además todos llevan un texto muy original a manera de comentario que descubre la personalidad del autor (Fig. 7). Fueron estos dibujos los que llegaron a manos de mi padre y que aún conservo, los que despertaron en mí la admiración por este gran artista, hombre sencillo, más bien tímido, el único de los tres artistas que –en años posteriores– llegué a conocer personalmente.

De su viaje al Cáucaso, de Tiflis, debió de ser por 1911, Völker, según la mencionada entrevista, contaba la siguiente anécdota: Fue llevado un día a pintar a un señor muy serio, sin saber de quién se trataba –al día siguiente todos los periódicos publicaron su dibujo con el nombre de "Lenin"– ¡había pintado el ya famoso personaje sin tener la menor idea de la identidad de éste!

Pocos años le quedaron al joven viajero para vagar libremente por la vida. Ya en 1914 al estallar la Primera Guerra Mundial, el mundo se volvió hostil y el sueño de libertad y arte se terminó.

Existen varios dibujos diminutos hechos en algún trocito de papel que estuviese a mano, en los que Völker anota escuetamente, a lápiz o tinta, las escenas de la guerra. Según éstas, Völker estuvo en el frente de Rusia y en las trincheras de Flandes con sus espantosos ataques de artillería y de gas. Curiosamente mi padre encontró estas crueles anotaciones entre unos



Figura 8. Curt Völker: *Revolución en Granada*, 1936.

papeles como si el autor hubiese querido borrar todo recuerdo de este tiempo de su memoria. Además existen de esta época unos dibujos de unas flamenquitas muy lindas y un dibujo de un oficial inglés, tal vez el que lo hizo prisionero, observado con gran sentido psicológico y hasta con humor.

Los tristes años de la postguerra, casi nueve, como declara en la entrevista mencionada, los de la gran inflación en Alemania en el año 1923 y la Gran Depresión, los pasa en Jena trabajando allí para la afamada Editorial Johann Ambrosius Barth como ilustrador de manuales de medicina, pasando sus días en el Instituto Patológico de la Universidad en la sala de operaciones y de disección, dibujando allí los elementos del cuerpo.

Al final de los años veinte, dice en la entrevista, estaba tan harto de este ambiente anatómico que se marchó, sin más, con un grupo de músicos, reanudando sus correrías por el mundo. Esta vez acabó en España, en Andalucía y concretamente en Granada. Y con esto había llegado a su destino definitivo.

También aquí comienza su nueva vida en un ambiente revuelto. Existe una acuarela de Granada de Marzo de 1936 con la ciudad ardiendo (Fig. 8). El marco de una naturaleza opulenta contrasta con la tragedia. La captura artística de este momento seguramente es única.

No sabemos cómo pasó los años de la Guerra Civil. La afluencia turística que hasta entonces pudo traerle algún dinero paró. Debió de sobrevivir de mala manera.



Figura 9. Curt Völker:
Cartel de Toros, después de 1940.

En 1940 había encontrado un nuevo oficio: el de dibujante y litógrafo de carteles de toros y ferias para el Ayuntamiento de Granada. Algunos aún se encuentran en el Archivo Histórico de esta ciudad, otro lo guardo en casa (Fig. 9).

Por este tiempo debió de casarse con Fräulein Paulich, que había sido secretaria de mi padre y muy amiga de nuestra familia. No sé si mi padre influyó en la idea de ella de abrir una pensión en el Carmen Matamoros, alquilado a los Infantado, tal vez basándose en nuestra experiencia con este precioso carmen en el que en 1943 pasamos toda la familia unos meses de invierno porque mi padre, como alemán del norte que era, estaba deseoso de gozar de la nieve y del frío.

El caso es, que poco después de esta fecha Völker y ella montaron allí una pensión, en la que yo en 1948 y 49 me hospedé dos veces mientras me presentaba a Reválida en la Universidad de Granada.

El negocio no les fue nada bien –fueron los años de la Segunda Guerra Mundial y postguerra– y además ni ella ni él sabían defenderse, eran suaves y amables y los huéspedes y el personal hacían con ellos lo que querían. Me acuerdo especialmente de una vieja cocinera gitana que debió de llevarse todas las noches los víveres para toda una tribu.

Mi padre tuvo que salvarlos muchas veces de un apuro y así fue que ya al fin de sus días el agradecido Völker le regaló su diario húngaro.

Él durante todo este tiempo seguía trabajando en el taller de litografía haciendo carteles para el Ayuntamiento de toros, feria y también de esa afición nueva española, el fútbol**.** Pero no sólo litografiaba sus propios dibujos sino una buena parte de su trabajo consistía en pasar a litografía los dibujos de artistas españoles, como por ejemplo Bertucci.

Cuando el turismo después de la guerra se fue recuperando poco a poco, otro de los recursos suyos era hacer pequeños dibujos y acuarelas de Granada para los turistas, que hoy estarán repartidos por todo el mundo. Uno de estos bellísimos dibujos granadinos se lo regaló a mi padre.

La mayoría eran escenas de género. El periodista Eduardo Crespo, en la mencionada entrevista de 1951, las describe con gran entusiasmo: "la obsesión del agua y la de los animales, … los aguadores, el borriquillo con el agua "fresca como la nieve" con ramajes verdes entre los cántaros que hasta permiten el brillo atrevido de un rayo de sol, los muleros, las recuas cargadas de pesados fardos, subiendo por empinadas callejuelas, repletas de piteras y chumbos, algún gitanillo fundido con el paisaje y el sombrero ancho de un mulero. No son actuales estos cuadros, tienen demasiada calma y paz, tienen cierto sabor a cuento de Washington Irving".

¡Qué pérdida para Granada, si nada de esto se encontrara, ni volviera a Granada!

En los años cincuenta visitamos al matrimonio. Él se quejaba mucho de sus ojos que ya no soportaban ese continuo esfuerzo de fijar la vista en las menudencias que exige el grabado en piedra – la litografía. Ella estaba desesperada por el declive de sus vidas. Debieron de morir en los años sesenta. Ni recuerdo ni he podido averiguar la fecha exacta.

Resumiendo: una vida nada fácil para un hombre altamente dotado, sensible e introvertido. Preso entre tres guerras sus grandes facultades sólo le daban para sobrevivir y aunque hubo periodos felices en su vida, el lema que él mismo puso en uno de sus dibujos ya en sus tiempos jóvenes, se le iba confirmando año por año: "Cuanto más voy conociendo a los hombres, más amo a los animales!".

Geiger, Leyde, Völker y, paralelamente a ellos, el fotógrafo Hielscher –son nombres que evocan una España desaparecida– no hace tanto. Todos los mayores aún la hemos visto y vivido: bellísima, llena de calma y al mismo tiempo pobrísima y mísera. Bellísima, llena de calma: mucho se podría haber salvado. Esta vista atrás, aparte del deleite del arte, nos hace conscientes de ello y nos debía animar a defender lo que aún queda. Pobrísima y mísera: ¡qué grandes adelantos ha habido! Dios quiera que la comparación de lo que ellos retenían en sus obras con lo que conocemos hoy nos refuerce en mantenerlo ¡que las calles no se nos vuelvan a llenar de mendigos!

Geiger, Leyde y Völker, grandes artistas y al mismo tiempo grandes testigos del tiempo que pasa.

DALÍ EN NUEVA YORK, NUEVA YORK EN DALÍ: EL PRIMER VIAJE DE 1934[1]

Joan Robledo Palop
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

El 14 de noviembre de 1934 Salvador Dalí acompañado de su esposa Gala llegó por primera vez a Nueva York. Había sido invitado por Julien Levy para presenciar la inauguración de su tercera exposición individual en América. La misma tarde de su llegada, el *New York Evening Journal* publicó la primera foto de la pareja sentada sobre el respaldo de un banco; tal vez, para dejar tras de sí un horizonte que cualquier lector pudiera identificar con el puerto de Nueva York. En la imagen, el artista mira atentamente a la cámara esperando el disparo; Gala, por su parte, más erguida, gira su rostro levemente hacia la izquierda mientras Dalí se abalanza, resguardándola, en un gesto de afecto que bien podría traslucir, en un juego de ambigüedades propio del surrealismo, el canibalismo amoroso que por aquellos años el artista había convertido en uno de los temas centrales de su reflexión sobre las imágenes. Una figura erguida y otra reclinada, o una escena enmascarada de amor y muerte, que procedía de la aplicación del método paranoico-crítico a la observación del amplio fenómeno de popularización y aceptación que había tenido en la cultura de masas una pintura tan aparentemente inexpresiva como *El Ángelus* de Jean-François Millet.

De forma contigua a aquella demostración de amor, posada y construida, como toda dialéctica consciente entre un sujeto y un aparato fotográfico, en el cuerpo de texto se presentaba a Dalí como "El pintor surrealista" y se afirmaba, a propósito de su reciente participación en la Feria Mundial de Chicago con *La persistencia de la memoria* (1931)[2], que había dejado "amontonados en un rincón" a cubistas e impresionistas, lo que suponía haber brillado por encima de los antiguos héroes de la modernidad europea. Pero, a pesar de que los relojes blandos acabaron convirtiéndose en el icono más popular del surrealismo en América, fue su *Retrato de gala con dos costillas de cordero en equilibrio sobre su hombro* (c.1933), la obra que despertó mayor expectación entre la prensa, ya que tanto en el opúsculo que repartió a su

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (MICINN ref. HAR2008-00744).

[2] Rich, Daniel Catton (ed.). *Catalogue of a Century of Progress Exhibition of Paintings and Sculpture 1934*, cat. exp., Chicago, The Art Institute of Chicago, 1934, núm. cat. 340.

llegada, "Nueva York me saluda", como cuando se le pidió que explicara en pocas palabras qué era ser un pintor surrealista, aludió a la relación paranoica entre amor y canibalismo que le había inspirado esta pintura. Así puede leerse en el pie de foto: "Salvador Dalí. Artista español que puso sobre su esposa dos chuletas de cordero y luego la pintó apetecible, posa junto a ella recién llegado con la línea francesa *Champlain*" (Fig. 1). Ciertamente, esta descripción era la imagen de la interpretación daliniana del *amor fou*, una exégesis que seguiría presente hasta el final de los años treinta con una creciente visión de la violencia que desembocó en la evocación de acontecimientos muy diferentes de estas relaciones paranoicas entre objetos, o entre objetos y personas, como serían los sucesos de la guerra civil española, tratados en conocidas pinturas como *Canibalismo de otoño* (1936) y *España. Construcción blanda con judías. Premonición de la guerra civil* (1936-37). Pero, ¿qué se conocía y qué se había visto de Dalí, del surrealismo y de los surrealistas en Estados Unidos en el momento en el que el artista irrumpe por primera vez en escena?

Desde la exposición fundacional del surrealismo en la pintura, que tuvo lugar en 1925 en la Galería Pierre de París, la obra de algunos de sus miembros se había podido ver en algunas galerías de Nueva York en los últimos años veinte, en un momento en el que el surrealismo era prácticamente desconocido en América. Para el caso de Dalí, cuya entrada oficial en el grupo de París no se produce hasta 1929, las primeras noticias sobre el artista llegan en los años veinte a través de mediadores españoles que viajan a la ciudad dentro de los circuitos internacionales de difusión de la cultura hispánica. Sabemos que José Moreno Villa habló en la Universidad de Columbia de sus avanzadas posiciones artísticas en 1927, en una conferencia repetida meses después en otro auditorio identificable como el Barnard College[3], y que Gabriel García Maroto lo hizo en la misma universidad en 1929, en una conferencia en la que, además de Dalí, disertó sobre el escultor Ángel Ferrant y sobre el escritor Ernesto Jiménez Caballero como tres guías de la vanguardia en España[4]. Otras noticias tempranas de Dalí llegaron a través de la prensa, como, por ejemplo, la extensa crónica de Morris Gilbert en *The New York Times* sobre su exposición de 1930 en la Galería Goemans de París y sobre sus recientes experiencias con el cine[5].

Por los mismos años llegaron sus primeras pinturas a través de exposiciones que, junto con sus conferencias, pueden considerarse el dispositivo más importante para la difusión de su trabajo en América. Las primeras de las que se tiene constancia son *Panera de Pa* (1926), *Anna Maria* (1926) y *Retrat. Noia asseguda / Noia d'esquena* (1926), presentes en la sección española de la *27th International* del Carnegie Institute de 1928[6]. Sin embargo, como se sabe, no se trata de obras ni surrealistas ni surrealizantes, si no de tres pinturas producidas en el momento en el que logra su primer lenguaje personal a través de dos vías simultáneas e independientes. Por un lado, a través de la interpretación de un cubismo monumental y, por otro, a través de la

[3] El texto de la conferencia no ha llegado hasta nuestros días, pero sí la información ofrecida por Moreno Villa en su autobiografía: Moreno Villa, José. *Mi vida en claro. Autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 130, 136. Agradezco al Dr. Miguel Cabañas Bravo que me advirtiera de esta información.

[4] Zárraga. "Conferencia sobre vanguardismo español dada por García Maroto", La Habana, *Diario de la Marina*, 19 de abril, 1929.

[5] Gilbert, Morris. "Parisian Cinema Chatter", Nueva York, *The New York Times*, 9 de febrero, 1930.

[6] *Twenty-Seventh International Exhibition of Paintings*, Pittsburgh, Carnegie Institute, 1928, núm. cat. 361, 362 y 363.

asimilación de una figuración clasicista que oscila entre lo vernáculo del noucentisme catalán y los realismos europeos de nuevo cuño, vía de exploración en la que realizó estos trabajos seleccionados para exponerse en el Carnegie Institute.

Pero si hablamos de surrealismo y surrealistas como conjunto articulado y cohesionado, no fue hasta noviembre de 1931 cuando se desplegó un corpus más o menos completo de su pintura en la exposición *The New Realism* del Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut), donde se expone por primera vez una obra plenamente surrealista de Dalí, *La persistencia de la memoria* (1931). Meses después, Julien Levy ofreció un nuevo estado de la cuestión en la muestra *Surrealisme*, en la que la obra de los europeos se mostró al lado de la de los estadounidenses Joseph Cornell, Charles Howard y Man Ray. Después de esta exposición, la conexión de Levy con el surrealismo fue muy estrecha, hasta el punto de convertirse en su mayor promotor en el Nueva York de los años treinta. Como es conocido, Dalí y Levy establecieron desde entonces una fructífera relación comercial que dio como resultado la organización de seis exposiciones individuales hasta 1941. Antes de su primer viaje en noviembre de 1934, Dalí había realizado envíos de obras para dos muestras de gran repercusión: la primera mostró una veintena de cuadros entre noviembre y diciembre de 1933, y la segunda, en abril de 1934, se dedicó a los dibujos y grabados que ilustraban con exacerbada violencia la edición de *Les Chants de Maldoror* de Albert Skira.

Por lo tanto, cuando Salvador Dalí llega por primera vez a los Estados Unidos, el sistema artístico americano ya había entrado en contacto con los adalides del movimiento y estaba dispuesto a avanzar sin balbuceos hacia una institucionalización para la que sería decisiva, a la vez que polémica o poco creíble, la muestra *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (1936) organizada por Alfred Barr en el MoMA. Por otro lado, artistas nacidos o asentados en tierras americanas empezaban a demostrar un interés incipiente por las poéticas del surrealismo que llegaban desde Europa. Un caso avanzado es el de Peter Blume, que en 1934 recibe el primer premio en el *International Exhibition of Paintings* del Carnegie Institute en Pittsburgh por *South of Scranton* (1931); la misma convocatoria en la que la pintura de Dalí *Elements enigmàtics en un paisatge* (1934) obtuvo una mención de honor[7]. También en 1934, el primer y único grupo de artistas surrealistas americanos, los autoproclamados Post-Surrealistas, celebraron su exposición fundacional y publicaron su manifiesto en Los Ángeles.

Estas presencias parciales y esporádicas de Dalí en América, en exposiciones, artículos de prensa y conferencias, alentaron una gran expectación entre los medios desde la misma tarde de su llegada. Los tres meses de actividad frenética que vivió en Nueva York fueron decisivos tanto para la visibilidad internacional del movimiento –como reconocieron desde París Breton y Éluard– como para cimentar un estrato de referencias visuales totalmente nuevas en el ambiente artístico americano. Unas huellas dalinianas que pueden encontrarse en O. Louis Guglielmi, James Guy o Walter Quirt, que buscaron en las distorsiones ópticas de sus pinturas y en las excentricidades de su imaginario alternativas al estilo convencional del realismo social. Pero si ésto fue el comienzo de su ascenso en la escena americana de los años treinta, su preeminencia acabará con un desvanecimiento de su prestigio en la esfera de la alta cultura hacia el final de la década. Y es que, después de 1939, como consecuencia del estallido de la

[7] "Surrealist Work Wins First Prize at Carnegie International", Nueva York, *The Art Digest*, 15 de octubre, 1934.

Segunda Guerra Mundial, que obligó a muchos surrealistas a buscar refugio fuera de Europa, corresponde hablar de una segunda fase del surrealismo en América. En estos años, a través de sus viajes y de sus estancias discontinuas, su imagen pública pasó de la de un artista de éxito en las élites y en los estratos populares –a pesar de su polémica recepción en los debates entre arte y compromiso[8]– a la de un artista que, progresivamente, fue desplazado de los museos y galerías para participar de la conversión del surrealismo en fenómeno publicitario[9]. Desde los primeros cuarenta, su nombre quedó asociado a la venta de una amplia variedad de productos, como perfumes, medias y maquillajes, así como también al prestigio de las portadas de *Vogue* y a sus colaboraciones en el cine con los Hermanos Marx, Alfred Hitchcock o Walt Disney.

Si volvemos al primer viaje de 1934, a pesar de la transcendencia que esta estancia tendrá para la difusión de sus *happenings* y exposiciones, para la posterior participación en proyectos cinematográficos o para la realización de proyectos escénicos, nos encontramos con una ausencia de estudios que pongan en relación su presencia con el contexto en el que se produjo y fue recibida. En las siguientes líneas nos centraremos en este primer contacto con la sociedad americana, que entendemos como la proyección de un juego de reflejos cruzados, como proyecciones sobre la superficie de un espejo bifaz: por un lado, la huella que Dalí dejó en exposiciones y conferencias y, por otro, la imagen de la ciudad y de la sociedad americana que el artista construyó en sus textos autobiográficos y en proyectos artísticos inmediatos.

Dalí en Nueva York: "pesadillas congeladas"

La primera noticia sobre el viaje de Dalí a Nueva York aparece en una conversación con Óscar Domínguez publicada en *Gaceta de arte* a finales de julio de 1934. Son sólo unas breves declaraciones en las que lo interesante para el estudio de su posterior viaje es la conciencia de la existencia de un público específicamente americano. Aspecto que ampliará meses después en otra entrevista publicada en la revista *Mirador*:

> "El americano es un público –decía el pintor– que tiene complejo de inferioridad, pero se sitúa ante todo lo que nunca ha visto o ante lo que le asombra a sus hábitos estéticos con un deseo de comprensión y aceptándolo como fenómeno. Es demasiado habitual la opinión de que el carácter de los norteamericanos es antagónico respecto al nuestro, el de los surrealistas. Yo creo, al contrario, que el americano tiene una especie de sentido de la irracionalidad que lo convierte en alguien apto para comprendernos. Basta con evocar los filmes de los Marx Borthers y el recibimiento que obtienen por parte de un europeo o de un norteamericano para darse cuenta de ello"[10].

---

[8] Solman, Joe. "Chirico-Father of Surrealism", *Art Front*, núm. 2, enero, 1936, pp. 6-7; Duroc, Margaret. "Critique form the Left", *Art Front*, núm. 2, enero, 1936, pp.7-8.

[9] Cfr. Lubar, Robert S. "Salvador Dalí in America: The Rise and Fall of an Arch-Surrealist", en Isabelle Dervaux (ed.). *Surrealism USA*, Nueva York, National Academy Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, pp. 20-29. Para los años sucesivos véase: Carbonell-Coll, Giselle M. *A Spaniard in New York: Salvador Dalí and the Ruins of Modernity 1940-1948*, Urbana, University of Illinois at Urbana - Champaign, 2009. (Tesis doctoral inédita).

[10] J.C.: "Antes de ir a Nueva York. Un rato con Dalí", Barcelona, *Mirador*, 18 de septiembre,1934.



NEW YORK EVENING JOURNAL

PAINTER HERE WITH 'CHOP' ON SHOULDER

FROM LAMB CHOPS TO ART

MEATY ART.

"PARALYZING EFFECT."

Salvador Gali, Spanish artist who balances lamb chops on his wife's shoulders, and then paints something "lurid and appetizing", is shown with his wife (who puts up with it) as they arrived today on the French liner Champlain. Picture from International News Photograph Service.

Teachers to Dine

Figura 1. "Painter here with 'Chop' on Shoulder", *New York Evening Journal*, 14 de noviembre, 1934, p. 9. General Research Division, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Fundations.



Figura 2.
Catálogo de la exposición de la galería Julien Levy, Nueva York, noviembre-diciembre de 1934.
© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.

Según cuenta el propio Dalí en *Vida Secreta* (1942), la idea que empezó a formarse de América tuvo su origen a través de un encuentro con Alfred H. Barr y de su amistad con Caresse Crosby, norteamericana residente en Francia y viuda del editor Harry Crosby, en cuya casa pudo observar las primeras publicaciones americanas: "Cada imagen procedente de América –recordaba Dalí– la husmeaba, por decirlo así, con la voluptuosidad con que se acogen las primeras emanaciones de las inaugurales fragancias de una comida sensacional en que se va a participar"[11]. Pero puede que esta idea del público americano, partícipe de una sociedad muy abierta a lo que desconoce y con un carácter irracional muy próximo al del surrealismo, también se formó en el pensamiento de Dalí a través de los recortes de prensa que Julien Levy le envió desde Nueva York, que daban cuenta de la entusiasta recepción de sus primeras exposiciones. Desde entonces, Dalí vio en el panorama cultural americano un terreno virgen en el cual sus imágenes paranoicas no tenían que competir ni con el neoplatonismo de los antiguos defensores del

[11] Dalí, Salvador. *La vida secreta de Salvador Dalí*, Barcelona, Dasa Edicions, 1981, p. 351.

cubismo, ni con los defensores del primigenio método surrealista basado en el automatismo. A esto se sumó la mala situación económica del mercado del arte a principios de los años treinta, que le afectó de forma considerable en un momento en el que había alcanzado un importante éxito de crítica pero muy pocas ventas en la galería Pierre Colle, lo que le hizo ver en Estados Unidos una posible salida de la crisis. Como se verá, la actitud que mostró durante su estancia no estuvo muy alejada de esta identificación entre surrealismo e idiosincrasia americana, como evidenció el fenómeno de ósmosis cultural con los medios de masas que tendrá lugar durante su visita y, en consecuencia, la particular descripción que ofreció de los arquetipos americanos mediante sistemas interpretativos propios del surrealismo. Tal vez, debido a todas las ventajas que le ofreció el panorama americano, se centró en presentar una visión resumida del surrealismo y del método paranoico-crítico. Así quedó recogido en múltiples declaraciones, como puede leerse en las primeras noticias publicadas tras su llegada: "Yo nunca uso los modelos o la pintura de la vida o paisajes. Todo es imaginación. Es decir, cuando estoy trabajando todo lo veo en un sueño, y cuando he terminado un cuadro, decido que título ha de tener. A veces necesito un poco de tiempo antes de que pueda entender lo que he pintado"[12].

La exposición de la galería Julien Levy se inauguró el 21 de noviembre de 1934 y se presentaron un total de 22 obras, de las que anunció que fueron pintadas en los dos últimos meses, aunque, en realidad, la mayoría habían sido expuestas en París y Barcelona con bastante más antelación[13]. El mismo Dalí diseñó el cartel y la portada del catálogo, que toma como base un anuncio publicado en un periódico catalán el 12 de enero de 1920 y que ya había aparecido en un collage del juego de cartas que mantuvo con Lorca en la segunda mitad de los veinte (Fig. 2). Sobre este hombre anuncio, Dalí crea una nueva imagen a partir de dos pinturas que hasta ese momento le habían hecho archiconocido en París y en Nueva York. Por un lado, la masa informe amarilla de su polémica pintura *El enigma del deseo* de 1929, junto con uno de los relojes blandos de *La persistencia de la memoria*, expuesto en Nueva York en la citada exposición que Julien Levy dedicó en 1932 al surrealismo y que en 1934 ingresó en el MoMA a través de la donación de la publicista Helen Lansdowne Resor.

Tras la inauguración, puede verse cómo la insistencia didáctica de Dalí tuvo sus reacciones en la crítica especializada. Henry McBride en *Sun* la describió como "la exposición de moda, muy controvertida y la más difícil de la semana. Parece una pintura perfectamente realizada, muy acabada, con bellos colores que pueden tener su dificultad, que además, para el señor Dalí, es psicoanalítica. No hace pintura desde el exterior, sino desde el interior. (…) Las pinturas, que fueron compradas compulsivamente por personas que después las escondieron en una esquina obscura por miedo a la necesidad de explicarlas, ahora vuelven a colgar en sus salones bajo prominentes focos de luz, ya que el trabajo de Dalí ahora está bien visto porque es psicoanalítico. En psicoanálisis todo es un sueño. Usted no ha hecho nada ni lo hará, pero, por lo que puede distinguirse, es algo que usted ha representado. Por lo tanto es totalmente creíble, especialmente cuando está tan maravillosamente pintado como lo hace el Señor Dalí". Por su parte, Edward Alden Jewell escribió desde *Times*: "discutido como pintor, Dalí merece

[12] "Salvador Dalí Arrives", Nueva York, *New York Times*, 15 de noviembre,1934. Las mismas declaraciones aparecen días después de la inauguración en el artículo, "Frozen Nightmares", Nueva York, *Time*, 26 de noviembre, 1934.

[13] Cfr. Gibson, Ian. *The Shameful Life of Salvador Dalí*, Londres, Faber and faber, 1997, pp. 336-343.

ser clasificado con lo mejor de nuestro tiempo; como un artesano; como un prestidigitador del pincel. A mi parecer es ante todo un miniaturista al que le van mejor los pequeños formatos, las obras de mayores dimensiones son menos convincentes. Varios de sus cuadros son pequeños poemas de colores y líneas que parecen preciosas gemas brillantes en ambos sentidos del término. Fascinado por su resplandor, uno se olvida fácilmente de todo lo que en su arte aparece amanerado y trivial. Su color es a menudo extraordinariamente bello. ¡Y qué capacidad de dibujo!"[14]. Desde *New Yorker*, Lewis Mumford llamó la atención sobre los cambios de estas pinturas, que ahora introducían muchas más áreas de cielos pintados respecto a las de su primera exposición. También se extendió sobre su técnica académica, y sobre los presuntos intentos de Dalí por camuflarla bajo presupuestos psicoanalíticos, aunque, para él, seguía siendo académica[15].

Pero si los prestigiosos críticos Henry McBride, Edward Alden Jewell y Lewis Mumford se limitaron a destacar la ejecución técnica de sus pinturas por encima de la base psicoanalítica publicitada por Dalí, otros plantearon la ambivalencia con la que podían ser recibidas, como hizo el autor de una crónica publicada en *Art News*. En este artículo se dudaba de la verdadera capacidad de su trabajo para traducir el subconsciente freudiano, ya que consideraba los sueños y la parte reprimida del "Yo" una dimensión mucho más compleja, una región que sólo podía ser explorada en toda su dimensión por un psicoanalista. En contraposición, proponía una interpretación de sus imágenes como algo humorístico y paródico a partir de los más serios principios freudianos, un carácter cómico que se desprendía desde los títulos de las obras, que debieron parecerle extremadamente largos y barrocos para el pragmatismo americano. En este sentido, concede a los experimentos pictóricos de Dalí una mera función para el entretenimiento, donde no caben adjetivos como exótico o neurótico, ya que su neurotismo, en todo caso, lo considera una facultad superficial y adquirida, en contraposición al desarrollo de una perturbación de naturaleza emocional. Más que una negación de su pintura, sus palabras proponen una visión alternativa a las interpretaciones inducidas por el artista: "Mientras Dalí insiste en esta fase de expresión, ¿por qué deberíamos permanecer ajenos a su risa surrealista? ¿Por qué lo toman en serio en el mundo del arte y, como algunos supuestamente cultos, que frecuentan el santuario de Julien Levy con el aire de estar entre el primero en reconocer al genio, establecen un culto al Dalinismo? Dalí podría ser conocido como el más ingenioso del momento, pero se pone pesado con su discurso de manual"[16].

Clausurada la muestra, para celebrar el éxito de su trabajo y su primer viaje a América, la Casa de las Españas organizó una fiesta en su honor[17]. En la velada, Dalí pronunció una conferencia improvisada sobre el método surrealista, tras ser presentado por Juan Ángel del Río, que hizo un repaso por el desarrollo del arte de vanguardia en España desde 1918, donde ubicó a Dalí en el grupo de los que buscaron una suprarrealidad basada en una experiencia que llamaba al alma en lugar de la realidad. En su turno de palabra, Dalí habló de la dificultad para entender sus pinturas, tanto para el público como para él mismo. Siguió exponiendo un

[14] "New York Criticism", Nueva York, *Art Digest*, V. 9, 1 de diciembre, 1934, p. 14.

[15] Mumford, Lewis. "The Art Galleries", Nueva York, *New Yorker*, 8 de diciembre, 1934, pp. 83-86.

[16] J.S. "Salvador Dalí – Julien Levy Galleries", Nueva York, *Art News*, 1 de diciembre, 1934, p. 8.

[17] "Se dio una recepción al pintor Salvador Dalí en la Casa de las Españas", Nueva York, *La Prensa*, 12 de diciembre, 1934, pp. 4, 6.

breve resumen del surrealismo a partir de una definición de Breton y a continuación su tesis del automatismo psíquico que proviene del subconsciente y que representa un estado de angustia, malestar y horror, que da como resultado un arte que no está condicionado por la ética. De nuevo planteó el paralelismo de su pintura con la visión de los locos, con la diferencia de que él no confunde el mundo imaginario con el real. La actividad de transcribir las imágenes del subconsciente la consideró un sistema para liberarse de la obsesión que lo domina. También comentó, casi como respuesta indirecta a la crítica publicada en *Art News*, que los títulos de sus cuadros completan el significado, pero no lo explican.

Tampoco debemos olvidar su paso por el Wadsworth Atheneum de la ciudad de Hartford, cuyo director, A. Everett Austin Jr., había propuesto transformar en la nueva Atenas de los Estados Unidos. Desde los primeros años treinta, este centro ubicado a 120 millas de Nueva York se convirtió en un importante foco para la difusión de la obra y el pensamiento de Dalí en América[18]. En Hartford se presentaron obras de Dalí plenamente surrealistas en decisivas muestras colectivas[19] en las que Austin no ocultó su predilección por *La persistencia de la memoria*, que viajó a Hartford en dos ocasiones desde la galería Julien Levy. Por su parte, Dalí y Gala viajaron de Nueva York a Hartford el 6 de diciembre para asistir a la actuación de la New School of American Ballet. Tal vez, fue durante esta visita cuando Austin propuso a Dalí presentar la conferencia que impartió el 18 de diciembre. El mismo día de la conferencia se inauguró una exposición con pinturas y dibujos de pequeño formato que permaneció abierta hasta el 7 de enero, y que fue posible a partir de fondos de la colección del Wadsworth Atheneum y de la galería de Levy. Por otro lado, debido a que el cine también ocupaba un lugar importante en la concepción de museo viviente de Austin, la misma tarde también se proyectó *Le Chien Andalou*, que venía a dar continuidad a la proyección de *La Edad de Oro* que Austin promovió en Hartford después de que fuera presentada por Julien Levy en Nueva York en marzo de 1933.

Las conferencias más formales del nuevo auditorio requerían una mayor planificación que la que días antes improvisó en la Casa de las Españas, para ello preparó un texto más elaborado y proyectó imágenes para ilustrarlo. El contenido y la recepción de este segundo coloquio también puede seguirse a través de varias crónicas y noticias aparecidas en prensa, como la que se publicó cuatro días antes, que informaba de su versatilidad en los ámbitos de la pintura, de la literatura, del cine y del pensamiento, así como del éxito de su reciente exposición en Nueva York[20]. Joseph W. Alsop en el *New York Herald Tribune* destacó aspectos de su disertación, como la materialización de los sueños, su desprecio por la arquitectura recta de Le Corbusier, su deseo de preeminencia sobre Picasso, y las impresiones que causaron entre el público ciertas escenas de *Le Chien Andalou*, aunque también habló de cierta sensación de decepción entre los asistentes ante la calma con la que Dalí se presentó y se despidió de su actuación[21].

---

[18] Sobre la presencia y la relación de Dalí con esta institución véase el documentado estudio de Eric M. Zafran, "I'm not a Madman': Salvador Dalí in Hartford", en Dawn Ades (ed.), *Dali's Optical Illusions*, cat. exp., Hartford, New Haven y Londres, Wadsworth Atheneum Museum of Art; Yale University Press, 2000, pp. 38-61.

[19] *The New Super-Realism* (1931), *Trends in Twentieth Century Painting* (1932) y *Literature and Poetry in Painting Since 1850* (1933).

[20] "Dali to Lecture at Avery Tuesday", Hartford, *Hartford Times*, 4 de diciembre, 1934.

[21] Alsop Jr., Joseph W. "Dali is Seeking a Place in the Sun…", Nueva York, *New York Herald Tribune*, 20 de diciembre, 1934.



Figura 3. Dalí y Gala en el Bal Onirique, Nueva York, *Sunday Mirror*, 24 de febrero, 1935.

La última conferencia, "Pinturas surrealistas, imágenes paranoicas", la pronunció en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y fue ilustrada con proyecciones de obras de la fase surrealista de Picasso, Marx Ernst, y otros seguidores del surrealismo[22]. También proyectó diapositivas de grabados del siglo XVII equiparables a las del surrealismo, sobre las que señaló que la diferencia con el artista del siglo XVII es que este no era consciente de su importancia, una genealogía que Alfred H. Barr recuperó para el planteamiento de su exposición de 1936. En esta conferencia amplió conceptos con argumentos de mayor profundidad y complejidad de lo que había expuesto hasta entonces. En este sentido, incidió en el origen psicoanalítico de sus imágenes como traducciones del subconsciente y en el desconocimiento que él mismo tenía de su obra. También señaló que el amor, la muerte, el tiempo y el espacio, en términos simbólicos, producen imágenes durante el sueño y en estado de vigilia que ofrecen un fecundo material para el pintor surrealista; de nuevo contrapuso esta otra realidad con el realismo artesano de su ejecución.

Su estancia en Nueva York finalizó con una improvisada fiesta organizada por sus anfitriones en el Coq Rouge, que consistió en un baile onírico en el que cada invitado tenía que acudir disfrazado de su sueño más recurrente. A esta fiesta onírica, la primera de todas las *protoper-*

[22] "Dali proclaims Surrealism a Paranoiac art", Nueva York, *Art Digest*, 1 de febrero, 1935.

formance y acciones surrealistas desarrolladas en Nueva York, se le dedicó un nuevo reportaje en la prensa, por el cual conocemos algunos de los detalles[23]. Dalí se disfrazó de escaparate, mostrando en el interior un sostén, en homenaje a su amiga Caresse Crosby que le había acompañado en todo momento desde París y que era la inventora de esta prenda femenina. Gala se disfrazó con celofán rojo, con un bebé naciendo de su cabeza, de cuya frente salía a su vez una langosta (Fig. 3). Finalmente, la mañana del 19 de enero de 1935, Dalí y Gala partieron de nuevo hacia Europa a bordo del *Île de France*, pero la huella que dejaron sería importante, tanto para la posterior acogida del Surrealismo en Estados Unidos como para la redefinición del propio Dalí como artista de masas.

A través de numerosas entrevistas y declaraciones, Dalí se centró en divulgar una visión resumida del surrealismo, que repetía y citaba literalmente la definición publicada por Breton en el manifiesto de 1924, así como una versión didáctica que él mismo elaboró sobre el método paranoico-crítico, su principal aportación al movimiento. De este modo se repiten de forma estereotipada en la mayor parte de sus declaraciones en prensa la trivial historia de las chuletas de cordero sobre los hombros de Gala y la particular relación que el método paranoico crítico establece entre el simulacro y la realidad, entre un proceso inconsciente y otro consciente. A propósito de estas presencias de Dalí en Nueva York, el historiador Lewis Mumford captó como pocos el verdadero carácter siniestro que Dalí superpuso al contenido onírico de sus pinturas. Así quedó escrito en una crónica de su anterior exposición de 1933 publicada en *New Yorker*: "A diferencia de los pintores sentimentales que representan los sueños como algo místico y delicado, Dalí los muestra con fuerza y severamente realistas en la superficie, como son a menudo los sueños... Dalí no permite que el sueño se disuelva, sus imágenes son, por así decirlo, pesadillas congeladas"[24]. Nos encontramos por tanto ante un clima de siniestralidad, o ante unas pesadillas congeladas, por utilizar el término de Mumford, que, de ubicarse en su correlato sociohistórico, discurre en paralelo al final de la construcción de las utopías y al comienzo del estallido de la violencia.

Nueva York en Dalí: visiones urbanas, violencia y cultura de masas

> "Nueva York es una ciudad totalmente boeckliniana, llena de tumbas monumentales, de cipreses, de perros y de humedades fósiles"
>
> Salvador Dalí[25]

Si desde Baudelaire la esencia de lo moderno estuvo en lo urbano, las vanguardias también encontraron en la metrópolis un motivo de exploración. La ciudad ofreció un cúmulo de estímulos como motivo de interpretación o como detonante de la creatividad. En el caso de

[23] "Bal Onirique", Nueva York, *Sunday Mirror*, 24 de febrero, 1935.

[24] Recogido en "New York Criticism", Nueva York, *Art Digest*, 15 de diciembre, 1933, p. 12 y "Frozen Nightmares", Nueva York, *Time*, 26 de noviembre, 1934.

[25] Dalí, Salvador. Carta a J. V. Foix, Nueva York, 17-18 de noviembre, 1934, en Santos Torroella, Rafael. *Salvador Dalí corresponsal de J.V. Foix, 1932-1936*, Barcelona, Mediterránea, 1986, p. 139.

Dalí, su entrada en los lenguajes de la modernidad pasó por interpretaciones vibracionistas del Madrid nocturno de 1926, o, ya en el comienzo de su etapa plenamente surrealista, a través de la serie de artículos "Documental París – 1929" publicados en *La Publicitat*. En su viaje de 1934 Dalí interpretó los lugares de Nueva York como espacios llenos de melancolía y violencia, que se suman a las representaciones que tiempo atras hicieron artistas como John Marin, al estilizar con su cubismo los volúmenes de sus edificios; Joseph Stella, con su interpretación como un lugar infernal con su visión futurista y electrizante; o Louis Lozobick, con un replanteamiento del mundo al reescribir la geometría de sus calles y edificios con una personal versión del constructivismo. Pero si las interpretaciones de Stella celebraron el maquinismo de su funcionamiento mecánico, o las de Lozowick formularon un cambio utópico del sistema, en el Nueva York de Dalí sobresalió una visión primitiva, una lectura que puso de relieve su desorden y que interpretó su lógica como una jungla de la regresión, como una revolución psicológica donde la maquinaria de la gran urbe se descompone como un cuerpo mórbido en un escenario de violencia.

Estas imágenes toman forma de relato retrospectivo en las páginas de *Vida Secreta* (1942). En este escrito autobiográfico y propagandístico describe con profusión de anécdotas y detalles el descubrimiento de la ciudad tras el despertar de un largo sueño repleto de rugidos y ruidos salvajes que persistían desde el amanecer en la habitación del Hotel St. Moritz hasta el final del día. Entre sus fugaces visiones, destacan aquellas que presentan a Nueva York como el contraestereotipo de "ciudad moderna y mecánica", uno de los tópicos de la modernidad ensalzados por las vanguardias que habían intentado difundir en América los defensores del racionalismo. Con este propósito, no es casual que represente Nueva York como una ciudad sin electricidad, que se recree con énfasis en la descripción de las ornamentaciones de interiores repletos de bronces, de terciopelos españoles y de reproducciones de cuadros de El Greco, y que hable de los rascacielos americanos como tubos de órgano y estructuras góticas. Es una antítesis del purismo que meses después de su primer viaje fascinó a Léger y a Le Corbusier cuando, en 1935, a propósito de dos exposiciones consecutivas organizadas por el MoMA, ambos se encontraron en Nueva York y describieron la ciudad bajo una óptica purista, como un lugar frío, blanco, desinfectado, de belleza gélida. "El amanecer de Nueva York tiene la forma de un espectáculo en los Alpes", comentó Le Corbusier durante su visita[26].

Tal vez, el rechazo de Dalí de una visión moderna de la ciudad, una visión de Nueva York y de América que intuyó como importada de Europa, como construida desde Europa, deba de ser entendida como una reacción a ciertos intereses por la producción industrial y por las máquinas asociados a la imagen de la ciudad que había empezado a divulgarse desde hacía unos años, sobre todo con la reciente inauguración del Chrysler Building y del Empire State Building en 1930 y en 1931. Incluso parece referirse a alguno de estos emblemas del progreso cuando escribe: "Una brigada de obreros armados de instrumentos que proyectaban humo negro y silbaban como apocalípticos dragones dedicábase a patinar los muros externos del edificio con el objetivo de «envejecer» ese rascacielos, excesivamente nuevo, por medio del humo negruzco característico de las casas viejas de París"[27]. Por otro lado, la interpretación

[26] Cfr. Conrad, Peter. *The Art of the City: Views and Versions of New York*, Nueva York, Oxford University Press, 1984, pp. 127-153.

[27] Dalí, Salvador. *La vida secreta de Salvador Dalí*, *Op. cit.*, p. 357.

de Nueva York como una ciudad sin electricidad era la antítesis de cómo había sido vista por Joseph Stella en sus representaciones futuristas. Aunque el significado de la electricidad como emblema del progreso en la América de los años treinta tuvo un precedente mucho más amplio y aceptado, también mucho más cercano a las recientes vivencias de Dalí, ya que había sido el tema central de la Feria Mundial de Chicago, que celebró la electricidad como el elemento fundamental para el progreso de los últimos cien años.

Si se establece una relación dialéctica de las visiones urbanas de Dalí con los discursos del sistema del arte, observamos que la antimodernidad que proyectó sobre la ciudad está directamente fundada en una aguda observación de las ambiciones de Alfred Barr por importar de Europa las relaciones entre arte, industria y tecnología en una exposición que el MoMA presentó meses antes de su llegada, entre el 5 de marzo y el 29 de abril de 1934. La exposición, titulada *Machine Art*, estuvo pensada por el arquitecto e historiador Philip Johnson, el historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock, y Alan Blackburn, director ejecutivo del museo. En la muestra se destacó la estética de objetos industriales creados sin ninguna intención artística, con lo que se proclamaba heredera de valores europeos forjados en la Bauhaus y en categorías estéticas del futurismo, a pesar de que fue recibida por el *establishment* americano como profundamente antiartística. Pero si el sistema de la alta cultura reclamaba en sus exposiciones la presencia de Léger, Le Corbusier o el legado de la estética de la Bauhaus, después de la crisis de 1929 los medios de masas americanos empezaron a mostrar una imagen de Nueva York bastante más alejada de este racionalismo importado. Las visiones urbanas de Dalí se encuentran mucho más relacionadas con la estética y con la nueva imagen de la ciudad que ofrecieron películas como *King Kong* (1933), *Deluge* (1933), o *Things to Come* (1936), donde las calles se convierten en un espacio selvático y los rascacielos se tambalean hasta quedar reducidos a escombros. Por otro lado, también después de 1929, la ciudad como escenario de violencia se convirtió paulatinamente en un importante referente para el cine de Hollywood, que se interesó por las situaciones de violencia que podían encontrarse en las calles de Nueva York como una forma de buscar una genealogía para la formación de los gángsters. Películas como *Sidewalks of New York* (1931), *Dead End* (1937), o la más tardía *One Third of a Nation* (1939), intentaron demostrar cómo las calles convertían a los niños en criminales violentos, revelando después una porción de esa violencia a la audiencia para saciar sus impulsos inconscientes. Del mismo modo, Dalí entendió que hablar de la calle del Nueva York de los años treinta era lo mismo que hablar de la "cuna del crimen".

Estas visiones urbanas de Dalí también pueden relacionarse con otras expresiones artísticas próximas al artista, como pueda ser la evocación de lo que considera la *poesía* de Nueva York, que establece inevitables paralelismos con la obra que García Lorca escribió cuatro años antes inspirado por la ciudad. Esto puede verse, por ejemplo, cuando habla de la ausencia de líneas rectas y del purismo como explícita contraposición de una estructura orgánica y biológica hecha de carne:

> "La poesía de Nueva York es vieja y violenta como el mundo; es la poesía que fue siempre. Su fuerza, como la de toda la demás poesía existente, estriba en los aspectos más gelatinosos y paradójicos de la delirante carne de su propia realidad. Todas las noches, los rascacielos de Nueva York toman las antropomórficas formas de múltiples y gigantescos *Ángelus* de Millet del periodo

> terciario, inmóviles y listos para efectuar el acto sexual y devorarse entre sí, como enjambres de alacranes antes de la cópula"[28].

Pero, a pesar de que Dalí comparte ciertos puntos de vista con el Nueva York antimoderno y antirracionalista de García Lorca, estos paralelismos deben ser muy matizados, lo cual arroja interesantes puntos de vista. Tras su llegada a Nueva York el 25 de junio de 1929, Lorca quedó impresionado por la nueva arquitectura: "Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y Angustia"[29] escribía el poeta en su conferencia-recital. Al hablar de arquitectura extrahumana, Lorca pone en evidencia la pérdida del referente humano de la arquitectura americana, y del ritmo furioso de la velocidad y de lo efímero. Esta situación acrecentó su interés por las esencias más profundas de lo cultural, un hecho que ya le había llevado a encontrar la esencia de Andalucía en las canciones populares o en la cultura de los gitanos, y que en Nueva York encontró en la profundidad de los negros de Harlem y otros excluidos sociales frente a la nueva religiosidad sin raíces de la ciudad moderna. La visión que Lorca tiene de Nueva York propone un retorno idealizado al orden social desaparecido con la llegada del progreso tecnológico, una vuelta a la naturaleza y su inclusión en la nueva ciudad industrial[30]. El antirracionalismo aparece en su poesía como denuncia de la vida alienada, que aboga por una vuelta a lo delicado y a lo íntimo, que opta por un rechazo de lo que pudiera ser la línea recta de la modernidad, por un gusto por lo curvo, lo quebrado y lo autóctono. Sin embargo, las estructuras orgánicas que Dalí proyectó sobre la ciudad se encuentran estrechamente relacionadas con la teoría de los objetos surrealistas y con el progreso de su pensamiento hacia el canibalismo de los objetos, que se hizo visible con el abandono de la estética del productivismo a favor de una nueva fascinación por las formas opulentas y aerodinámicas, formas que inundaron la publicidad y el consumo de masas en los años treinta. Se trata de una estética anacrónica que Dalí recuperó, por oposición al funcionalismo moderno, de un pasado no muy lejano, del *modern style* y de la moda *fin de siècle*[31].

Además de estas impresiones publicadas retrospectivamente en textos autobiográficos, Dalí proyectó estas visiones anacrónicas, violentas y melancólicas de la ciudad en dos importantes proyectos de 1935 que fueron pensados para el nuevo público de masas del periodo de entreguerras. El primero es una serie de ilustraciones para artículos donde expresó diferentes conceptos de la vida moderna y urbana de Nueva York. Se trata de siete páginas que se publicaron entre diciembre de 1934 y julio de 1935 en *The American Weekly*, uno de los suplementos dominicales más populares en los Estados Unidos que acompañaba a todas las publicaciones del grupo de William Randolph Hearst con una tirada de unos 60.000.000 de

[28] *Op. cit.*, p. 359.

[29] "Conferencia-recital", en García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, Edición de Eutímio Martín, Barcelona, Crítica, 1981, p. 307.

[30] Las opiniones de Lorca pueden situarse dentro del movimiento de rechazo que considera la ciudad como un lugar adverso para el hombre, como un espacio que había perdido la posibilidad de cohesionar satisfactoriamente la vida del ser humano. Véase García López, David. "El rascacielos americano en *Poeta en Nueva York* de García Lorca", *Goya*, núm. 280, 2001, pp. 30-36.

[31] Véanse al respecto los artículos de Dalí "Les nouvelles coleurs du sex-appeal spectral", *Minotaure*, núm. 5, 12 de mayo, 1934, pp. 20-22 y "Deniers modes d'exitacion intellectuelle pour l'été 1934", *Documents*, núm. 34, junio, 1934, pp. 33-35.



Figura 4. "How Super-Realist Dalí Saw Broadway", *The American Weekly*, 17 de marzo, 1935. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.



Figura 5. "The American City Night and Day by Dalí", *The American Weekly*, 31 de marzo, 1935. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.

ejemplares (Figs. 4 y 5). Se trata de la primera colaboración de Dalí con una revista americana, un camino cada vez más expansivo conforme abandonó sus colaboraciones con revistas artísticas y literarias cultas como *Gaseta de les Arts*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* o *Minotaure*[32]. En estos artículos, el artista ofrece diversas interpretaciones de la ciudad o de posibles experiencias que pueden ser vividas en Brodway, en el Nueva York nocturno o en la vida rural americana. En general, se trata de una adaptación de temas y motivos que años antes habían aparecido en su pintura y que ahora se someten a la repetición y reiteración propia de la publicidad. *Collages* de imágenes surrealistas y aerodinámicas que sintetizaban en una página lo atractivo, lo intrigante y lo popular que podía resultar el surrealismo en manos de Salvador Dalí.

A lo largo de las siete entregas, se puede observar cómo la interrelación entre las imágenes, o entre las imágenes y el texto, avanza de menor a mayor grado de elaboración: de una mera dependencia del texto, incluso de una independencia total, a una secuencia narrativa cada vez más compleja. Tal vez, esto se deba al progresivo descubrimiento de las posibilidades de los medios populares americanos para moldear cómo quería que se difundiera su obra y su personaje. Esto puede verse en las imágenes que acompañaban al primer artículo, "Written

[32] Sobre las colaboraciones de Dalí con las revistas véase Lahuerta, Juan José. "Surrealismo aerodinámico", en *Salvador Dalí y las revistas*, cat. exp., Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2008, pp. 17-40.

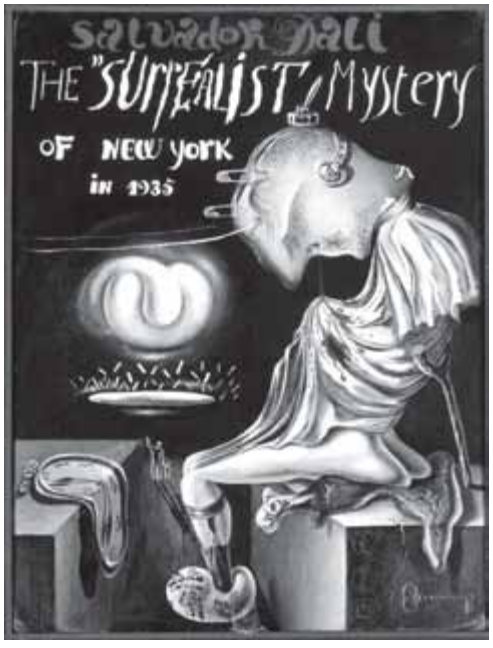


Figura 6. Salvador Dalí, *Couverture turbulente (Cubierta turbulenta) El misterio surrealista de Nueva York de 1935*. Óleo sobre lienzo, 38 x 29 cm. The Ulla and Heiner Pietzsch Collection, Berlín. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.

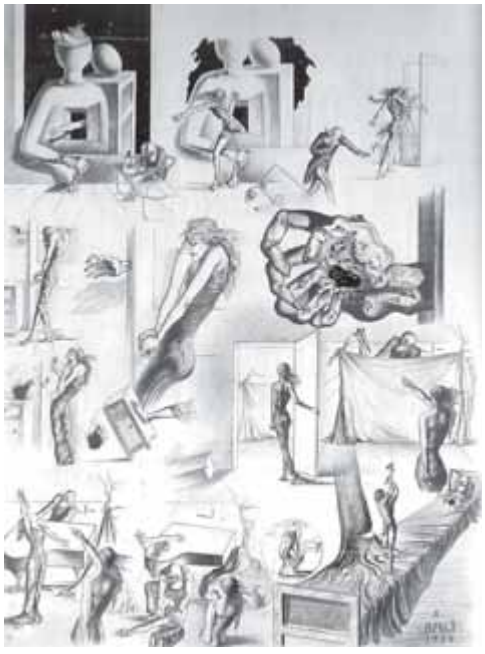


Figura 7. Salvador Dalí, *Estudios para el guión de la película de 1935 y para el artículo "Crazy Movie Scenaro by M. Dalí, the Super-Realist"* publicado en The American Weekly *el 7 de junio de 1935*. Lápiz, carboncillo y tinta china sobre papel, 56,6 x 40 cm. Colección Fundació Suñol, Barcelona. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP. Madrid, 2011.

by a Madman – Illustrated by a Super-Realist", que reunió ilustraciones de sus dibujos para *Les Chants de Maldoror* y pinturas presentes en la exposición recién inaugurada en Julien Levy. Progresivamente, Dalí introduce una mayor elaboración en la narración visual donde se abordan pequeñas historias resueltas según los esquemas procedentes del *storyboard* y del cómic, visibles tanto en la moderación de los temas como en la forma de mostrarlos. La mayor elaboración narrativa puede verse en los dos últimos artículos de la serie: "Gangsterism and Goofy Visions of New York by M. Dalí Super-Realist Artist" y "Crazy Movie Scenario by M. Daly, the Super-Realist", este último directamente relacionado con fragmentos del segundo proyecto gestado a partir de este primer viaje de 1934: el guión cinematográfico de *Los misterios surrealistas de Nueva York* de 1935.

De este segundo proyecto, que toma su título de la serie *Los misterios de Nueva York* (1914), sólo ha llegado el guión, el estudio para el cartel (Fig. 6) y algunos dibujos concebidos para la anterior serie de artículos que están directamente vinculados con el argumento. En este texto fragmentario sigue desarrollando las visiones nocturnas, violentas y gangsteriles, repletas de metamorfosis y mutilaciones humanas[33]. El escrito comienza con la idea de la llegada del surrealismo a Nueva York como una onda expansiva y contagiosa, un concepto que ya expuso en

[33] Dalí, Salvador. "Los misterios surrealistas de Nueva York", *Obra Completa, Vol. III. Poesía, prosa, teatro y cine*, Barcelona, Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí; SECC, 2004, pp. 1157-1166.

la conferencia de prensa de su exposición en Julien Levy, momento en el que exclamó frases como "El surrealismo es el tóxico más violento y peligroso para la imaginación que haya sido hasta ahora inventado en el mundo del arte" o "¡Cuidado! Tengo el surrealismo"[34]; conceptos que en sus escritos autobiográficos se entremezclan con la noción de haber fecundado Nueva York, como relata en el capítulo dedicado a su desembarco en Norteamérica en *Confesiones Inconfesables* (1973). En este guión, el surrealismo se convierte en una epidemia que vuelve a la gente inconsciente y a la ciudad en una masa blanda, con coches flácidos, arquitecturas mórbidas y vidrios pegajosos que se contraponen a la pareja fosilizada y colosal de campesinos del Ángelus de Millet, imagen que considera precursora del rascacielos. Después siguen cinco breves escenas numeradas en las que trata aspectos como la fascinación de los *snobs* por la violencia enmascarada, el envejecimiento de Nueva York, el canibalismo de las películas americanas, la enfermedad del burócrata y la metamorfosis de un mutilado sin piernas en un coche aerodinámico. La segunda parte, que guarda mayor relación con el título del guión, se centra en la historia de una mujer histérica que se escapa de un criadero de mediums y ataca al jefe de una organización secreta. Para esta escena Dalí vuelve a inspirarse en la imagen de la mano con hormigas de *Le chien Andalou*, que luego es devorada por la médium mientras está tendida en una cama tan larga como un rascacielos (Fig. 7). En este proyecto plasmó unas agudas apreciaciones de las tendencias más profundas del cine americano, como es el espectáculo de la violencia. Haciendo uso del método paranoico-crítico, que trata de relacionar aspectos de la vida cotidiana con otros aparentemente inconexos, hizo explícito este fanatismo a través de interpretaciones de los temas gangsteriles y de los interminables besos de los melodramas americanos, de los que desveló un canibalismo congénito y encubierto.

A partir de lo expuesto, este primer viaje de Dalí a Nueva York nos sitúa, por un lado, delante de un episodio trascendente que nos informa de los obstáculos y las facilidades de la recepción del surrealismo en Estados Unidos y, por otro, frente a unos importantes procesos de ósmosis, de confluencia de medios y estratos, en la construcción de imágenes sobre la violencia en la cultura visual de los años treinta. Por último, y a modo de conclusión, cabe señalar que en estos proyectos que Dalí comenzó durante su viaje, las escenas de agresividad extraídas de sus agudas apreciaciones de los medios de masas y de sus interpretaciones paranoicas de *El Ángelus* de Millet, aparecen como el correlato de la tensión social que estaba despertando en España, tanto en el medio agrario como en ciudades como Barcelona, donde, antes de llegar a Nueva York, Dalí y Gala vivieron la huelga y la revolución de 1934. Se trata de acontecimientos que, ocasionalmente, se hacen explícitos en partes del guión, como cuando compara unos pollos cocinados con eclesiásticos españoles, o cuando establece parecidos entre Manuel Azaña y un negro ciego de Harlem. Por otro lado, sabemos que estos hechos revolucionarios estuvieron directamente vinculados con Dalí, porque entre el 2 y el 4 de octubre de 1934 la Galería d'Art Catalònia de Barcelona organizó una exposición y en el marco de esta muestra se anunció para el 5 de octubre una conferencia impartida por el propio Dalí. Finalmente, la conferencia no pudo pronunciarse a causa de la huelga y de los posteriores altercados. Por este motivo, se trasladaron a París, donde hizo el primer estudio para *Premonición de la Guerra Civil*, óleo que pinta en 1936, primero titulado *Construcción blanda con judías hervidas* y rebautizado con el nombre de *España. Premonición de la Guerra Civil*.

[34] Dalí, Salvador. "Conferencia de prensa en Nueva York", *Obra completa, Vol. IV. Ensayos 1*, Barcelona, Destino; Fundació Gala-Salvador Dalí; SECC, 2005, p. 380.

DIBUJO Y POESÍA ENTRE DOS MUNDOS O EL VIAJE COMO CONOCIMIENTO E INSPIRACIÓN. NUEVAS APORTACIONES EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE JOAN MIRÓ Y SHÛZÔ TAKIGUCHI

Pilar Cabañas
Universidad Complutense de Madrid
Kenji Matsuda
Universidad Keiô, Tokio
Isaac Ait
Universidad Waseda, Tokio

En el marco de estas jornadas dedicadas a la fecunda relación existente entre arte y viaje, queremos presentar el particular caso del poeta y crítico japonés Shûzô Takiguchi y del pintor español Joan Miró, para quienes el viajar a lejanas tierras supuso no sólo una ampliación de su horizonte intelectual sino la oportunidad de abordar nuevas empresas artísticas. Ambos, ya en una edad avanzada, emprendieron viajes hacia países cuya cultura les interesaba desde hacía largo tiempo, para encontrarse allí con sus respectivos objetos de deseo, pero también para hacer descubrimientos y establecer fructíferos contactos personales, como el que terminó uniendo precisamente al poeta y al pintor.

Takiguchi fue el primero de los dos en salvar los miles de kilómetros que separan a Japón de Europa, en 1958. No obstante, el viaje intelectual del poeta japonés hacia el Viejo Continente se había iniciado mucho antes. Nacido en 1903, desde su juventud comenzó a interesarse por el arte de vanguardia europeo, para convertirse en uno de los principales introductores del mismo en su país, a través de una intensa actividad crítica y traductora[1], en la que siempre destacó la necesidad de no copiar meramente los modelos foráneos, que en su opinión debían adaptarse a las circunstancias japonesas[2]. Se vinculó especialmente con el movimiento

[1] En este sentido, Takiguchi se inserta en la nómina de literatos japoneses que, desde Ogai Mori y su traducción del *Manifeste Futuriste* en 1909, contribuyeron a la introducción de las corrientes artísticas occidentales mediante traducciones de manifiestos y obras programáticas de las vanguardias europeas. Acerca de esta inicial sintonía entre escritores y artistas en el Japón de comienzos del siglo XX, *vid.* Lucken, Michael. *L'art du Japon au vingtième siècle*, París, Hermann, 2001, pp. 45 y ss.

[2] Takiguchi, Shuzo. "Shi to kaiga ni tsuite" ["De la poesía y la pintura"], en *Shin-Zokei*, nº. 3, septiembre de 1936, p.19: "Traer [a Japón] los conceptos surrealistas al arte vanguardista de la época joven conllevará no sólo introducir una nueva forma de expresiones poéticas y plásticas".

surrealista, en el que también participó como poeta y al que dio un profundo impulso en Japón a través de sus propios artículos y de la traducción y publicación en 1930 de *Le Surréalisme et la Peinture* de André Breton, en lo que supuso la primera edición en lengua extranjera de esta influyente obra[3]. Fue también uno de los promotores de la *Exposición Internacional del Surrealismo*, de 1937, en cuya organización participó y que supuso un importante punto de encuentro entre el surrealismo europeo y el japonés[4]. Por estos mismos años Takiguchi publicó dos pequeñas monografías consagradas, respectivamente, a Dalí (1939) y a Miró (1940), que resultaron ser las primeras que se dedicaban en el mundo a estos artistas y que respondían a un afán de proselitismo vanguardista que veía peligrar el incipiente arte moderno japonés bajo el peso opresivo de un ambiente cultural crecientemente nacionalista y opuesto al influjo occidental. El Japón de los años treinta es un país cada vez más aislado internacionalmente, por su militarismo expansionista –en 1937 invade China–, y las obras de arte europeo dejaron de llegar a Japón durante estos años. Más aún, el arte decididamente vanguardista, como el dadaísta o el surrealista, no tenía tampoco gran éxito entre los coleccionistas japoneses[5]. Fue especialmente el trabajo crítico de intelectuales como Takiguchi lo que mantuvo viva la llama de la modernidad artística a través de los años de la guerra. Las autoridades militares, no obstante, organizaban sus propias exposiciones de arte patriótico y observaban con desconfianza toda manifestación literaria o artística que no ayudase al esfuerzo bélico o fuera sospechosa de comunismo, lo que conduciría a la detención y encarcelamiento de un Takiguchi (1941) que, si bien no era izquierdista, mantenía públicamente la opinión de que el arte no debía servir a intereses políticos[6].

Tras el ostracismo intelectual que para él supuso la guerra, la postguerra supuso el regreso de Takiguchi a una escena artística en la que se implicó a través de la crítica de arte y del comisariado de exposiciones, prácticas estas últimas en las que se mantuvo muy atento a los jóvenes artistas del momento. Continuará también con su actividad traductora, siempre interesado por dar a conocer las ideas estéticas contemporáneas que, provenientes de Occidente, pudieran enriquecer el arte contemporáneo japonés, ahora de nuevo integrado en el ambiente artístico internacional. Debe citarse aquí el ejemplo significativo de su versión de *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* de Michel Tapié, que publicaría en 1956, cuatro años después de la aparición del original[7] y un importante punto de contacto para su viaje a España, como veremos.

[3] Linhartová, Vera. *Dada et surréalisme au Japon*, París, Publications Orientalistes de France, 1987, pp. 179-180. Traducirá también los *Vases communicants* (1932) de Breton, el *Traité du style* de Louis Aragon (1929), entre otras obras, y siempre en fechas próximas al original. *Ibidem*, pp. 171-172 y 182. La relación con estos surrealistas franceses será mutua, pues mantendrá con ellos una comunicación epistolar cuyos testimonios materiales, desgraciadamente, se perdieron a causa de los bombardeos de Tokio durante la II Guerra Mundial.

[4] *Ibidem*, p. 183. En el catálogo de la exposición, número especial de la revista Mizue titulado "Album Surréaliste", Tokio, 1937, se comprueba que la mayoría de las 125 obras expuestas eran copias fotográficas, que incluían reproducciones de 8 dalís, 7 mirós y 10 picassos. Igualmente, se señala la colaboración de Paul Éluard y Roland Penrose en la organización de la exposición.

[5] Miyazaki, Katsumi. *Seiyou kaiga no tourai [Llegada de las pinturas occidentales],* Tokio, Tokyo Keizai Shinbun-sha, 2007, pp. 356-357.

[6] Takiguchi, Shuzo. "Zen-ei bijutsu to bunkateki kadai" ["Arte vanguardista y temas culturales"], en *Bijutsu Bunka*, agosto de 1939, p. 1.

[7] Merewether, Charles. "The Practice of Artistic Experimentation in Postwar Japan", en *Idem* (ed.), *Art, anti-art, non-art: experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2007, p. 9.

Convertido en uno de los más influyentes críticos del Japón de los años cincuenta[8], no resulta extraño que fuera nombrado comisario[9] del pabellón japonés en la Bienal de Venecia de 1958, ocasión que le permitiría viajar por primera y única vez a Europa. El contacto de Takiguchi con la cultura artística occidental había sido siempre a través de cartas, revistas y libros, por lo que no desaprovecharía la ocasión de rendir visita a los lugares que ya conocía por su cultura literaria y artística, al tiempo que procurará muy especialmente encontrarse personalmente con aquellos artistas e intelectuales que le habían venido interesando e influyendo desde su juventud. De este modo, con 55 años emprenderá un viaje en el que se alternarán reconocimientos y descubrimientos. Arribado a Venecia a finales de mayo, es visitado en el pabellón japonés por Antoni Tàpies y Antonio Saura, quienes vienen acompañados del pintor japonés Hisao Dômoto y el galerista Rodolphe Stadler, cuyo asesor, Tapiè[10] también acudirá a saludar a Takiguchi[11]. Durante su estancia en Italia, que se prolongará hasta principios de julio, se detendrá en Florencia, Roma y Milán, ciudad esta última donde visitará a Lucio Fontana, dentro de su habitual interés por los últimos movimientos artísticos europeos. Dirigirá a continuación sus pasos hacia París, donde visitará a Sam Francis –Takiguchi no podía ignorar el ascendiente del arte norteamericano– y pedirá a Tapié que le lleve a España, donde quiere conocer a Dalí y a Miró. El crítico francés, efectivamente, llevará en coche a su colega japonés desde París hasta Barcelona[12].

Como ya comentamos, Takiguchi había publicado en su juventud sendas monografías dedicadas a estos dos artistas, en las que, aparte de su natural interés por la plástica surrealista, se manifiesta su curiosidad hacia lo que podría llamarse la españolidad de Picasso, Miró y Dalí, "tres estrellas que España ha enviado sucesivamente a la pintura de este siglo"[13]. No obstante, en sus apreciaciones se dejan ver ciertos tópicos sobre lo español que proceden evidentemente de la romántica imagen que sobre España se había construido en Europa y especialmente en Francia: "España es un país lleno de olores y colores exóticos", cuyo "carácter humano apasionado puede tener un sitio privilegiado en el arte actual"[14]. De manera significativa, vinculará a Miró con la pasión de la música y la danza tradicionales de España, para concluir

[8] Según se subraya en Winther-Tamaki, Bert. *Art in the encounter of nations: Japanese and American artists in the early postwar years*, Honolulú, University of Hawai'i Press, p. 138.

[9] Entre sus funciones no estuvo, sin embargo, la selección de los artistas presentes en el pabellón, pero sí sería miembro del jurado internacional de la Bienal, según se especifica en Watanabe, Yoshiyuki y Okura, Reika. *Takiguchi Shûzô 1958 nen Youroppa kikou* [El viaje de Shûzô Takiguchi a Europa en 1958], Tokio, Tama Art University-Shûzô Takiguchi Archives, 2001. Disponible en: http://archive.tamabi.ac.jp/bunko/takiguchi/t-wata1.htm [Consulta: 30/10/2010].

[10] Tanto Tapié como Stadler serán fundamentales en la presentación de artistas japoneses contemporáneos en la escena europea, según se señala en Cabañas, Pilar. "Saura, París, Zen, Informalismo", en *Japón. Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses-Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 10 y ss. Disponible en: http://eprints.ucm.es/5934/1/SAURA,_PAR%C3%8DS,_INFORMALISMO,_ZEN.pdf [Consulta: 30/10/2010].

[11] La visita de estos personajes es referida por el propio Takiguchi en una carta dirigida a su esposa el 12 de junio, cuyo facsímil se encuentra disponible en Suzuki, Akira (ed.). *Shûzô Takiguchi 1958*, Tokio, Research Center for Arts and Arts Administration- Keio University, 2009.

[12] Éstos y los siguientes datos sobre el itinerario seguido por Takiguchi durante su viaje europeo han sido tomados de Asaki, Yuka. "Ryotei" ["Itinerario"], en Suzuki, Akira (ed.). *Op. cit.*, pp.168-187.

[13] Takiguchi, Shûzô. *Miro* [*Miró*], Tokio, Atelier-sha, 1940, p. 3.

[14] *Ibidem*, pp. 3 y 24.

que este artista, "más francamente que Picasso o Dalí, representa el encanto español"[15]. Así pues, resulta lógico el interés de Takiguchi por visitar un país cuya cultura encontraba tan vinculada con uno de sus artistas favoritos[16]. De este modo, durante su estancia española no dejará de asistir a una corrida de toros, probablemente en busca de ese color local, ni de visitar el Museo del Prado y Toledo, donde poder apreciar de primera mano la tradición pictórica española[17]. No obstante, su viaje a España le revelará una realidad para él desconocida hasta el momento: el ambiente artístico barcelonés y, en general, la cultura catalana. Alojado en la casa de Antoni Tàpies, se movería en el entorno de este artista y contactaría con figuras como Joan Brossa, Joan Prats y Manuel Muga[18]. En su crónica del viaje a España dará noticia de la existencia del nacionalismo catalán[19] y, a partir de este momento, cuando escriba acerca de Miró hará referencias ocasionales a Cataluña[20] y a la lengua catalana[21]. Ahora, de forma significativa, también encontrará afinidades entre Dalí, Miró y Tàpies[22], del mismo modo que antes las encontraba entre los dos primeros y Picasso[23].

Durante su viaje a Cataluña podrá visitar a Dalí y entregarle un ejemplar de su traducción japonesa de *Los cornudos del viejo arte moderno*[24], con la agradable sorpresa de encontrarse en la casa del pintor con Marcel Duchamp[25], un habitual de los veranos de Cadaqués. No logrará, sin embargo, reunirse con Miró, que en estos momentos se encontraba en Palma de Mallorca.

[15] *Ibidem*, p. 24.

[16] Durante los años 40 y 50 publicaría al menos siete artículos acerca de Miró, según se señala en Nakajima, Megumi. "Shûzô Takiguchi / Joan Miró, En compagnie des étoiles de Miró, Tokyo, 1978: a study on the process of collaboration", en *Annual Report 15*, Tokio, Research Center for the Arts and Arts Administration-Keio University, 2008, p. 28. Del mismo modo, antes de partir para la Bienal de Venecia, en abril de 1958, publicaría una nueva monografía dedicada al artista: Takiguchi, Shûzô. *Miro* [*Miró*], Tokio, Misuzu Shobo, 1958.

[17] En carta dirigida a su esposa, con fecha 14/VIII/1958, cuyo facsímil se encuentra disponible en Suzuki, Akira (ed.). *Op. cit.*, Takiguchi describe su visita al museo madrileño y su interés por las obras de El Greco en Toledo. También en esta carta señala que planeaba visitar El Escorial, si bien no tendría finalmente tiempo para ello.

[18] En cuanto a Prats y Muga, la correspondencia conservada en el archivo del Research Center for the Arts and Arts Administration-Keio University, Tokio, revela que a su regreso siguieron mantuviendo contacto. La documentación relativa a Takiguchi que se conserva en este archivo no cuenta hasta el momento con número de inventario.

[19] Takiguchi, Shûzô. "Dari wo tazunete – Supein no chigireta ryokouki" ["Visita a Dalí – crónica despedazada de un viaje a España"], en *Geijutsu Shincho*, diciembre de 1958, reproducido en *Korekushon Takiguchi Shûzô I*, Tokio, 1991, Misuzushobou, p. 216.

[20] Destacablemente en Takiguchi, Shûzô. "Shoki. Gaka no keisei. 1914-23" ["La formación pictórica. 1914-23"], en VV.AA. *Joan Miró,* Tokio, National Museum of Modern Art, Tokio & Mainichi Newspaper, 1966, p. 85.

[21] Takiguchi, Shûzô. "Katarunya no Miro" ["Miró de Cataluña"], en Perucho, Joan. *Miro to Katarunya* [*Miró y Cataluña*], Tokio, Heibonsha, 1970, solapa.

[22] En Takiguchi, Shûzô. "Dari o tazunete – Supein no chigireta ryokouki" ["Visita a Dalí – crónica despedazada de un viaje a España"], *op. cit.*, encontramos el siguiente comentario: "No pude ver a Miró, que estaba en Palma de Mallorca. Pero Tàpies le respeta mucho. Y aunque es muy diferente en el trabajo y el carácter, visita a Dalí de vez en cuando, y éste, por su parte, habla de Tàpies con mucho afecto. Para encontrar un carácter común entre estos tres artistas, me viene a la cabeza la minuciosidad insistente y la sensibilidad plástica que acredita sus visiones o ilusiones. Lo encontramos en los trabajos incompatibles de Miró y Dalí. No son una excepción los del joven Tàpies. Una sensibilidad extraña, que siempre intenta enfocar la lente, domina sus visiones".

[23] Takiguchi, Shûzô. *Miro* [*Miró*], Tokio, Atelier-sha, *op. cit.*, p. 24: "parece un milagro el hecho de que estos tres pintores españoles se hayan convertido tanto en lo encantador como en lo problemático de la pintura contemporánea".

[24] Dalí, Salvador. *Isetsu-KindaiGeijutsuRon (Los cornudos del viejo arte moderno),* [traducción de Shuzô Takiguchi]*,* Tokio Kinokuniya-shoten, 1958.

[25] Takiguchi, Shûzô. "Dari wo tazunete – Supein no chigireta ryokouki" ["Visita a Dalí – crónica despedazada de un viaje a España"], *op. cit.*

Afortunadamente, como veremos más adelante, algunos años después tendrá ocasión no sólo de conocerle sino de entablar con él una entrañable amistad.

Continuando con su periplo europeo, Takiguchi regresará a París el 21 de agosto, y en la capital francesa visitará a Henri Michaux, artista que influiría en su posterior regreso a la creación plástica[26]. Su interés por otros centros culturales europeos le llevará a continuación a Bruselas, Brujas, Gante, La Haya, Ámsterdam, Zúrich, Berna y Basilea, antes de regresar a París y visitar, finalmente, a André Breton, cuyos textos habían supuesto para él una fuente fundamental en su formación crítica y estética. Con esta visita como broche final de su viaje, Takiguchi regresará a Tokio.

En total, su aventura europea se había prolongado durante unos cuatro meses y medio, en un intenso *Grand Tour* que habría de dejar su huella en el espíritu del poeta. Efectivamente, y según ha sido notado por diversos autores, el viaje a Europa influyó en su decisión de abandonar la crítica de arte en la prensa diaria, para consagrarse de nuevo a la poesía y a la creación plástica, especialmente el dibujo y la decalcomanía, que ya había practicado en su juventud. Si bien no sería el único motivo –no puede olvidarse su frágil estado de salud–, el encuentro directo con el mundo artístico e intelectual que había determinado en gran medida su juventud como creador sí que habría supuesto, al menos, un detonante a la hora de decidir concentrarse de nuevo en su propia actividad artística, hasta ahora ahogada por la absorbente actividad crítica[27]. Abierto a nuevas experiencias estéticas, su próximo encuentro con Miró supondrá para Takiguchi una inmejorable ocasión para cruzar de nuevo los bordes entre la poesía y la plástica, como ya hiciera durante su etapa surrealista.

El 26 de noviembre de 1968 se publicó una reseña en *La Vanguardia* titulada "Miró y el Japón", disertación del publicista japonés Toshio Matsubara[28]. En ella se explica cómo éste, en una conferencia celebrada en Barcelona, aludió al gran impacto que la muestra retrospectiva de Miró, celebrada en 1966 en las ciudades de Tokyo y Kyoto, tuvo en los medios artísticos japoneses, y se incluyó el anuncio de un próximo viaje de Miró a Japón (1969), con motivo de su intervención en el pabellón de la Japan Gas Association, en la próxima Exposición Universal que iba a celebrarse en su país (1970)[29].

Si bien la aludida delicada salud del poeta japonés, ya en los años 60, le impidió salir de nuevo al extranjero, Joan Miró sí pudo viajar en dicha década a Japón en dos ocasiones: septiembre de 1966 y noviembre de 1969. En ambas ocasiones hallaron tiempo suficiente como para conocerse y plantearse la realización de proyectos artísticos comunes, que se concretarían con el tiempo en la publicación de *Proverbs à la main* (1970) y *En compagnie des ètoiles de Miró* (1978). Poemas y dibujos.

---

[26] Según ha sido notado en Linhartová, Vera. *Op. cit.*, p. 164.

[27] Mitsuda, Yuri. "Takiguchi Shûzô ni akeru 'danpen' / 'hako' / 'hon' ni tsuite – bannen no seisaku wo chuushin ni" ["Acerca de los 'fragmentos', 'cajas' y 'libros' de Shûzô Takiguchi. A través de las obras de sus últimos años"], en *To and From Shûzô Takiguchi*, Tokio, Research Center for the Arts and Arts Administration-Keio University, 2006, pp. 38-40; Kasai, Hiroyuki. "Sagyou houkoku: 'Takiguchi Shûzô 1958 – tabi suru manazashi' ten" ["Informe: preparativos de la exposición "Shuzo Takiguchi 1958: a través de la mirada del viajero"], en *ibidem*, p. 66; Tanaka, Jun`ichi. "Takiguchi Shûzô 1958 nen no tabi – hoi" ["Los viajes de Shuzo Takiguchi en Europa: un suplemento"], en *ibidem*, pp. 76-85.

[28] P. 26. En realidad él era el corresponsal del periódico japonés *Mainichi Shinbun* en París.

[29] En el artículo el comentarista habla del pabellón japonés, pero no se trató del pabellón institucional del país. P. 26. En realidad él era el corresponsal del periódico japonés *Mainichi Shinbun* en París.

Entre las cartas de la Fundació Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca se conserva una carta de autopresentación de Takiguchi al pintor. Está fechada el 14 de julio de 1966. Si bien ésta es la primera que Miró recibió de él, no fue la primera que Takiguchi escribió. En los archivos de la Universidad de Keiô se conserva el borrador de una carta que el poeta no llegó a enviar, con fecha del 8 de octubre de 1952[30], varios años antes de su participación en la Bienal de Venecia y su periplo por Europa. Pero quizá le pareció demasiado osada a Takiguchi. En ella se presentaba informándole de que era el autor de la primera monografía escrita sobre él, y que si bien no había tenido oportunidad de remitírsela, sabía por el crítico de arte Atsuo Imaizumi, que la tenía. Takiguchi deseaba seguir escribiendo sobre su trabajo, y publicar *un nouvel album*[31] con su obra reciente. Es por ello que le pide ayuda, preguntándole si sería posible que le facilitara material.

Debió considerar que, en los términos en que se dirigía, era un gran atrevimiento teniendo en cuenta que nadie le había presentado previamente, y que no conocía personalmente al artista catalán. Ya en este borrador deja caer la posibilidad de celebrar una exposición de su obra, con Hideo Kaido como responsable de la organización, profesional que tenía la experiencia de haber organizado las de Matisse, Picasso y Braque, celebradas en Tokio.

Tan sólo cuando está en marcha la maquinaria que llevará a la organización y celebración de la gran retrospectiva de Miró en 1966 en el Museo de Arte Moderno de Tokio (26/9-9/10) y en el Museo de Arte Moderno de Kioto (20/10-30/11), el poeta, que además colabora en el catálogo con una interesante aportación, se atreve a presentarse y a aparecer en escena[32].

La relación personal, siempre tan importante, lo es aún más si cabe en la cultura japonesa, y el borrador no enviado de Takiguchi es una prueba de ello. Por tanto, fueron realmente este viaje de 1966, y el siguiente de 1969, el conocer personalmente a Takiguchi, al que calificó en sus cartas de gran poeta y amigo, lo que permitió su colaboración en los dos importantes trabajos antes mencionados: *Proverbes á la main* (*Te zukuri kotowaza*, 1970) y *En compagnie des étoiles de Miró* (*Miró no hoshi totomo ni*, 1978). Fundir la poesía de Takiguchi con la pintura de Miró, algo muy al alza entre los surrealistas, y algo también muy enraizado en la tradición japonesa.

Evidentemente sus encuentros en ambos viajes debieron ser intensos, no tanto por las palabras como por la comprensión mutua de su ser y su vocación. Takiguchi se sentía deslumbrado por la persona y la obra de Miró, y Miró, según Dupin, admiraba[33] la delicadeza del poeta, de sus formas y modales, su silencio elocuente, muy similar al suyo, así como su apariencia espiritual, marcada por las pruebas de la enfermedad, que siempre ayudan a estar en lo esencial. Además, para el pintor, Takiguchi supuso el nudo japonés, de una red imaginaria que lo vinculaba a otras épocas y a otros lugares. A través de su amistad, lo empujaba a aventurarse a servir de puente entre Occidente y Oriente, en la búsqueda de un lenguaje que más allá de las palabras hablara directamente al corazón y tuviera la capacidad de apelar a esa inteligencia emocional, que frecuentemente descuidamos, y que tanto nos puede hacer sentir y comprender.

---

[30] Carta borrador de Shuzo Takiguchi a Joan Miró, 8/10/1952, Archivo del Research Center for the Arts and Arts Administration-Keiô University, Tokio.

[31] *Loc. cit.*

[32] Carta, Tokio 14/7/1966. Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, CA039001.

[33] Entrevista con la autora, Madrid 18/4/1996.

Por parte japonesa esta presencia física de Miró durante los días de celebración de la retrospectiva tenía un gran valor, de hecho Yukio Kobayashi, director del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio y Tsunetaka Ueda, Presidente del periódico Mainichi en las palabras que preceden a los textos del catálogo decían: "Estamos muy felices de que en conjunción con la exposición, visite Japón el maestro Miró, quien desde hace tiempo ha demostrado un profundo interés por el arte japonés. Somos plenamente conscientes de que esta visita dará prestigio a la exposición y contribuirá a la promoción del intercambio cultural a nivel internacional. […] y añaden: Al mismo tiempo, es nuestro deseo que esta visita produzca ricos frutos en el propio arte de Miró"[34]. Un deseo que se hizo realidad, porque por ejemplo, cuando Margit Rowell le preguntó en una entrevista en 1970 si le había sido útil su viaje, su contacto directo con la pintura japonesa, y el método de concentración, la respuesta de Miró fue rotunda: "Totalmente. Me fascinó el trabajo de los calígrafos japoneses y me influyó en mis propios métodos. Trabajo más y más en estado de trance. Diría que en estos días, casi siempre en trance. Y considero mi pintura más y más gestual"[35].

Este primer viaje de Miró a Japón había sido largamente añorado, de hecho, durante su estancia allí llegó a decir: "desde pequeño yo amaba Japón"[36]. Era la posibilidad de contrastar el Japón construido en su mente a base de fragmentos recogidos en libros, exposiciones, tiendas, con el Japón que ansiaba expectante su llegada. La expresión "ansiaba expectante su llegada" puede parecer exagerada, pero el número de visitantes de la exposición corrobora que fue una realidad: "dos horas y media de cola para ver mis obras, y solamente en la jornada del sábado, más de 9.000 personas han visitado la exposición"[37]. De hecho Miró destacó que no había conocido una calurosa acogida y un éxito de público tales en ningún otro lugar.

Meses antes de su viaje fue entrevistado en París por el corresponsal del periódico Mainichi, Toshio Matsubara, quien le preguntó qué era lo que más deseaba visitar en Japón: "Me gustaría ver y entrar en contacto con todo lo que pueda. Aunque me gustaría permanecer en Japón durante un año, lamento que no sea posible por la presión de mi trabajo. Estoy contento y orgulloso de que, como evidencia la organización de la próxima exposición en Japón, los amantes del arte en Japón muestren gran interés por mi obra. Espero tener la posibilidad de hacer muchos amigos durante mi estancia allí"[38].

En el artículo Matsubara añade que el artista está haciendo ya su plan de viaje a Japón: "Con una gran expectación este artista, Joan Miró está esperando su primer viaje a Japón"[39].

[34] VV.AA. *Op.cit.*, p. 8.

[35] Rowell, Margit. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews,* London, Thames & Hudson, 1986, p. 279.

[36] Kameda, Masao. "Joan Miró to Nihon. Hônichi to te ni fureta nihonbi" [Joan Miró y Japón. Sus viajes a Japón y la apreciación táctil de su belleza], *Nihonbunkashi Kenkyu*, 213 (1995), p. 175; "That is what I have constantly felt from the many Japanese poems and books that I have read in French and Spanish translation since my youth. In particular, my enthusiasm was aroused by The Book of Tea (It is believed that Miró was referring to Tenshin Okakura´s book). I have been interested in Japan since 50 years ago but ever since "Mako" joined "my family", my understanding of Japan and my affection for it has increased all the most in the past few years" [Se refiere a Masako Ishikawa, la esposa de Joan Gardy Artigas, hijo de su amigo íntimo Llorens Artigas]. Matsubara, Toshio. "Miró Plans to Produce Ceramics Using *Japanese Clay and Fire*", *Mainichi Daily News* (Tokio), 16 de junio de 1966. En el catálogo de la exposición de 1966, Jaques Dupin también apunta que ya desde la infancia Miró estuvo rodeado de objetos japoneses. VV.AA. 1966, p. 9.

[37] *Mainichi Shinbun* (Kioto) 29 de septiembre de 1966.

[38] Matsubara, Toshio. "Miró Plans to Produce Ceramics Using *Japanese Clay and Fire*", *Mainichi Daily News* (Tokio), 16 de junio de 1966.

[39] *Ibidem.*

Después de varios días en Tokio, tras visitar la exposición, con múltiples recepciones y actos de todo tipo, incluido un combate de sumô, el grupo se trasladó a la antigua ciudad imperial. En una rueda de prensa en Kioto, después de recorrer parte de la ciudad, exclamó: "Sólo una palabra: impresionante, impresionante"[40]. Y afirmó que después de visitar Kioto se habían confirmado muchas ideas y sentimientos que tenía sobre el país, lo que despertaba en él una sensación de familiaridad. Resaltó su admiración por la capacidad japonesa de crear una belleza oculta que el espectador debe ser capaz de rescatar, de intuir. Una belleza poética[41]. Y a su regreso, en una entrevista remarcaba: "Esta comprensión de una vida interior de las cosas se encuentra en la cultura oriental. Me sentí en Japón, como en casa. Las gentes viven como yo, simplemente, sin fasto, y otorgan a una piedra, a un objeto la misma importancia que a una gran personalidad"[42]. Y esta apreciación es difícil adquirirla sin el contacto directo, la palpación de atmósferas, y la advertencia de determinados gestos, que sólo el viaje permite.

Los organizadores de la exposición le regalaron al final del viaje un hermoso álbum de fotografías como recuerdo[43]. Hoy éstas nos ayudan a reconstruir, no ya el recorrido de este viaje, sino el bagaje que fue capaz de adquirir, aquello que su mirada fue capaz de descubrir.

Kazuo Yagi (1918-1979), famoso ceramista contemporáneo, observó cómo la mirada de Miró vagaba durante las explicaciones, deteniéndose en aquello que llamaba verdaderamente su atención. Entonces lo tocaba, y si estaba lejos, lo acariciaba desde la distancia, siguiendo sus formas con las manos. Papeleras, faroles de piedra, trabajos de metal perforado, antiguas estatuas que han perdido su color deterioradas por el paso del tiempo, cerámicas agrietadas que han sido descartadas, personajes de cuentos como el enorme *tanuki* (tejón) de Shigaraki, la boca desencajada de las imágenes de Enma-o, o las mudras de las deidades, o ante las grietas de la pared del templo. "Las cosas que los guías explican, Miró las observaba con respeto, pero no con la mirada interesada, encendida por la emoción que estalla cuando descubre el *tanuki* o a Binzuru"[44]. Visiones y experiencias todas que no pueden aprenderse, ni se pueden poseer a través de la lectura. Hace falta el contacto directo con la realidad que permite el viaje.

En 1967 se publicó un libro que el pintor preparó tras regresar de su primer viaje a Japón. Se tituló *Haïku*, y contiene dieciséis poemas japoneses que son acompañados por los trazos del pintor. La simplicidad es máxima, finos trazos negros y rojos, y las hojas dobladas, y cosidas por sus bordes, no por el pliegue, que suele ser habitual en las encuadernaciones occidentales, sino como suele hacerse en los libros de encuadernación japonesa. Este es tan solo un ejemplo inmediato de cómo el viaje incide en su creatividad. *Jardín de musgo*, de 1968, puede ser como *Palabras de poeta,* de 1968, una más de algunas obras concretas que de modo inmediato surgen tras el viaje y reflejan sus efectos, lo presente que tiene Miró lo vivido y observado durante su estancia en Japón.

Fue la evaluación hecha por Miró del arte japonés la que engendró la inspiración para sus obras. Creó a raíz del descubrimiento de nuevas ideas, y/o por el hecho de ver reflejadas las suyas en las creaciones enraizadas en una tradición artística desarrollada a lo largo de siglos, que se habían manifestado como válidas en una cultura diferente a la suya.

[40] Kameda. *Op.cit.*, 1995, p. 178.

[41] *Mainichi Shinbun* (Kioto) 27 de septiembre de 1966.

[42] Lang, Jane. "Miró, le pape et le poète. Fable orientale", *Arts Loisirs,* 55 (1966), p. 38.

[43] Conservado en la Successió Miró. Álbum encuadernado en seda brocada con motivos de crisantemos, flor propia del otoño, época en la que Miró viajó. Nº Inv. 6401-6458.

[44] Yagi, Kazuo. "Miró gahaku to aruku", *Mainichi Shinbun* (Kioto) 13 de octubre de 1966.

De nuevo se le presenta a Miró la ocasión de repetir la experiencia del viaje a Japón, y no lo duda. Del 15 al 29 de noviembre de 1969 Miró permanece en Osaka. El artista catalán había recibido el encargo de crear un gran mural cerámico de 12 m. de largo por 5 m. de alto que realiza en Gallifa (Barcelona) en colaboración con los Artigas, y que debía instalarse en el interior del pabellón de Japan Gas Association en el recinto de la Exposición Universal de Osaka. El montaje podía resultar complicado dado que la pared tenía una ligera curva, y acepta la posibilidad de viajar allí para supervisar su instalación. Sin embargo, como él afirmó: "Con gran satisfacción al llegar allá, pude comprobar que Artigas hijo, lo había conseguido instalar a la perfección"[45]. En la misma entrevista que comentaba esto el periodista le preguntó: "- ¿Y usted, don Joan, qué hizo?

-¡Ah, un verdadero montón de cosas! No paré ni un solo día de trabajar, desde la llegada hasta la víspera del regreso. Entre otras cosas improvisé una especie de fresco monumental, de 30 por 2,5 metros en una de las paredes del Pabellón. Luego, con pasta de papel hice una especie de grandes calabazas en cuyo interior irán unos hombres que se pasearán por todo el recinto. Estos hombres llevan un maillot negro, también diseñado por mí, con un redondel rojo en la barriga. Estas figuras tienen una reminiscencia de mi tierra: los "gegants" de las fiestas, los productos del agro… y también de los "xiurells" de Mallorca. También he hecho otros muchos detalles…"[46].

En esta ocasión, el montaje del mural cerámico le permitió trabajar *in situ* una obra no comprometida de antemano, y que después tuvo que ser destruida siguiendo las condiciones de realización e indicaciones de Miró.

En este viaje, Shûzô Takiguchi se desplazó desde Tokio y permaneció tres días en Osaka alojado en el mismo hotel que el pintor[47]. Esto fue poco antes de regresar a España, cuando el pintor ya había finalizado sus trabajos en el pabellón. Miró le mostró personalmente su creación, y disfrutó con él contemplando y recorriendo sus trazos. Fue durante estos días cuando a vuela pluma, queriendo retener con palabras la intensidad de lo vivido, Takiguchi escribió el último de los poemas recogidos en *En compagnie des étoiles de Miró*, "Raison de rire" (1969). En esta obra con forma de libro de poemas, dedicados todos ellos al pintor, podemos afirmar que se recoge la culminación de la relación cultivada en el tiempo, y la mutua admiración. En su papel plegado en acordeón, se contempla lo más característico de la obra de Miró, y al mismo tiempo, los sentimientos más profundos que su obra y su persona despertaban en Takiguchi, pudiendo quizás hacer extensivo el sentimiento del poeta al de miles de espectadores de la obra del pintor catalán.

Como conclusiones hay que destacar que fue el viaje lo que posibilitó el encuentro de ambos artistas, lo que permitió que Takiguchi reconociera en su personalidad y en la visión directa de sus obras, la verdad y la falsedad de lo leído a través de las distintas publicaciones extranjeras. Fue el viaje lo que permitió a Miró palpar el alma de esa poética japonesa que él tanto admiraba en la realidad cotidiana de sus paseos por la ciudad, sus templos y sus museos, lo que le permitió contemplar el modo de trabajar de los calígrafos.

---

[45] "En el transcurso del año entrante, Joan Miró se pondrá manos a la obra, en la realización de su fabuloso obsequio-homenaje a la ciudad de Palma", *Baleares* (Palma de Mallorca) 27 de diciembre de 1969, p. 20.

[46] *Ibidem* 20 y 24.

[47] Hotel New Osaka.

El viaje fructificó de modo diverso en cada uno de ellos, pues diversa era su actividad, y lo hizo además en dos interesantes trabajos de colaboración. Obras en las que cada uno trató de empaparse de la identidad cultural del otro, de su ser creativo, contribuyendo sin lugar a dudas, como formulaban en sus deseos los organizadores "a la promoción del intercambio cultural a nivel internacional"[48].

[48] VV.AA. *op.cit.*, p. 8.

-La realización de la presente comunicación ha sido posible gracias a la subvención del Programa "Baltasar Gracián" del Ministerio de Cultura de España en su convocatoria de 2010.

DE MONTEVIDEO A MONTEVIDEO. JOAQUÍN TORRES GARCÍA: VIAJERO CON INQUIETUD CREADORA DE FORMAS NUEVAS DE MESTIZAJE ENTRE AMÉRICA LATINA Y EUROPA

Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3

El protagonismo de Joaquín Torres García en la creación de formas originales en el arte de la primera mitad del siglo XX ha sido excepcional e insuficientemente valorado. Nacido en 1874 en Montevideo de madre uruguaya y de padre de familia catalana el joven llegó a Barcelona en 1891. Allí hizo su formación artística en pleno ambiente mediterraneista y nutrido de cultura clásica griega. Luego viajó por Europa, Bruselas, París, Italia, Suiza y Estados Unidos. De esta tan amplia trayectoria intentaremos destacar aquí la importancia de su búsqueda de un "Universalismo Constructivo" iniciada en París con la colaboración de otros artistas y proseguida a partir de 1935, principalmente en Montevideo hasta su muerte en 1949.

Cuando tiene que dejar Montevideo para ir a Barcelona el joven tiene diez y siete años. Este brutal cambio de vida imprimirá en él una inquietud que le acompañará a lo largo de su vida y llegará a ser un aliciente para su creatividad tanto intelectual como artística. En su arte ha tratado de encontrar su identidad por varios caminos, incluso volviendo al pasado. En su vida ha viajado mucho para al final volver a su punto de partida, Uruguay.

Creo poder decir que en la vida de Joaquín Torres García el elemento esencial fue el viaje, tema que abordaré desde varios puntos de vista y de su expresión en su arte; primero el viaje en su sentido material de ir de un punto a otro, el cual para una personalidad muy abierta como la de este artista da lugar a encuentros interesantes y a creaciones artísticas dinámicas con la representación reiterada de la ciudad y de su variante el puerto, y después el viaje interior que fue para él muy importante hasta su muerte.

En Cataluña y dentro de una tonalidad novecentista se distinguió por sus grandes cualidades de pintor muralista y llamó la atención de Miquel Utrillo que le dedicó un artículo en *Pel i Ploma.* Luego tuvo unas inquietudes futuristas y se lanzó a una estancia en Nueva York.

Un momento fundamental en el recorrido pictórico de Torres García fue en 1926, el 19 de septiembre, su llegada a París. Tenía entonces 52 años, y allí se sintió a gusto y sobre todo libre. Le parecía que la inteligencia estaba en el aire. Encontrarse en un medio de creatividad y de bullicio artístico tendría un efecto catalizador que le permitiría sintetizar una dicotomía



Figura 1. J. Torres García, *Escena callejera*, 1918, óleo sobre lienzo, col. particular.

aparente entre su deseo de estructura geométrica formal y su necesidad de desarrollar su lado místico y filosófico, en otros términos la oposición entre razón e intuición. En efecto se encontró con un ambiente artístico en plena efervescencia: los hermanos Julio y Joan González, George Braque, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Hans Arp. Sobre todo, allí iba a conocer a Theo Van Doesbourg, representante del neoplasticismo holandés, y en 1929 al escritor Michel Seuphor quién le presentaría a Piet Mondrian.

El encuentro con este último sería fundamental ya que con él se enfrentaría con los límites de la pintura geométrica. Empezaría a introducir el número aureo, lo cual le brindaría una estructura perfectamente equilibrada y ordenada. Con este grupo de artistas crearía en 1930 la revista *Cercle et Carré*[1] que tendría poca vida pero permitió aglutinar, frente a la corriente opuesta surrealista, a los artistas de lo abstracto y de lo racional, estableciendo reglas y principios. Esto le permitiría concretar su necesidad de abordar el mundo no de modo unilateral sino en su conjunto. Así comenzaría el constructivismo.

Me parece imprescindible evocar las relaciones entre Torres García y Michel Seuphor. Este contacto tuvo lugar en París cuando el pintor uruguayo se encontraba en la capital para un período de seis años que empezó en 1926 y se acabó en 1931. Michel Seuphor había nacido en 1901 en Bélgica, fue historiador del arte, escritor, poeta y dibujante. Veintisiete años de diferencia de edad no impidieron que se estableciera un contacto inmediato entre los dos hombres, contacto que iba a ser la base de una larga amistad.

¿Cual es la situación de Torres García en aquella época y en relación con los pintores abstractos del 28? Aconsejado por el escritor Blasco Ibañez, el artista llegaría a París con su

[1] C*ercle et Carré*, présenté par Michel Seuphor, Paris, Pierre Belfond, 1971; *Cercle et Carré 1930*, Préface de Hubert Juin, Paris, Jean-Michel Place, 1994, (1re ed. 1977).



Figura 2. J. Torres García, *El puente de Brooklyn*, 1922, óleo sobre cartón, col. particular.

mujer y sus cuatro hijos el 19 de septiembre de 1926. Como no tenían bastante dinero el pintor catalán Daura, Creixmans y otros amigos artistas les ayudaron a resolver los innumerables problemas materiales de su instalación.

El objetivo del artista era darse a conocer e imponer su obra. Sin embargo evocando sus años parisienses en su libro *Universalismo Constructivo*, Torres García dice que sus obras se recibían muy mal en las galerías y que sólo podía vender lienzos por algunos francos. A pesar de todo estas experiencias negativas no le desanimaron y refiriéndose a aquella época escribe: "Aprendí mucho en París, puedo decir que recibí mi formación definitiva". Aquella situación precaria no era de extrañar, hacia los años 29 los artistas abstractos tuvieron muchos problemas, tanto por la presencia de los surrealistas que les quitaban las esperanzas de participar en la producción contemporánea, como por ser las primeras víctimas de la recesión económica. Esta situación les obligó a reunise para tener más fuerza y con el objetivo de definir con más precisión su producción y sus particularidades.

Aunque ya se había podido notar en su pintura cierta influencia del cubismo, Torres García vacilaba frente a la abstracción pura, queriendo proponer una posición más matizada.

Durante el mes de marzo de 1929, en la exposición dedicada a un pintor alemán totalmente entregado a la abstracción, Friedrich Vordemberge-Gildewart, encontró a Michel Seuphor. Torres García ya conocía a Theo Van Doesburg pero éste no le había hablado de Mondrian

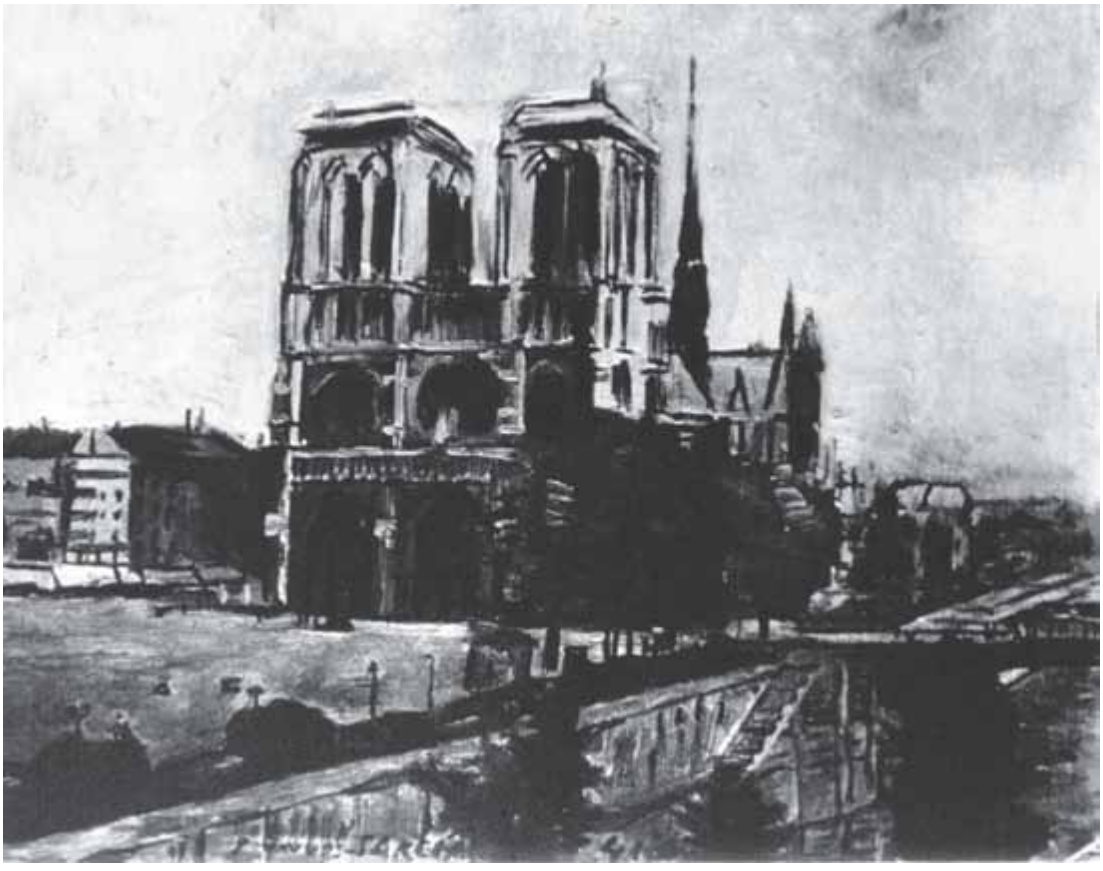


Figura 3. J. Torres García, *Notre-Dame de Paris,* 1924, óleo sobre cartón, col. particular.

a quien se consideraba como el padre del neo-plasticismo. De la conversación con Seuphor empezó una larga amistad entre los dos hombres. En *Historia de mi Vida* publicada en Montevideo en 1939 el pintor hace un retrato bastante elogioso de Seuphor, diciendo que era joven, inteligente, "con una imaginación capaz de adaptarse a las situaciones más diversas". En 1930 se estableció una correspondencia importante entre ambos aunque se encontraban dos o tres veces a la semana: Seuphor vivía en Vanves y su amigo cerca de Montmartre.

A partir de 1928, tras su encuentro con Mondrian, Torres García se dedicó a la pintura abstracta. Proponía una visión unitaria gracias a una estructura rígida y un esquematismo de las formas y de los colores. Sin embargo no era partidario de una abstracción total. El constructivismo consistía en introducir en los espacios geómetricos de sus composiciones objetos concretos, como por ejemplo el reloj, el martillo, el ancla… o seres vivos como el hombre, el pez. Así, por estas series de jeroglíficos el espectador no tenía la impresión de estar separado de la realidad perceptible. De este modo el constructivismo sustituyó al universalismo constructivo creando una cosmovisión.

Torres García siempre había tenido el deseo de fundar un grupo. Habló de su proyecto a Van Doesbourg pero éste tenia tan mala reputación que nadie quería colaborar con él. En *Historia de mi vida* escribe "con Doesbourg nadie o casi nadie quería saber nada". Entonces

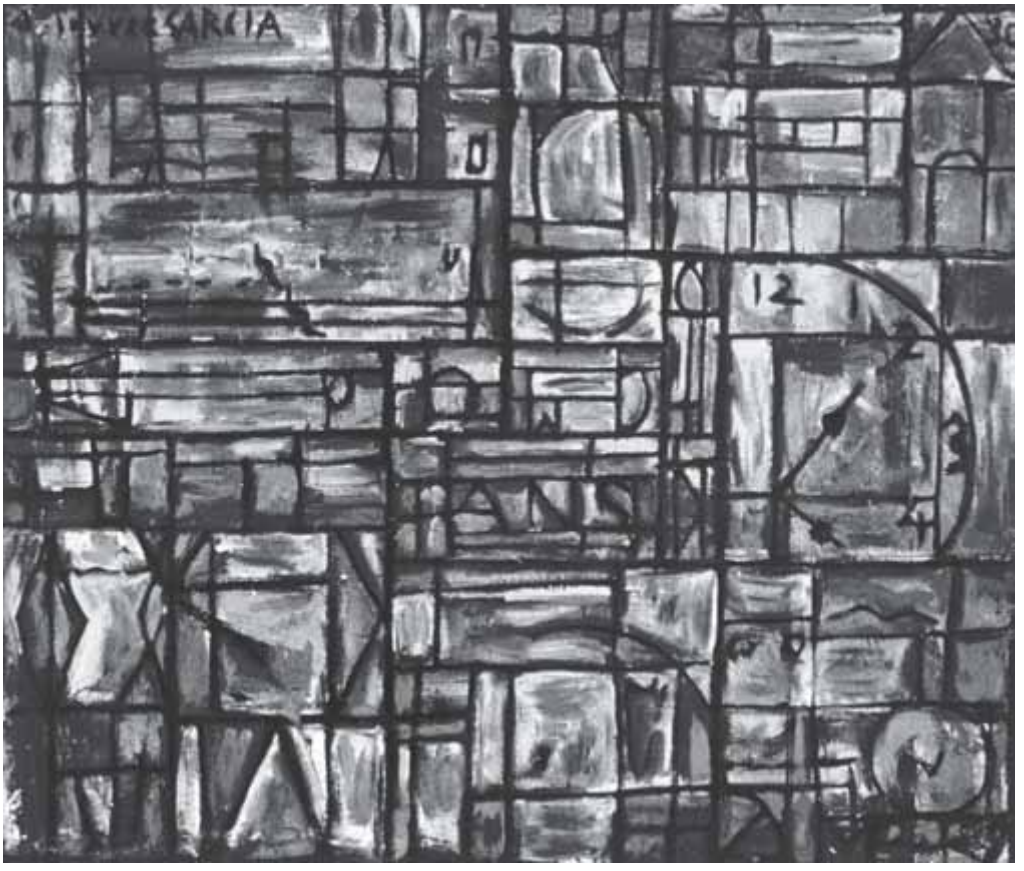


Figura 4. J. Torres García, *Pintura constructiva*, 1930 óleo sobre lienzo.

lo habló con Michel Seuphor y muy pronto se formó un grupo con veinte personas entre las cuales podemos notar la presencia de Mondrian, Vantongerloo, Arp, Sophie Tauber-Arp… Al principio se reunían en casa de Michel Seuphor, después las reuniones tuvieron lugar en París en el primer piso del café Voltaire, place de l'Odéon, dos veces al mes.

Las dos ideas comunes del grupo eran: luchar contra el Surrealismo, apoyar la idea de estructura: según Torres García "la idea de estructura es el fundamento de la creación artística".

En aquellas reuniones cada uno daba su opinión, se hablaba de neoplasticismo, constructivismo, abstracción, geometría, escritura directa… El grupo tomó el nombre de *Cercle et Carré*. Torres García tuvo en él un papel fundamental. Fue su principal artesano y creador.

Seuphor propuso como emblema del grupo el círculo y el cuadrado. Representaban para él lo más sencillo, la totalidad de las cosas, la geometría curvilínea y la geometría rectilínea, el hombre y la mujer, Mondrian y Arp. En 1930, el movimiento seguía creciendo con un aumento progresivo de sus participantes. Sin embargo existían algunas disenciones entre Torres García y Vantongerloo. Pero finalmente Seuphor consiguió establecer una base común a los dos hombres con la idea de estructura y de arquitectura en el sentido más amplio de la palabra.

Se publicó el primer número de la revista *Cercle et Carré* el 15 de marzo de 1930. Se había

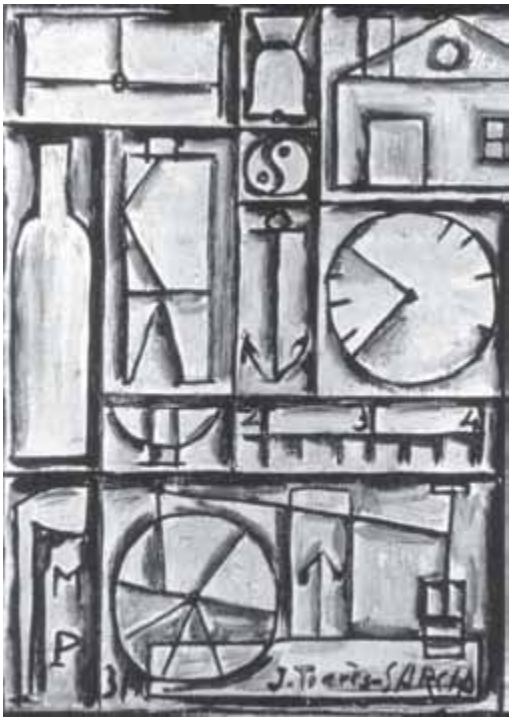


Figura 5. J. Torres García, *Construcción,* 1931, óleo sobre lienzo, col. particular.



Figura 6. J. Torres García, *Constructivo de la elíptica*, París, 1932, óleo sobre lienzo, col. particular.

confiado la redacción de dicha revista a Michel Seuphor y la administración a Torres García. El 18 de abril se abrió la exposición del grupo *Cercle et Carré* con una conferencia de Torres García en francés, en la *Galería 23*, rue de la Boétie. Se llamaba 23 porque se encontraba en el número 13 de la calle. Esta exposición tenía por objeto defender, promover y difundir la abstracción. El grupo constaba de 84 miembros reuniendo 130 obras. Fue apoyado por colaboraciones literarias, con el permiso de reproducción de sus respectivas obras en la revista, por los arquitectos Adolf Behne, Walter Gropius y el experimentador de la Bauhaus.

Frente a este grupo Van Doesbourg intentó crear otro grupo rival y la revista *Art concret,* pero las cosas no pasaron de allí.

El balance de la exposición fue bastante negativo: ninguna obra fue vendida y la galería perdió dinero. Sin embargo la revista seguía vendiéndose con bastante éxito, lo que obligaba a los miembros del grupo a proseguir sus esfuerzos. El tercer número de *Cercle et Carré* se publicó el 30 de junio, Seuphor cayó enfermo, lo que impedía toda nueva producción artística y crítica. A finales de octubre se publicó la cuarta revista que sería la última.

Durante la ausencia de Seuphor, Theo Van Doesbug murió y Vantongerloo creó otro grupo llamado *Abstraction-Création* que iba a reunir muchos de los miembros de *Cercle et Carré.*

El arte constructivo es la etapa final de la evolución de Torres García, el encuentro del pintor con su estilo. Toda esta intención de síntesis del constructivismo lleva al público a descubrir y admirar un universo colectivo donde actúan toda una serie de conocimientos como son la sociología, la religión, la ciencia, y con todo esto él crea una pintura armoniosa, empleando así la diversidad de signos y colores apropiados para sus trazos con un estilo propio y refinado.



Figura 7. J. Torres García,
Formas cortadas por estructuras, Madrid, 1934,
témpera sobre cartón, col. particular.

Si miramos atentamente las obras de Torres García observamos que este hombre tan vital plasmaba en el lienzo los lugares donde había estado y entonces nos aparecen muchas visiones de ciudades, y entre otras las que daban acceso al mar, es decir los puertos, por donde se llegaba y se salía de lejos en barco. El viaje que le conduce de un puerto a otro y de un puerto a una ciudad y de una ciudad a otra es esencial en su inspiración.

Barcelona es un puerto, hay que recordar que allí Torres García llegó a conocer a Gaudí y también a colaborar con él en trabajos para la catedral de otro puerto, Palma de Mallorca.

La ciudad es el espacio en el cual los hombres actúan, hay en ella una vida, unos intercambios. De este mundo en acción nace la inspiración del artista. No puede borrar su infancia y adolescencia en Uruguay, busca un mensaje que pueda reunir a todos los hombres y ser entendido por todos, de allí su búsqueda de un universalismo constructivo, de una geometría constructiva. Para él la Forma se encuentra en la razón y en el alma, en cuanto a la materia es el ámbito de la imaginación

En su constante búsqueda de comunicación con los demás llegó a crear un mundo de símbolos, entre ellos mezclaría objetos, escritura, sin frontera en su pintura. En sus cuadros las lineas se cruzan como las calles. En la revista *Cercle et Carré* el pintor y sus amigos explican que un artista no se puede contentar con imitar a la naturaleza y que hay que crear una tendencia artística que ponga de relieve las estructuras inconscientes del objeto. La obra producida tiene que ser dotada de diferentes traducciones posibles del mundo sensible. Así se llegaría al "universalismo constructivo".

El puerto evoca la evasión. Es el camino de la aventura, el punto de partida de los viajes del artista. El puerto significa algo más rico, la vida, la fe. En su obra *Construcción*, de 1931, el

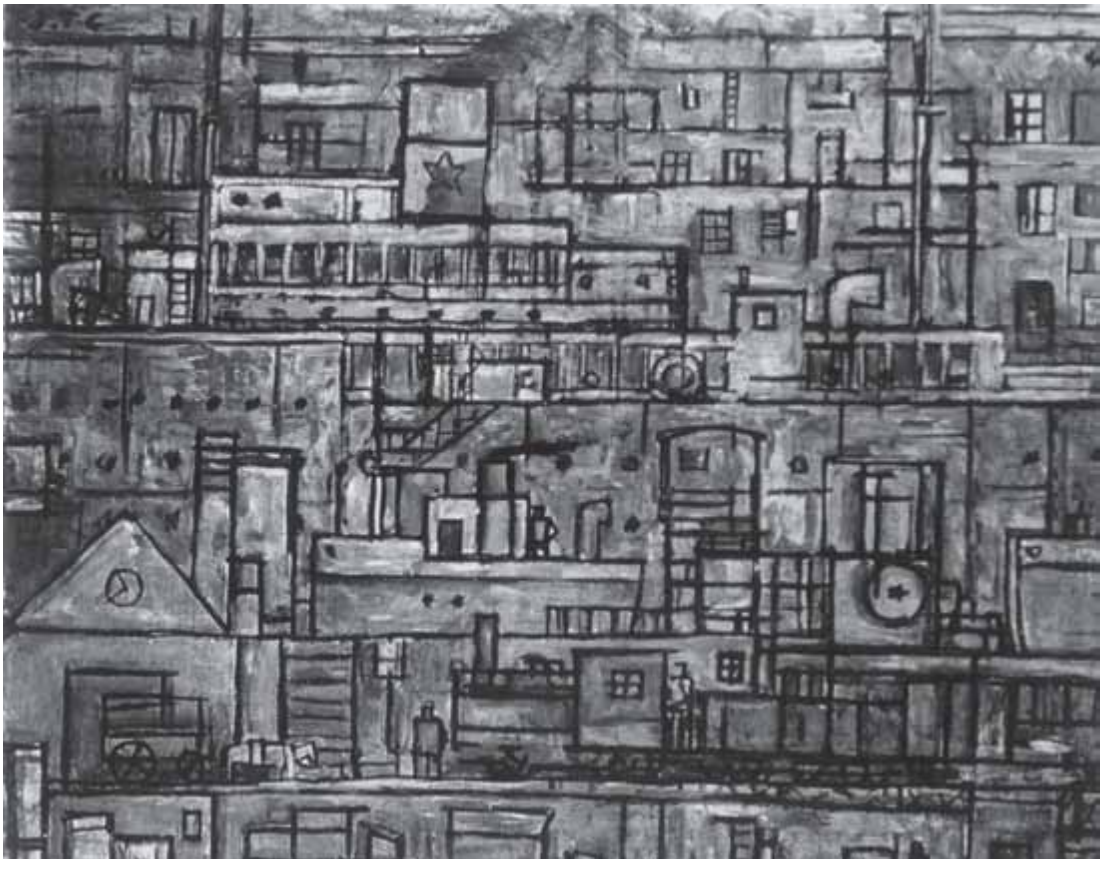


Figura 8. J. Torres García, *Construcción portuaria*, Montevideo, 1942, óleo sobre cartón, col. particular.

pintor utiliza temas alusivos a las esperanzas del hombre, a sus metas, a sus creencias gracias al pez, símbolo de vida, al ancla, símbolo de fe, símbolos que ya están en relación con el puerto.

La ciudad es también la vida ya que es la capital del progreso, del porvenir. El artista quiere evocar en sus obras los elementos esenciales de la realidad. Así encontramos una ciudad esquematizada por una calle, una fábrica, un coche… El pintor impone subordinar la significacion de sus obras a un entendimiento universal. Para eso se trata de fraccionar la superficie del cuadro en compartimentos en los cuales él expresa más bien la idea de las cosas que las cosas mismas, lo esencial es la unidad entre los espacios, los compartimentos. Asi se puede destacar del lienzo *Construcción*, de 1944, la dominación de la naturaleza, de la herencia popular, representada por la luna sobre la ciudad, simbolizada por la fábrica. En este lienzo la relación unitaria entre los espacios permite visualizar la unidad del cuadro y entender en seguida su simbolismo. Torres García también trata el tema de la ciudad por la representación del tren, símbolo de viaje, de modernidad, de desarrollo, o del reloj, símbolo del tiempo que pasa. Tiempo y espacio se unen.

Así ciudad y puerto son dos temas de constante inspiración para el artista, sin embargo el puerto es un tema procendente más de la tendencia novecentista de su juventud que la ciudad.

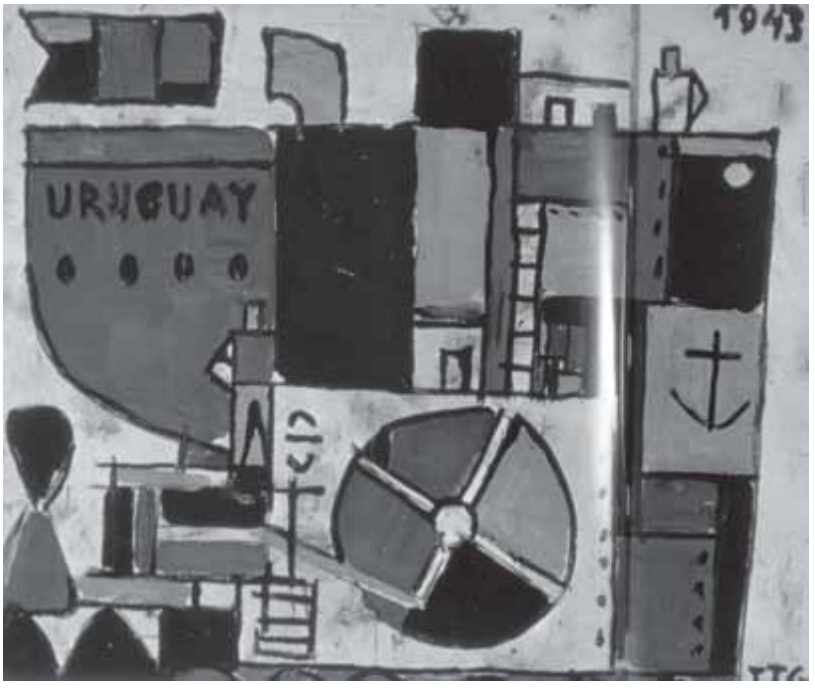


Figura 9. J. Torres García, *Barco constructivo*, Montevideo, 1943, col. particular.

El artista no se encerró en un solo estilo, su evolución fue importante pero persiste un hilo común en su trayectoria que es la dominación de lo esencial sobre los pormenores, de la idea sobre las cosas, de la imagen sobre el color.

Lo esencial es construir un arte que no sea elitista sino al contrario, universal. Hay que favorecer este arte ya utilizado por los pueblos primitivos y por los niños inocentes: producir la idea por signos lineales, geométricos cuya sencillez ilustrativa y riqueza simbólica puede enriquecer la cultura de cada hombre.

Anteriormente, el año 1918 había sido muy importante en la evolución pictórica de nuestro pintor que iniciaba un cambio radical de rumbo. En 1917 había anunciado haberse equivocado en resucitar una antigüedad pagana en vez de enfrentarse a la realidad contemporánea. Estrechamente ligada a la modernidad la temática de la ciudad (Fig. 1) aparece en 1918 con *Paisaje de ciudad*, evocación de la calle Sarandí en Montevideo. En este cuadro todavía naturalista representa edificios modernos separados por una calle que viene a conferir cierta profundidad al cuadro. Además la temática de la ciudad le permite abordar nuevas perspectivas formales en relación con la geometrización del paisaje.

En 1920 el pintor viajaría a Estados Unidos donde estaría dos años. Envuelto en la atmósfera mecánica de Nueva York e impresionado por las técnicas de construcción industrial, pintaría escenas de calle (1920-1921) y en 1922 *El puente de Brooklyn* (Fig. 2). Este trazado bastante fuerte tiene cierto aspecto de boceto. La línea fuerte que constituye el puente separa el cuadro en dos partes como si fuese un pretexto para estructurar la superficie. Otra obra, *Notre-Dame de Paris* (Fig. 3), expresa por parte del artista cierta conmoción provocada por el aspecto gigantesco del monumento medieval francés. "Lo gigantesco constituye el punto común de la motivación del pintor en la elección de sus "modelos" urbanos".



Figura 10. J. Torres García, *Arte abstracto,* óleo sobre cartón, Montevideo, 1943.

A partir de 1928 se inició un fuerte cambio de rumbo para el pintor. Durante su estancia de 1928 en la Ciudad Luz (1926-1932) había conocido a Michel Seuphor, el cual le presentaría a unos artistas de renombre internacional como Ozenfant (purismo), Mondrian y Vantongerloo (Neoplasticismo) entre otros. Es posible que estos tres artistas tuvieran influencia sobre Torres García. En *el Café* de 1928, daba muestras de un nuevo tratamiento de la superficie del cuadro. Es a partir de aquel momento cuando el pintor se definió como constructivista. En el cuadro observamos elementos figurativos, los personajes, pero el fondo está estructurado por la compartimentación del espacio de la superficie mediante trazado de líneas fuertes. Sin alcanzar nunca la abstracción pura de un Piet Mondrian, a excepción tal vez de *Arte constructivo* de 1942, en su obra permanecería siempre algo de la figuración simbólica o no.

Tras una estancia de dos años en Madrid el pintor decidirá volver a su país natal. En Uruguay, hasta su muerte en 1949, desarrollaría una actividad colosal a dos niveles: la creación y la enseñanza. En cuanto a la creación pictórica pintaría una serie de cuadros evocativos, fruto de sus recuerdos, y por otra parte reveladores de su capacidad de introspección[2] (Figs. 4-11).

En efecto a propósito de Torres García hay que evocar otro tipo de viaje, más misterioso, su viaje, otros dirían su itinerario, espiritual. Es un humanista, preocupado por el porvenir del hombre. Cree en la bondad del hombre y en un mundo mejor que sería una vuelta al Eden.

Me parece importante entonces volver al texto publicado en francés en la revista *Cercle et Carré*, en el número 1 el 15 de marzo de 1930[3]. Se titulaba "Vouloir Construire" y el artista lo

[2] Traduzco en cursiva las palabras escritas así por el autor.
[3] *Cercle et Carré,* 1971, pp. 45-48.

había leido en una reunión del grupo. Insistía en que el motivo de aquelle reunión era encontrar una base para tener certidumbres y para él aquella base era la construcción.

Voy a traducir fragmentos de aquel texto, declaraciones que me parecen muy importantes: "¿Qué es la construcción? En cuanto el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y hace *a su modo* una imagen, sin querer acordarse de la deformación visual que impone la perspectiva, es decir que se dibuja más bien *la idea* de una cosa y no la cosa en el espacio medible, empieza cierta construcción. Si además se ordenan estas imagenes buscando acordarlas rítmicamente de modo que pertenezcan más al conjunto del cuadro que a lo que quieren expresar, ya se ha alcanzado un grado más elevado de construcción. Pero esto no es aún la construcción tal como la concebimos. Antes de llegar allí aún debemos considerar la forma. Como representación de las cosas esta forma no tiene valor en sí misma y no se puede llamar plástica. Pero en cuanto esta forma encierra un valor *en sí*, es decir por la expresión abstracta de sus contormos y de sus cualidades, toma una importancia plástica, y se puede decir de una obra así concebida que ya participa de cierta construcción. Se puede ir más lejos, considerar la unidad de la superficie. Esta superficie se va a dividir, estas divisiones determinarán espacios, estos espacios tienen que estar *en relación*: tiene que existir entre ellos una equivalencia para que la unidad del conjunto permanezca entera. Poner orden ya sería algo pero es poca cosa. *Crear un orden* es lo que hace falta. Podemos poner orden por ejemplo haciendo un paisaje naturalista. Más o menos todos los pintores arreglan así sus lienzos. Están en la naturaleza como si estuvieran paseando. Pero el que crea un orden *establece un plano*, pasa de lo individual a lo universal.Y esto es lo importante. Aquí importa poner una cosa en su punto. Todos los hombres no tienen una naturaleza igual". Luego añade: "Intentemos hacer un paralelismo de dos tendencias entre las cuales siempre permanecen las graduaciones: la intuición-la inteligencia; lo actual-el tiempo; el tono-el color; la tradición-el espíritu nuevo; lo espiritual-lo real material; lo fijo-lo relativo; la emoción-el razonamiento; lo personal-lo impersonal; lo concreto-lo abstracto; el sentido-la medida; la fe-la creencia; lo romántico-lo clásico; la síntesis-el análisis; la pré-ciencia-la ciencia física; la metafísica-la filosofía; el artista-el plasticista. Ahora: si el plasticista, apoyándose sobre las ideas puras del entendimiento, puede construir, el artista lo puede también apoyándose en sus intuiciones.

Que a la base de la construcción haya emoción o razonamiento nos debe dar igual: nuestro único fin es construir. El polo opuesto del sentido constructivo es la representación; Imitar una cosa ya hecha no es crear… La construcción debe ser antes que nada la *creación de un orden.* Fuera de nosotros existe el pluralismo-en nosotros la unidad… visualmente nunca poseemos el objeto completo. El objeto completo sólo está en nuestra cabeza. Teniendo en la cabeza el objeto completo, para dar una idea gráfica se elegirán casi sin notarlo las partes esenciales y se *construirá* un dibujo que posiblemente no esté conforme a las reglas de la perspectiva pero en cambio sea mucho más ilustrativo. Esto es el espíritu de síntesis". Él nota que cuanto mayor será el espíritu de síntesis, más construida será la historia. Se refiere como ejemplos a los pueblos primitivos, africanos, aztecas y a los dibujos egipcios o caldeos como ejemplo. Acaba refiriéndose a la forma que para él es un valor absoluto y al progreso actual que constituye para él la desaparición de la dualidad entre el fondo y las imagenes permitiendo al cuadro recuperar su identidad primera, *la unidad*.

Si me he extendido sobre este texto fundamental de Torres García es porque además de la insistencia sobre la forma que yo me permitiría achacar a su juventud barcelonesa en plena



Figura 11. J. Torres García, *Paisaje constructivista*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

época del novecentismo, revela una dimensión metafísica, casi religiosa, de su personalidad.

Hay que recordar que en 1895, en Barcelona había ingresado en el Círculo Artístico Sant Lluc dirigido por Torras y Bages, fúturo obispo. Allí pasaba horas en una biblioteca considerada como magnífica.

Después de su estancia relativamente infeliz en Madrid, cuando decidió volver a Montevideo había acumulado una riqueza tanto artística como intelectual de la cual generosamente haría beneficiarios a sus alumnos al mismo tiempo que seguiría profundizando su investigación renovadora.

Michel Seuphor, en su libro *Le Style el le Cri*[4]*,* alude a una larga carta que recibió en diciembre de 1934 de Montevideo en la cual Torres García le contaba como después de marchar de París en 1932 se había instalado en vano en Madrid y entonces se había decidido a volver a su patria. Decía: "La lucha fue aun más dura pero más fructífera. Después de cuarenta lecciones de pintura todo empieza a cambiar. Muchas veces hablé de Vd, de Mondrian, de *Cercle et Carré,* de Doesburg, etc… Sobre todo de equilibrio moral, del sentido religioso de la vida y del arte, de la tradición de sabiduría. Una verdadera lucha con jovenes y viejos artistas y con todo el mundo. Pero va bien. Qué feliz estaría de tenerle aquí!".

En 1944 se publicó en Buenos Aires su libro *Universalismo Constructivo.* Lo esencial que asociaba al feliz recuerdo de París era la noción de estructura. Su principal proyecto era contribuir al esfuerzo de América para encontrar su propio arte, el cual debía situarse en un plan universal de fraternización entre pueblos y razas. Esto le llevó a buscar la unión entre las culturas precolombianas y el universalismo del arte moderno.

[4] Seuphor, Michel. *Le Style et le Cri*, Paris, Seuil, 1965, p. 122.

“EL YO EN EL PRESENTE”. JOSÉ LUIS CUEVAS Y SU VIAJE HASTA LA MODERNIDAD*

Cristopher Fulton
University of Louisville

Antes de entrar de lleno en el tema que aquí presento, quisiera exponer mis conclusiones acerca de esta comunicación para que tengan conocimiento del itinerario del breve viaje que haremos juntos. Es mi opinión que José Luis Cuevas (Fig. 1) −un artista gráfico mexicano, nacido en 1933− propuso a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta un modelo para el nuevo artista latinoamericano, el cual inspiró a muchos en la región y, en ciertos aspectos, aún hoy se le presta atención. Como podremos ver, se trata del modelo de un artista libre de restricciones ideológicas y de estándares estéticos dictados, que está filosóficamente consciente e involucrado en las corrientes artísticas globales. Quiero además sugerir que el ideal que Cuevas representó no era políticamente neutral, a pesar de no estar vinculado a ningún programa político específico, sino que propone una nueva relación entre el artista y la comunidad nacional y que, por este motivo, terminó siendo sujeto de intenso debate en México y en otros países. Al hallarse en el centro de esta tormenta, Cuevas mismo emergió como símbolo del nuevo ideal, defendido por artistas y críticos simpatizantes, y atacado por los opositores que mantuvieron otra idea de la función propia del arte. Finalmente, lo que hace esta controversia relevante al tema de la presente reunión, es que estaba íntimamente asociada con viajes de artistas −Cuevas en particular− y con la circulación de sus obras entre países latinoamericanos, Europa y los Estados Unidos. De hecho, se puede decir que el movimiento de artistas y obras sirvió como base necesaria para la apertura del arte latinoamericano en el período −o, si prefiere, la ruptura de artistas jóvenes y vanguardistas con las tradiciones nacionalistas−, así como promovió la formación de una nueva conciencia hemisférica, un nuevo sentido de cultura compartida y sociedad civil, y por eso era apoyado por poderes estatales y no estatales que ganarían de tal unidad.

* El autor desea expresar su gratitud a la Sra. Beatriz del Carmen Cuevas, Directora del Museo José Luis Cuevas, Ciudad de México, por otorgarle el permiso de estudiar fotografías y documentos en el rico archivo de la institución.



Figura 1. José Luis Cuevas en 1953.

Cuando era joven, Cuevas estuvo en contacto con ideas no-mexicanas por medio de su relación con exiliados de la Guerra Civil Española[1]. Conoció a varios artistas, incluyendo Arturo Souto, Enrique Climent y José Bartolí, acudió a conferencias de José Gaos en la Escuela Nacional Preparatoria y de Ramón Xirau en el Mexico City College, y conoció a los poetas Luis Cernuda, Luis Rius, y León Felipe. Pero más que ningún otro, fue Margarita Nelken quien le inspiró un fuerte interés en las corrientes del pensamiento europeo, especialmente en el arte y la literatura ibéricos, un interés que él ha mantenido toda su vida[2]. Ella era treinta años mayor, y compartió con él una porción de su vasto conocimiento y experiencia. Como crítica, fue ella

[1] Para las relaciones entre los exiliados españoles y los mexicanos de la generación de Cuevas, véase Fulton, Christopher. "En una tierra más allá: Refugiados de la Guerra Civil y la estética del exilio", en Rincón García, Wifredo; López-Yarto Elizalde, Amelia y Cabañas Bravo, Miguel (coord.). *Arte en tiempos de guerra*, XIV Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, CSIC, 2009, pp. 343-353, y por el mismo, "El éxodo español y el arte moderno en México: la migración de un ideal humanista", *Goya*, nº 321, Madrid, 2007, pp. 365-382.

[2] Cuevas habló con frecuencia de sus asociaciones con los refugiados, por ejemplo en una entrevista con Arnaldo, Javier. "Una conversación con José Luis Cuevas en Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 575, México, mayo 1998, pp. 19-28, y en otra entrevista con Cherem, Silvia. *Entre la historia y la memoria*, México, Conaculta, 2000, p. 213.



Figura 2. José Luis Cuevas, *Autorretrato con...(3 de la madurgada)*, 1948. Tinta y aguada de tinta sobre papel. Colección privada.



Figura 3. José Luis Cuevas, *Retrato del crítico José Gómez*, 1969. Tinta y aguada de tinta sobre papel. Lugar desconocido.

quién primero reconoció su talento, y años más tarde continuó escribiendo cantidad de reseñas sobre su arte[3].

En la obra temprana de Cuevas se detecta un tono ibérico, de melancolía y deterioro, y una fascinación picaresca con caracteres de la baja sociedad. Mientras que la mayoría de los artistas mexicanos se aventuraban por el campo en busca de sujetos pintorescos, Cuevas entró a callejones oscuros de la ciudad, y ahí descubrió la vida exótica y secreta de los marginados: limosneros, prostitutas, desdichados, deformes, rufianes de varios tipos. Visitó el hospital psiquiátrico La Castañeda para estudiar a sus pacientes e hizo una serie de atormentados dibujos (Fig. 2) en tinta que contradecían la imagen de un México alegre y rico, de México como una fiesta continua[4]. Las notas de crueldad, terror y aislamiento que están plasmadas en estas imágenes encuentran correlación con el lenguaje violento y torturado de León Felipe y de Cernu-

[3] Su relación con Nelken está descrita en Arnaldo, Javier. "Una conversación...", *op. cit.*, pp. 19-28. Nelken revisó su exposición en Galería Prisse en 1954; Nelken, Margarita. "La de José Luis Cuevas", *Excélsior*, México, junio 1954, reimpreso en Cuevas, José Luis. *José Luis Cuevas: el ojo perdido de Dios*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997, pp. 96-97, nº. 10. Otros españoles que escribieron acerca de esta muestra fueron Rafael Hernández y Matilde Montecón.

[4] Esta observación ya fue hecha por Eder, Rita. *Gironella*, México, UNAM, 1981, p. 23.

da, mientras que las líneas bruscas e intransigentes traen a la mente los dibujos de Bartolí, los cuales Cuevas conocía bastante bien[5].

Sin embargo, aún antes de que hiciera la serie dedicada a los enfermos de La Castañeda, y antes de ofrecer su primera muestra individual en una galería, Cuevas fue presentado a un visitante de Washington, D.C., de nombre José Gómez Sicre (Fig. 3). Cubano de nacimiento, este crítico y organizador de exposiciones dirigía la galería de la Unión Panamericana, el órgano central de la Organización de Estados Americanos (OEA). Llegó a México a principios de 1953 para identificar a artistas emergentes, y encontró un círculo de jóvenes que estaban desilusionados con el realismo social y querían proseguir nuevas líneas de expresión. Tomó a estos artistas bajo su protección, y les ofreció una serie de muestras individuales en la Galería de la Unión Panamericana[6]. Cuevas fue el primer artista del grupo que seleccionó para representar esta nueva tendencia porque lo consideró el mejor ejemplar del espíritu de cosmopolitismo y experimentación, independiente de dogmas e ideologías políticas. La exposición de Cuevas en julio-agosto 1954 fue un verdadero éxito en todos los sentidos. Gómez Sicre escribió un corto ensayo en el catálogo, y se aseguró de que la muestra recibiera amplia cobertura de prensa, la revista *Time* y el periódico *The Washington Post* fueron unas de las publicaciones que imprimieron críticas significantes[7]. Lo que es más, todos los 43 dibujos en tinta y acuarela fueron vendidos a importantes coleccionistas o a diplomáticos de países latinoamericanos, y lo mismo Gómez Sicre seleccionó dos dibujos para su adquisición por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La muestra impulsó brillantemente la carrera de Cuevas, le identificó como figura ascendente en el arte contemporáneo, y desde ese momento él ligó su estrella a Gómez Sicre, quién, efectivamente, administró su carrera durante varios años, consiguiendo exhibiciones, poniéndole en contacto con comerciantes de arte, escribiendo acerca de su arte (y urgiendo a otros hacer lo mismo), y enviando al artista de viaje al extranjero, a Cuba, Francia, Sudamérica, Italia y España, en donde él, siendo bien dotado para hablar, abogó ampliamente por la libre expresión artística[8].

[5] En 1954, poco antes de su salida de México hacia Washington, D.C, a Cuevas le fue presentado por el catalán Molíns I. Fàbrega un libro sobre los campos de concentración en Francia, escrito por él e ilustrado por Bartolí; está recogido en Cuevas, José Luis. *Gato macho*, México, FCE, 1994, p. 77. Este libro es obra clásica de la experiencia del exiliado; Bartolí, José (ilustraciones) y Molins i Fábrega, Narcís. *Campos de concentración, 1939-194...*, México, Ediciones "Iberia", 1944.

[6] Cuevas, José Luis. "La breve historia de una generación arrinconada", *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, México, 30-10-1960.

[7] Las reseñas incluyeron Portner, Leslie Judd. "Mexican's Work Sold Out," *The Washington Post and Herald Tribune*, Washington, D.C., 1-8-1954 (www.washingtonpost.com); Truitt, James (sin firma). "A Word with José Luis Cuevas", *Américas*, nº 6, 11, Washington, D.C., (órgano de la Unión Panamericana), noviembre 1954, p. 15; el mismo autor (sin firma). "Art: A Vision of Life", *Time*, New York, 16-8-1954 (www.time.com); Berryman, Florence S. "National Gets Two Stuarts; Mexican Artist", *The Sunday Star*, Washington, D.C., 24-7-1954; Anónimo. "Exposición Cuevas", *Boletín de Música y Artes Visuales*, nº 54, Washington, D.C. (órgano de la Unión Panamericana), agosto 1954, pp. 33-34 (con mención de otra reseña en la revista de New York *Visión*). A veces se dice que la revista *Life* publicó una reseña, pero no es verdad. Además Gómez Sicre aseguró que se dio noticia de la muestra en publicaciones de América del Sur; por ejemplo, Anónimo. "Nunca visto en Washington: un pintor latino de 21 años vendió todos sus cuadros", *El Nacional*, Caracas, Venezuela, 22-8-1954. Para la muestra, véase Cuevas, José Luis. *Gato macho...*, *op. cit.*, pp. 78-82.

[8] Este papel es enfatizado por Gómez Sicre, José. "Introducción" a *Self-Portrait with Model: José Luis Cuevas*, New York, Rizzoli, 1983, pp. 7-18.

Gómez Sicre también intervino directamente en su producción al desviarlo de sus estudios sobre la vida hacia la ilustración de grandes obras literarias de tradición occidental. El primer libro que puso en las manos del joven fue una copia de Kafka, y en 1957 le consiguió una residencia de seis semanas en la Philadelphia Museum School of Art, donde hizo los dibujos que serían reproducidos dos años más tarde en el libro *The Worlds of Kafka and Cuevas* (Los Mundos de Kafka y Cuevas)[9]. Esto no significa que el impulso literario en su arte debe ser atribuido totalmente a su mentor. Ya antes de conocer a Gómez Sicre, e influenciado por Nelken y otros españoles, Cuevas se había convertido en ávido lector de los poetas y autores europeos. Pero fue Gómez Sicre quién vio la oportunidad comercial en la ilustración de los grandes libros y anticipó los fructíferos efectos que tales textos tendrían en el arte de Cuevas. Lo que es más, Gómez Sicre, y también Cuevas, descubrieron otro significado del proyecto: demostró que un artista latinoamericano podía tratar a los maestros de la ficción europea desde un mismo terreno, como a un igual dentro de la cultura mundial, y no desde una tímida y subordinada posición; de ahí que la serie se tituló "Los Mundos de Kafka y Cuevas", igualando la importancia de los dos creadores[10].

Tomemos una pausa para considerar el estilo de los grabados y dibujos que corresponden a la literatura (Fig. 4). Comparados con su trabajo anterior, aquí la línea es menos ligera, menos disipada, las masas más substanciosas, y los fondos y espacios negativos tratados gráficamente con varias marcas y efectos de textura. Las imágenes son pictóricamente completas, compuestas formalmente (Cuevas se refirió a las lecciones que obtuvo de Fra Filippo Lippi y otros maestros del Renacimiento), y visualizan un mundo ficticio que es auto-suficiente.

A sus contemporáneos el arte de Cuevas les pareció un abierto desafío a la corriente principal del arte mexicano. Imágenes áridas y espantosas, la mayoría dibujadas en tinta negra sobre papel blanco, contradecían el encanto idílico y el exuberante colorido de la Escuela de Pintura Mexicana, la cual se encontraba en pleno florecimiento, y su carácter introspectivo corría en contra de la misión social del arte que definían los muralistas. La intimidad de los dibujos, la individualidad de sus gestos, el tratamiento idiosincrático de sus sujetos herméticos, cuyo propósito es únicamente la satisfacción privada del artista y no el de interés colectivo, la aparente ilegalidad de las capas de tintas y de las vermiculadas líneas de sombreado, todo esto parecía conspirar en contra del juramento de responsabilidad social, el cual no era solamente la doctrina central del movimiento muralista sino un artículo de fe requerido por todos los ciudadanos de un país luchando por afirmar su soberanía y lograr los objetivos comunitarios de la Revolu-

[9] Cuevas, José Luis. *The Worlds of Kafka and Cuevas*, editado y diseñado por Louis R. Glessmann y Eugene Feldman, textos por Franz Kafka, Max Brod y Rollo May, introducción por José Gómez Sicre, Philadelphia, Falcon Press, 1959.

[10] Cuevas, José Luis, cit. en Ayala, Héctor. "José Luis Cuevas a los 50 años: tiempo de Recordar/I", *El Semanario*, supl. cultural de *Novedades*, nº 2:2:97, México, 26-2-1984, p. 4; "Nunca fui extranjerista, en ningún momento sufrí la tentación de querer ser cosmopolita por mi obra, ni entregarme a las modas impuestas por otros pintores o del centro de consumo... Creo que este libro [*Los Mundos de Kafka y Cuevas*] es otro manifiesto, pues muestra que un mexicano también puede observar la obra de un artista universal y aproximarse a él sin complejos provincianos". Esto mismo es destacado por Szyszlo, Fernando de. "Imágenes para Kafka", *El comercio*, Lima, Perú, febrero 1960, vuelto a publicar en Cuevas, José Luis. *José Luis Cuevas: el ojo perdido de dios...*, *op. cit*., pp. 97-99; cf. Traba, Marta. "Los mundos de Kafka y Cuevas", *Semana*, Bogotá, Columbia, 30-6-1960, vuelto a publicar en Cuevas, José Luis. *José Luis Cuevas: el ojo perdido de dios*, *op. cit.*, pp. 103-105.



Figura 4. José Luis Cuevas, *Lo feo de este mundo III*, 1969. Litografía. De la serie *Homenaje a Quevedo*. Museo José Luis Cuevas, Mexico City.

ción. Los dibujos "apolíticos", caprichosos, crípticos de Cuevas, acompañados de los insultos que dirigió a los muralistas y sus declaraciones sobre libertad artística, fueron tomados muy en serio. Su abierta herejía en contra el arte social y la ideología revolucionaria representó una amenaza tangible al establecimiento artístico y despertó la ira de sus partidarios.

Cuevas comenzó su famosa polémica con Siqueiros en una entrevista de agosto de 1954 con la revista *Time*, donde aprovechó la ocasión para calificar de atrasado al muralismo; la subsecuente guerra de palabras entre Cuevas y sus amigos y Siqueiros y su pandilla siguió hasta fines de los sesenta y e incluso hasta bien entrada la siguiente década[11]. Siqueiros se mantuvo como principal defensor del arte social y severo, opuesto al modernismo, el cual él creía que

[11] Cuevas, José Luis, cit. en Anónimo. "Art: A Vision of Life"..., *op. cit.*, dijo que Rivera y Siqueiros "murieron hace varios años y lo que ha quedado son política y relaciones públicas". En un artículo posterior, Anónimo. "Art: New Directions in Mexico", *Time*, New York, 29-3-1963 (www.time.com), atacó de nuevo a los muralistas, llamando a Siqueiros "un dictator cómico"; e insultó el programa artístico de Siqueiros y a su obra artística en una entrevista con Zabludovsky, Jacobo. "Cuevas habla de Orozco, de Diego, de Siqueiros, y por supuesto, de Cuevas...y dice: ¡El muralismo está en decadencia absoluta!", *Siempre!*, México, 15-9-1965. Cuevas extendió su crítica al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y a otras instituciones gubernamentales en una entrevista con Mendoza, Luisa. Sin título, *Zócalo*, México, 13-12-1954.



Figura 5. José Luis Cuevas, *Caricatura de David Alfaro Siqueiros*, 1958. Tinta y aguada de tinta sobre papel. Lugar desconocido.

era un invento de la burguesía dependiente del mercado capitalista, así como un instrumento del imperialismo, exportado hasta lejanos rincones de la tierra para imponer un modo de vida uniforme en todas las personas y para suprimir cualquier nacionalismo o filosofía social competitivos. Como evidencia de esto señaló el crucial apoyo al modernismo por los extranjeros que vivían en México, incluyendo a muchos españoles exiliados, y a la todavía más perniciosa interferencia de los oficiales de los Estados Unidos, como Gómez Sicre, en los asuntos culturales del país. Para reprimir esta conspiración capitalista-imperialista, ayudó a organizar el Frente Nacional de Artes Plásticas en 1952, y más tarde, en 1959, sus aliados Juan O'Gorman, Carlos Orozco Romero y Raúl Anguiano, fundaron la Unión de Pintores, Escultores y Grabadores de México para preservar el "arte al servicio del pueblo".

Cuevas, por su parte, defendió el principio de libertad de expresión, denunciando que la calidad y la variedad de expresión habían sido artificialmente constreñidas por la oprimente y limitada agenda política, la cual estaba abiertamente expuesta en el título del libro de Siqueiros de 1945, *No hay más ruta que la nuestra*. En una caricatura de Siqueiros de 1958 (Fig. 5) −dibujada en Washington, D.C., y adjunta a una carta dirigida a Gómez Sicre, en la cual mencionaba la dispersión de algunos escritos polémicos de Cuevas a las editoras Latinoamericanas− repre-



Figura 6. La "mafia": Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Fernando Benítez y Carlos Fuentes en el restaurante L'Opera, México, D.F., c. 1970.

sentó a su rival como el último monstruo del muralismo, todavía braveando el antiguo refrán: "No hay más ruta que la nuestra". Así como Siqueiros propagaba un humanismo político o socialista, basado en una estructura de valores compartidos y en un programa de acción colectiva, Cuevas representaba el punto de vista del neohumanismo, el cual estaba fundamentado en la dignidad del individuo y su derecho a la libertad de pensamiento y expresión.

La controversia con Siqueiros hizo rápidamente de Cuevas una figura reconocida en la política cultural de los cincuenta, obligándolo a convertirse en un articulista polémico, escritor, conferenciante, entrevistado, quien desde entonces se ha mantenido constantemente en el ojo público, y bajo el escrutinio público. A través del novelista Carlos Fuentes fue presentado a Fernando Benítez, editor de *México en la Cultura*, el suplemento cultural del periódico *Novedades*, al que comenzó a entregar ensayos de diversos tipos, algunos de naturaleza polémica y otros de amplio interés cultural, y más adelante escribió regularmente para las columnas de los diarios *Excelsior* y *El Universal*. De esta forma se convirtió en un talentoso escritor así como en un artista visual y entró en la comunidad literaria de México, la cual comenzaba entonces una nueva era de cosmopolitismo, como se ve en las páginas de la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1956), que Fuentes dirigió en sus principios. De igual manera Cuevas se acompañaba de autores extranjeros, entre ellos Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, a medida que alcanzaban fama internacional con el "boom" de la literatura

latinoamericana de los sesenta, por lo que su aura creció más brillante que nunca. Compartía con ellos un punto de vista y un método experimental cosmopolita y contaba con ellos para unirse a su campaña en contra del arte oficial y defenderlo del hostil criticismo, como lo hicieron Fuentes, Gracia Ponce, Xirau, Benítez, José Emilio Pacheco y Octavio Paz en numerosas ocasiones. Como respuesta, los enemigos de Cuevas extendieron sus reproches al completo consorcio de artistas y autores mexicanos con los cuales tenía lazos, bautizándolos "la mafia" y atribuyéndoles el esfuerzo colusorio de degradar la cultura nacional (Fig. 6).

La más famosa contribución de Cuevas a esta extendida lucha fue un cuento de ficción, pero en gran parte auto-biográfico, de 1958, titulado astutamente, "La cortina de nopal", para poner a la misma altura el régimen cultural mexicano y la tiranía Soviética que había descendido a través de Europa[12]. La historia está centrada en el personaje Juan, un joven artista cuya chispa creativa es doblegada por un sistema regulatorio de patronaje del arte y una ética social opresiva que premiaban la mediocridad y se burlaban de la originalidad y del verdadero talento. En este, como en otros escritos, Cuevas denunció el parroquialismo, el exacerbado nacionalismo y el estéril conformismo que plagaba el arte mexicano, mientras que abogó por una perspectiva internacional, más amplia, más tolerante, con la cual los artistas pudieran alcanzar recursos extranjeros como él lo había hecho. "Lo que yo deseo para el arte de mi país son amplias carreteras que se dirijan al resto del mundo, en lugar de estrechos senderos que conecten un poblado de adobe a otro", decía[13].

Cuevas realizó su primer viaje a América del Sur en 1958, poco después de la publicación del artículo "La Cortina de Nopal". Con el apoyo de la OEA, hizo un recorrido por cinco países (Columbia, Perú, Chile, Uruguay y Argentina) y presentó sus obras en Caracas y en Lima[14]. Tan pronto como desembarcó en Venezuela, no obstante, se encontró con el criticismo de los realistas sociales de ese país, quienes eran admiradores del muralismo mexicano. En una entrevista con el periódico *El Nacional* arremetió contra los muralistas y contra los pintores venezolanos de sujetos indigenistas, como el idolatrado Oswaldo Guayasamín, provocando la furia de artistas y ocasionando una agitación entre artistas y críticos a las puertas de la galería donde exponía su obra[15]. La controversia lo siguió a Lima, en donde otra vez fue blanco de ataques, y en donde él respondió con una vibrante conferencia en defensa del arte libre.

Confrontaciones similares lo esperaban en 1959, cuando viajó a Brasil y Argentina. Su viaje le llevo a São Paulo en compañía de Gómez Sicre y los artistas Armando Morales (de Nicaragua), Alejandro Otero (de Venezuela) y Modesto Cuixart (de España), los cuales expusieron

[12] El artículo fue escrito en forma de carta y enviado de Nueva York a Fernando Benítez, con la propuesta de que debería ser publicada. Primero apareció como Cuevas, José Luis. "La cortina de nopal", *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, México, 8-4-1958, y después en inglés con introducción y epílogo añadidos, Cuevas, José Luis. "The Cactus Curtain: An Open Letter on Conformity in Mexican Art", *Evergreen Review*, nº 2:7, New York, invierno 1959, pp. 111-120.

[13] Cuevas, José Luis. "The Cactus Curtain...", *op. cit.*, p. 120 (la traducción del inglés es mía; la frase no aparece en la versión castellana del ensayo).

[14] Las muestras fueron organizadas por la Unión Panamericana y consistían en dibujos de las series *Funerales de un dictador*. Se llevaron a cabo en la Galería de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela, e Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, Perú. El catálogo de la exposición de Lima fue escrito por Fernando de Szyszlo. Un resumen del viaje se encuentra en Cuevas, José Luis. *Cuevas por Cuevas*, 2º ed., México, Era, 1966, pp. 53-60.

[15] Cuevas, José Luis, cit. en Foppa, Alaíde. *Confesiones de José Luis Cuevas*, México, FCE, 1975, p. 144.



Figura 7.
José Luis Cuevas, *Estudio No. 10*, 1958. Tinta y aguada de tinta sobre papel. De la serie *Funerales de un dictador*. Colección de Manuel Mujica Gallo, Lima, Peru.

sus obras en la Bienal de São Paulo. Para entonces, su ensayo sobre la cortina de nopal se había dado a conocer en muchos lugares, y, como consecuencia de su notoriedad y de reconocimientos recibidos por haber obtenido el primer premio de dibujo en la Bienal, fue ampliamente aclamado, y también atacado, como el mayor exponente del arte progresista, aunque contaba sólo 25 años de edad. Tres meses de residencia en Buenos Aires fueron especialmente gratificantes. Ahí enlazó amistad con los autores Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Rafael Alberti, Manuel Mujica Laínez y Jorge Romero Brest, todos ellos alabaron su arte en la prensa. Exhibió en la Galería Bonino −la más importante de la ciudad para arte moderno− y expuso varias conferencias, una para la Asociación Ver y Estimar, fundada por el eminente crítico Romero Brest, la cual, como anteriormente, atrajo vehementes protestas en la prensa popular.

El cuerpo de dibujos y acuarelas que Cuevas mostró en São Paulo y Buenos Aires incluía una selección de la serie *Funerales de un dictador*, que había realizado en Nueva York y ya exhibido en Caracas y Lima en 1958, y en los Estados Unidos[16]. Esta serie fue inspirada por una

[16] Dibujos de las series fueron mostradas en Caracas, Lima, Buenos Aires, Pittsburgh (una hoja grande, intitulada *La Farsa*, en the Exhibition of Contemporary Painting del Carnegie Institute), St. Louis y Washington, antes de ser presentada en São Paulo. Ciertos elementos fueron posteriormente exhibidos en varias localidades de América Latina, los Estados Unidos y Europa.

foto del funeral en 1875 del dictador ecuatoriano Gabriel García Moreno, la cual aparentemente Gómez Sicre había compartido con Cuevas, y que representaba el cuerpo embalsamado del dirigente sentado tiesamente en el sillón presidencial en la Catedral de Quito, flanqueado por una lúgubre guardia de granaderos. Las abultadas e hinchadas figuras en este y otros dibujos de la serie se basaron en formas cúbicas de arte precolombino, el cual subrayaba la universalidad del tema de la terrible y fosilizante tiranía (Fig. 7)[17]. Las imágenes no eran específicamente políticas en el sentido partisano y no hacían referencia a gobernante o régimen alguno. Más bien evocaban la pereza, crueldad y vileza de los déspotas o de los sistemas opresivos de gobernar, en donde quiera que fuese, pero marcadamente con la dictadura latinoamericana en mente. Como Cuevas explicó en referencia a la fotografía original: "La ví [el despliegue del cuerpo de García Moreno] como algo monstruoso, un acto, de veras, de 'España negra' en América. Comencé a trabajar sobre el tema, y el dibujo en gouache que apareció en *Américas* [la publicación mensual de la Unión Panamericana] representa el más objetivo aspecto de la serie 'Funeral de un dictador: Verdugos y Torturados'. Después traté de incluir todos los posibles aspectos de esta idea: tortura, fingimiento, informantes, subordinados, aduladores, plañideros y demás. Con este funeral abominable deseé condenar a todas las dictaduras de todos los tiempos como la más intolerable indignidad con la que humillar a un hombre"[18].

Se debe recordar que estos dibujos fueron presentados primero en Caracas, Venezuela, cuando el país se había librado recientemente del gobierno militar de Marco Pérez Jiménez, y las imágenes, que fueron mostradas por sugerencia de Rómulo Betancourt, el nuevo presidente electo, quien le había comunicado a Cuevas sus deseos en la recepción en Nueva York, deben haber impresionado a los espectadores como una aguda crítica del régimen difunto. Sin embargo, como lo indica la cita anterior, Cuevas quiso exponer por medio de la serie un retrato multidimensional de la tiranía en su forma más genérica. Más tarde en una entrevista dijo que el dictador aún podría ser asociado con Richard Nixon, por ejemplo, un pensamiento que quizás ya había cruzado su mente en 1958, el año del desastroso viaje del Vicepresidente Nixon por América Latina, durante el cual manifestantes indómitos en Lima y Caracas, enojados por la intervención de los Estados Unidos en el Sur y por su protección a autócratas, acribillaron a Nixon con insultos y piedras.

Alrededor de 1959 los críticos comenzaron a notar la influencia del estilo de dibujar de Cuevas y de su penetrante estudio de la condición humana en otros artistas latinos, si no una influencia directa, al menos una propensión compartida en su práctica artística. El mismo Cuevas observó que su exposición y conferencia en Buenos Aires tuvo un efecto mesurable en los artistas argentinos, particularmente Alberto Greco, y se pueden encontrar correspondencias entre los dibujos expresivos de Cuevas y las gesticulaciones de los miembros del grupo de Otra Figuración (apodada por los críticos norteamericanos "New Figuration" −Nueva Figuración− una nomenclatura ahora usada también por muchos críticos de habla española), quienes

[17] Cuevas, José Luis, cit. en Estrada Correa, Francisco. "José Luis Cuevas", *Posdata*, nº 1:1, noviembre, 1993, p. 18.

[18] Cuevas, José Luis. Carta al editor, *Américas*, nº 11:10, Washington, D.C., octubre, 1959, p. 43 (la traducción es mía). En este pasaje declara que un amigo ecuatoriano compartió con él la fotografía de una edición de *Vistazo*; sin embargo, en Cuevas, José Luis. *Cuevario...*, *op. cit.*, p. 34, dice que Gómez Sicre le dio la imagen.

expusieron primero juntos en la Galería Peuser de Buenos Aires en 1961[19]. Se nutrieron de varias fuentes −DeKooning, el Informalismo español, el grupo CoBrA− pero también por Cuevas, cuyo estilo gráfico fue admirado y hasta imitado por algunos del grupo, como Luis Felipe Noé, Rómulo Maccío, Ernesto Deira y Jorge de la Vega. De hecho el arte de Cuevas llegó a ser admirado en toda América del Sur, por artistas como el brasileño Marcelo Grassman, el venezolano Jacobo Borges, el peruano Fernando de Szyszlo, y los colombianos Leonel Góngora, Alejandro Obregón, Enrique Grau, y Fernando Botero; llegando algunos críticos a hablar de una ola de "cuevismo" en el arte del continente[20].

Cuevas influyó aún más en el movimiento mexicano Nueva Presencia (1961-1963), también conocida como Interiorismo, y fue identificado en el folleto de la exhibición inaugural del grupo en 1961 como miembro principal y fuerza de inspiración. Pero de hecho Cuevas rara vez exhibió con Nueva Presencia y permaneció más impresionado con sus discípulos sudamericanos. Más tarde se distanció de los artistas de este círculo y escribió artículos mofándose de la calidad de su trabajo.

En Argentina y en México estos movimientos expresaron su entusiasmo por el sujeto humano que globalmente reinó a fines de los cincuenta y principio de los sesenta, y Cuevas puede ser considerado dentro de este contexto más amplio. Por ejemplo, podemos detectar muchas cosas en común entre su trabajo y el de los Informalistas españoles, aunque en este caso la precisa línea de influencia es difícil de establecer. Ciertamente Cuevas estaba al tanto de la práctica experimental de los grupos El Paso y Dau al Set. Llegó a conocer a Modesto Cuixart en 1959, y después hizo amistad con Antonio Saura y Sergio Pitol. De hecho, uno puede fácilmente imaginar que las palabras del manifiesto de los artistas de El Paso, las cuales argumentaban a favor de la salvación del individuo y la libertad radical, podían haber sido pronunciadas por el mismo Cuevas, y así también la discusión del gesto creativo en el libro de Saura *Espacio y gesto* podrían muy bien haber sido ilustradas por los sueltos y agitados dibujos de Cuevas. También se pueden establecer paralelos con los artistas de los Estados Unidos, tales como Leonard Baskin y Ben Shahn, y parece que las ideas originalmente propuestas por Cuevas fueron tomadas por los críticos norteamericanos y reaparecen, entre otros lugares, en

[19] Cuevas, José Luis. *Cuevario...*, *op. cit.*, pp. 134-135. Para Otra Figuración, véase AA.VV. *Deira, Macció, Noé, de la Vega: 1961 Nueva Figuración 1991*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1991. Otra Figuración (el nombre es una traducción del francés *art autre*, así propuesta en 1952 por el crítico y artista Michel Tapié) prosperó de 1961-1965, y fue representada en una exposición especial en la Unión Panamericana en 1962, la cual le asignó al grupo el nombre en inglés de New Figuration. Para la relación entre Otra Figuración y Cuevas, véase Barnitz, Jacqueline. "New Figuration, Pop, and Assemblage in the 1960s and 1970s", en Rasmussen, Waldo (ed.). *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, Museum of Modern Art, 1993, pp. 122-135. La escena argentina en el contexto internacional es tratada por Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, 2º ed., Buenos Aires, Paidós, 2008.

[20] Sobre el despliegue de la influencia de Cuevas en América Latina, véase Lastra, Luis. "José Luis Cuevas y el cuevismo", *Excélsior*, México, 7-4-1963. En una conferencia en el Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1964, Cuevas se dirigió a sus imitadores con un ensayo titulado "El cuevismo visto por Cuevas", y en una declaración encontrada en Cuevas, José Luis. *José Luis Cuevas: el ojo perdido de Dios...*, *op. cit.*, pp. 161-162, él reclama que Botero comenzó a pintar gente gorda después de haber visto su trabajo. Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI Editores, 1973, p. 76, dice que la influencia de Cuevas produjo un bloque de artistas, quienes alrededor de 1970, "harán del dibujo una bandera y consigna de rescate de la personalidad perdida".

la influyente publicación en l960 de Seldon Rodman, *The Insiders* (de la cual los Interioristas mexicanos tomaron su nombre).

En Marta Traba, Cuevas encontró una aliada fuerte y enérgica, quien parece haber tenido el pulso de su temperamento artístico; en un lugar él la describió como "mi más querida amiga y crítica de mi obra"[21]. Argentina de origen, trabajó en Bogotá en los años cruciales de 1958-1969, como profesora de historia de arte y directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, y en esas fechas se convirtió en la más activa promotora del arte independiente en América Latina[22]. Como Cuevas, viajaba constantemente alrededor del hemisferio, y también como él recibía apoyo de la OEA y de corporaciones estadounidenses, a pesar de que ella se describió como izquierdista[23]. Traba habló sobre la cultura de resistencia y de un neohumanismo que combatiría el anonimato y el frío racionalismo de la sociedad moderna, y defendía figuración contra abstracción, especialmente abstracción geométrica, la cual ella consideraba como un reflejo de la deshumanización industrial. En numerosos libros y artículos proclamó a Cuevas como ejemplar brillante en el arte figurativo, y describió con gran sensibilidad y especulación filosófica su discernimiento en la condición humana[24]. Sus libros más importantes marcaron las tendencias que recorrían el continente entero, y en este importante proyecto crítico −una de las primeras narrativas sostenibles del arte contemporáneo latinoamericano− a Cuevas le fue asignado un papel central como instigador de lo que Traba llamó "el salto al vacío" de los artistas más avanzados[25].

Cuevas no fue amigo de la España franquista. En 1961 presentó en la galería romana L'Obelisco la serie *La España de Franco*, que satirizaba a la moribunda dictadura, y una imagen en particular, un tríptico llamado *La caída de Francisco Franco*, representando el asesinato de un tirano, ofendió tanto a la embajada española en Roma que su visa a España fue anu-

---

[21] Cuevas, José Luis. *Gato macho...*, *op. cit.*, p. 532. Una emotiva elegía a Traba, quién murió en la flor de la vida, aparece en Cuevas, José Luis. Sin título, *Uno más uno*, México, 30-11-1983, vuelto a publicar en AA.VV. *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, p. 397.

[22] Era protegida de Jorge Romero Brest, el más influyente crítico sudamericano durante los cuarenta y los cincuenta. Para su legado, véase Bayón, Damián. *Aventura plástica de hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*, México, FCE, 1974, esp. p. 100. Sobre Traba, véase AA.VV. *Marta Traba...*, *op. cit.*; Pizarro, Ana (ed.). *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*, Santiago, Chile, LOM, 2002 (especialmente el ensayo por Martínez, Agustín. "La crisis de la modernidad en América Latina y la situación de la crítica de arte"). Para su papel en Otra Figuración, véase Amaral, Aracy. "Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo", en Moraes Belluzzo, Ana María de (ed.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, Fundação Memorial de América Latina, 1990, pp. 171-185.

[23] El Museo de Arte Moderno de Bogotá, fundado por Traba, gracias al patrocinio de Esso por medio de su filial Intercol. El primer libro de Traba, *Arte en Colombia*, fue publicado por la OEA en 1959. Fue frecuente colaboradora y amiga de Gómez Sicre, y compartía con él sus aspiraciones por un arte latinoamericano independiente.

[24] Traba, Marta. *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones Era, 1965, esp. pp. 61-87, coloca a Cuevas en un contexto internacional y lo identifica como uno de las fuentes claves para la neo-figuración, al lado de Bacon, Dubuffet y De Kooning. Nuevamente le asigna un papel importante en Traba, Marta. *Los signos de vida*, México, FCE, 1976. Traba acomodó a Cuevas dentro de su pesimista punto de vista acerca del mundo moderno y las atormentadas vidas de sus seres humanos; Traba, Marta. *Cuevas: estatura, peso y color*, México, UNAM-Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1970.

[25] La culminación de este proyecto se da en la obra Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, México, Siglo XXI Editores, 1973.

lada[26]. Sin embargo, dos años más tarde, logró admisión al país −desde los Estados Unidos−, en donde hizo la serie *De los diarios de España*; pero cuando fue invitado a participar en la Bienal Hispanoamericana "Arte de América y España", organizada por Luis González Robles para el Instituto de Cultura Hispánica bajo el auspicio del Ministerio de Asuntos Exteriores, y supuestamente habiéndole sido garantizado por los organizadores de que ganaría el premio de dibujo, él se negó a exponer su obra como protesta directa en contra de Franco, y después otorgó una entrevista al *ABC* en la cual explicó su postura[27].

No fue en contra de España en sí por lo que Cuevas se negó a participar; al contrario, estaba enamorado del país, de su literatura, sus costumbres y sus tradiciones artísticas. Regresó a España periódicamente, y durante su carrera hizo nueve series diferentes con temas españoles. Pero no fue la oropelada gloria de España lo que le atrajo; fue más bien la imagen de la "España Negra", de la rapaz, jerárquica, crédula, brutal España, esa de la identidad deforme revelada en la literatura de Unamuno y Valle Inclán, y la que además se refleja en las rígidas estructuras de la sociedad mexicana y por lo tanto pertenecientes a la propia herencia de Cuevas. Él afirmó: "La España que me conquistó es, por supuesto, la de tintes sombríos, la España negra de [el pintor y escritor] Gutiérrez Solana, la del Rastro y de la Calle Echegaray [áreas infestadas con prostitutas], la España grotesca y goyesca"[28]. Pero no tenía intención de adscribirse a la artificialmente exaltada imagen de la cultura española, o a la de la identidad panhispánica, como tampoco estaba preparado a aceptar la reducida imagen de mexicanidad propagada por funcionarios públicos en casa. Su abstención de la Bienal Hispano-Americana fue entonces consecuente con su posición hacia el movimiento muralista y la Escuela de Pintura Mexicana. Por otra parte, su negativa de participar fue compatible con la política extranjera del Gobierno mexicano, el cual nunca reconoció el régimen de Franco y suspendió relaciones con España hasta después de la muerte del dictador. La protesta de Cuevas en contra de la Bienal, mientras que afirmaba su disgusto por todas las formas de autoritarismo, también pudo ser motivada por el deseo de afirmar sus credenciales patrióticas, las cuales a menudo fueron cuestionadas por sus críticos[29].

[26] Cuevas, José Luis, cit. en Ponce, José Bernardo. *José Luis Cuevas: ¿genio o farsante? (charlas con el polémico pintor)*, México, Editorial Signos, 1983, pp. 23-24. Cuevas fue a Italia en febrero de 1961, y permaneció allí diez meses. Su muestra en Galleria L'Obelisco, Roma, se inauguró el 21 de abril de 1961.

[27] El viaje a España se encuentra descrito en Cuevas, José Luis. *Historias del viajero*, México, Premia Editora, 1987. Para la Bienal Hispano-Americana y el Instituto de Cultura Hispánica, véase Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996 (esp. pp. 383-399, para la respuesta de México a la Bienal); del mismo autor, *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de arte*, México, UNAM-IIE, 1996; Rubio Cardón, José Luis. "El oficialismo institucional: el Instituto de Cultura Hispánica", en Abellán, José Luis y Monclús, Antonio (eds.). *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América, vol. 1: El pensamiento en España desde 1939*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 117-205. Cuevas, José Luis, cit. en Foppa, Alaíde. *Confesiones...*, *op. cit.*, p. 134, detalla la reunión con González Robles, y sugiere que fue González Robles quien arregló la entrevista con la *ABC*.

[28] Cuevas, José Luis, cit. en Foppa, Alaíde. *Confesiones...*, *op. cit.*, p. 136.

[29] Se opuso a la "política de Hispanidad" (concepto útil de Cabañas Bravo) del régimen falangista y su variante mexicana en el ideal conservador del hispanismo transatlántico; para el cual, véase Pérez Monfort, Ricardo. "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en Blancarte, Roberto (ed.). *Cultura e identidad nacional*, México, Conaculta/FCE, 1994, pp. 343-383, y por el mismo autor, "El Hispanismo, bandera ideológica de la derecha mexicana", en AA.VV. *IX Jornadas de Occidente, Revolución*

Quizás sea prueba de un cambio de alianzas, el hecho que después que desairó a González Robles y públicamente declaró sus ideas anti-Franquistas, Cuevas regresó no a México sino a los Estados Unidos, y exhibió su trabajo reciente en una segunda muestra individual en la Unión Panamericana. ¿Indica este movimiento físico del artista de Madrid a Washington un cambio de simpatías de España a los Estados Unidos? ¿Refleja una transición, en Cuevas y en los artistas e intelectuales de su generación, de una adherencia ligera al hispanismo transatlántico −ya sea si el concepto es tratado como una Hispanidad conservadora, o como una cultura liberal y humanística, de acuerdo con la visión de Nelken y otros exiliados de la Guerra Civil− a la aceptación de un nuevo cosmopolitismo guiado por los Estados Unidos? ¿Da esta particular elección de Cuevas un testimonio de un delineamento del poder cultural en las Américas, haciendo un paralelo de la concesión política que el gobierno de Franco hizo a los Estados Unidos, en la cual la supremacía norteamericana en el hemisferio occidental fue aceptada a cambio del reconocimiento diplomático y la integración de España dentro de la alianza Occidental, como lo describió el historiador José Luis Rubio Cardón?[30].

También es cierto que desde hace algún tiempo había existido un bien concertado esfuerzo por parte del gobierno de los Estados Unidos e instituciones asociadas (OEA, Museo de Arte Moderno, la Fundación Rockefeller, el Programa Fulbright, etc.) de ganarse el favor de los intelectuales de Latino América y captar sus lealtades. Esto comenzó con la Política de Buen Vecino de la administración de Roosevelt y la creación de una red de organizaciones multilaterales que se conoció como el Sistema Interamericano (Inter-American System, IAS). La justificación de este sistema fue la defensa hemisférica colectiva, primero en contra del nazismo y después en contra de la amenaza del comunismo, si bien dentro del tema se encontraba implícito el antiguo concepto de unificar el hemisferio completo bajo el liderazgo de Norte América, en lo que se conoce como Panamericanismo.

Como jefe de la sección de las Artes Visuales de la Unión Panamericana, Gómez Sicre luchó por fomentar amistad y entendimiento entre las naciones y los pueblos del hemisferio al organizar frecuentes intercambios de artistas y críticos, editar publicaciones sobre las artes, dar apoyo a los creadores más prominentes y originales, respaldar exhibiciones en los Estados Unidos y en el extranjero, y abogar en diversas formas por la libertad de expresión. Con los recursos financieros y una red de contactos de la OEA apoyándolo, más la fuerza de su propio impulso e inteligencia, en los cincuenta y principios de los sesenta Gómez Sicre reinó como el más importante crítico y curador norteamericano del arte de Latino América. Marta Traba lo

y Contrarrevolución en México, México, CERMLC, 1986, pp. 161-181; así como Pike, Frederick. *Hispanismo, 1989-1936: Spanish Conservatives and Liberals and Their Relation with Spanish America*, South Bend, Ind., University of Notre Dame Press, 1971.

[30] Rubio Cardón, José Luis. "El oficialismo institucional...", *op. cit.*. España formó parte en una serie de acuerdos militares y diplomáticos con los Estados Unidos, comenzando en septiembre de 1953, y fue admitida en las Naciones Unidas en 1955 (sólo México y Bélgica se abstuvieron). Para coronar su integración dentro de la Alianza Occidental, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica, organizó en 1955 la exposición "El arte moderno en los Estados Unidos", en Barcelona, coincidiendo con la III Bienal Hispanoamericana; el catálogo indica que la muestra fue resultado de la significativa colaboración entre Alfredo Sánchez Bella, Presidente del Instituto de Cultura Hispánica, y de Alfred H. Barr, Jr., Director de MoMA. Un poco más tarde, en 1960, la exhibición "Nueva Pintura y Escultura Española" fue traída desde Nueva York. Para el efecto de estos acuerdos políticos en la liberalización de la política cultural, véase Cabrera García, María Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

llamó "el primer defensor de un arte continental y el primero capaz de concebirlo panorámicamente, como un conjunto de sentido..."[31]. Debido a su asociación con la OEA y a su servicio a la IAS, Gómez Sicre es frecuentemente descartado como tan sólo un agente diplomático de Estados Unidos, y el arte modernista que promovió visto como un instrumento de la política de la Guerra Fría, o aún del imperialismo norteamericano. Es verdad que era vehementemente anti-comunista y oponente de las escuelas nacionales de arte, como muralismo mexicano, que apoyaban movimientos socialistas; sin embargo, se debe añadir, que era un hombre de sensibilidades refinadas y bien informado, respetuoso de la independencia artística y crítica, y se esforzó por un arte latinoamericano auténtico y autónomo, aún si este tuvo un "centro natural" (sus palabras) en los Estados Unidos.

Esa nueva cultura artística latinoamericana tomó forma en una red de instituciones enlazadas. Fueron numerosas galerías de arte y museos repartidos por el hemisferio, empezando con la Galería de la Unión Panamericana, y extendiéndose a instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo de Arte de Houston, Museo de Arte de Filadelfia, Centro de Arte Walker en Minneapolis, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, Taller Libre de Arte de Caracas, y en Buenos Aires la Galería Bonino, Instituto Torcuato Di Tella y Museo de Arte Moderno. En México estuvieron las ya mencionadas Galerías Prisse y Proteo, más tarde las galerías de Antonio Souza (est. 1956) y Juan Martín (est. 1961), la de breve vida El Eco, dirigida por el cercano amigo de Cuevas, Mathias Goeritz, la Casa del Lago, y el Museo de Arte Moderno (reconstituido en 1964).

Muchas de estas instituciones eran completamente o en parte independientes del gobierno, y recibían apoyo financiero de la industria privada, IBM, General Electric, W.R. Grace & Co., Acero del Pacífico, Alcoa Steamship Co., y particularmente los conglomerados del petróleo, sobre todo la corporación Esso (hoy ExxonMobil) y sus filiales latinoamericanas. La familia Rockefeller, quienes controlaban Esso y apoyaban al MoMA, fueron grandes influyentes. Nelson Rockefeller, aparte de ser el mayor patrocinador de arte latinoamericano, también era uno de los arquitectos claves del Sistema Inter-Americano (IAS); y en 1965 David Rockefeller fundó el Centro para Relaciones Inter-Americanas, en Nueva York, hoy operando como la Sociedad de las Américas, el cual se convirtió en un importante espacio para exhibiciones. Organizaciones filantrópicas (Fundación Guggenheim, Consejo Americano de Educación) así como universidades y colegios en los Estados Unidos y América Latina distribuyeron becas a artistas progresistas, exhibieron su obra, y les proporcionaron empleo: por ejemplo, Cuevas mantuvo muestras individuales en la Universidad de Costa Rica (1967), Museo Universitario de México (1970) y Museo de Arte Moderno adjunto a la Universidad de Bogotá (1973), enseñó por cortas temporadas en la Escuela de Arte de Filadelfia, Colegio del Estado de San José (ahora universidad), y el Colegio Fullerton, fue apoyado por la Fundación Ford en 1965 y recibió becas privadas para residencias en San Francisco, Los Ángeles, Washington y Nueva York.

Los viajes de artistas de un país a otro, y el de sus obras de un lugar de exhibición a otro, era ingrediente esencial de la campaña del arte modernista (Fig. 8). Gómez Sicre llamó la aten-

[31] La expresión viene de Gómez Sicre, José. "Trends-Latin America", *Art in America*, nº 47:3, 1959, p. 23. Traba, Marta. "Nueva versión del lobo y Caperucita" [1975], en AA.VV. *Marta Traba...*, *op. cit.*, p. 334, considera que el declive de la influencia de Gómez Sicre en los sesenta es debido a la erosión general de la autoridad de la OEA en el hemisferio.



Figura 8. Cuevas con los artistas Ramírez Villamizar, Enrique Grau y Edgar Negret, Bogotá, Colombia, marzo de 1958.

ción sobre la importancia de viajar, arguyendo que pone a artistas en contacto con otros en el extranjero y les abre nuevos mercados, con lo que podrían comenzar a desprenderse del patrocinio gubernamental, y también aplaudía la expansión de las instituciones públicas y privadas que fomentaban diversidad, apertura y polinización cruzada. Cuevas fue también ejemplar en este respecto. Se mantenía por medio de su arte y operaba como artista independiente. Esto le daba libertad para decir lo que quería, criticar a las instituciones de arte sin poner en riesgo su patrimonio, y ser el creador autónomo que el personaje Juan en la parábola de la cortina de nopal aspira a ser.

Para facilitar interacciones a través de fronteras, en todas las áreas de la vida económica y social, OEA estableció varios programas y oficinas, y organizó Congresos Interamericanos de Viaje para eliminar barreras al libre movimiento. A medida que el viajar creció en proporciones sin precedentes, los artistas empezaron a salir de sus países. Algunos fueron a Paris o a Madrid, pero más comúnmente volaban a Nueva York y a otros puntos de los Estados Unidos. Cuevas fue uno de estos, entre sobresalientes modernistas como Botero, Ramírez Villamizar, Del Villar, Negret, Grau y Obregón −las visitas de Cuevas a los Estados Unidos fueron esporádicas y de más corta duración que las de estos otros artistas−, así como las estancias fuera del

país de los grandes muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros. Pero tan importante como el movimiento de artistas latinos a los centros metropolitanos de Europa y los Estados Unidos, fue su circulación dentro de la región, lo cual contribuyó a compartir las ideas artísticas y críticas peculiares de América Latina, y a la formación de una conciencia latina y una auto-estimación más positiva.

Muchos se oponían a esta internacionalización y denunciaron a Cuevas como el ejemplo principal de esta tendencia. Se le acusó de ser esencialmente un artista extranjero, quien dependía de fuentes externas de patrocinio y que se había desmexicanizado tanto en carácter como en su arte. Pero, mientras que es cierto que prosperó tanto en el extranjero como en casa −por ejemplo, sus libros ilustrados desde 1959 a 1972 fueron todos publicados fuera de México−, por otro lado siempre insistió vigorosamente en sus raíces mexicanas y el carácter local de su arte. En una entrevista afirmó: "Mientras pinto, soy un pintor eminentemente mexicano y en mi obra aparece de manera obsesiva la mitología personal creada como resultado de mis experiencias mexicanas"[32]. No obstante, profesaba una curiosa actitud ambivalente hacia su tierra natal. Como anota Alaíde Foppa, en las entrevistas que tuvo con él, aludía con frecuencia a México como una fuente de frustración y tormento: "México me asfixia", "Ya no tolero este país", "Me siento encerrado como en una isla", "Pienso no volver"[33]. A continuación en la misma entrevista él decía, "Pero, por lo demás, para mí, México es un mundo de terror y de horror y para darle vida a ese mundo, necesito la perspectiva de la distancia, frente al monstruo, grito, me altero pero no trabajo. En cambio, de lejos, tengo el sosiego necesario para crear". México ejercía en él un efecto opresivo. Allí se sentía bajo presión, bajo vigilancia, perseguido por críticos hostiles, y requerido a vivir a la defensiva, "Kafkahuamilpa" es su original epíteto para el clima inquisitorio de su país. Esta relación se complicaba aún más por sus enfermedades, ya fueran reales o percibidas, puesto que en la Ciudad de México sufría por la contaminación, la altura y el clima inestable, resultando su vida diaria como una miseria e instándolo a buscar un lugar más saludable.

Pero México era el hogar y el punto de origen de Cuevas, y el constante manantial para su trabajo. Aunque su arte era uno de fusión y apropiación, y sus mundos imaginarios llenos de sujetos de la literatura mundial y de diversas corrientes de la cultura popular −Kafka y Rembrandt, el Marqués de Sade y Fanny Arbuckle cohabitaban los espacios vacantes de sus dibujos (Fig. 9)−, su raíz se fundaba en un profundo sentimiento por la cultura y la sociedad mexicana, y de vívidos recuerdos de sus tempranas experiencias en el país; estos estaban omnipresentes sin importar el tema que escogiera para ilustrar.

Es obvio que, aunque Cuevas fue beneficiario de patrocinadores y protectores en los Estados Unidos, él siempre se negó a incorporarse dentro de la cultura de Norte América o de conformarse con sus tendencias artísticas. Muy por el contrario, resistió activamente con su característica combatividad el discurso totalitario y dominante de los Estados Unidos. En 1959 comenzó una campaña en contra de las tendencias abstractas exportadas a México y América Latina, y urgió a los artistas del Sur a desarrollar un arte figurativo que representara mejor su cultura independiente. En su deseo de fortalecer la voz de América Latina, se alió con la noción de Traba de una "cultura de resistencia", la cual se oponía igualmente al parroquialismo

[32] Cuevas, José Luis, cit. en Eabell, Malkah. "Cuevas siendo la 'vendetta'", *Excélsior*, México, 16-12-1962.
[33] Foppa, Alaíde. *Confesiones...*, *op. cit.*, p. 115.

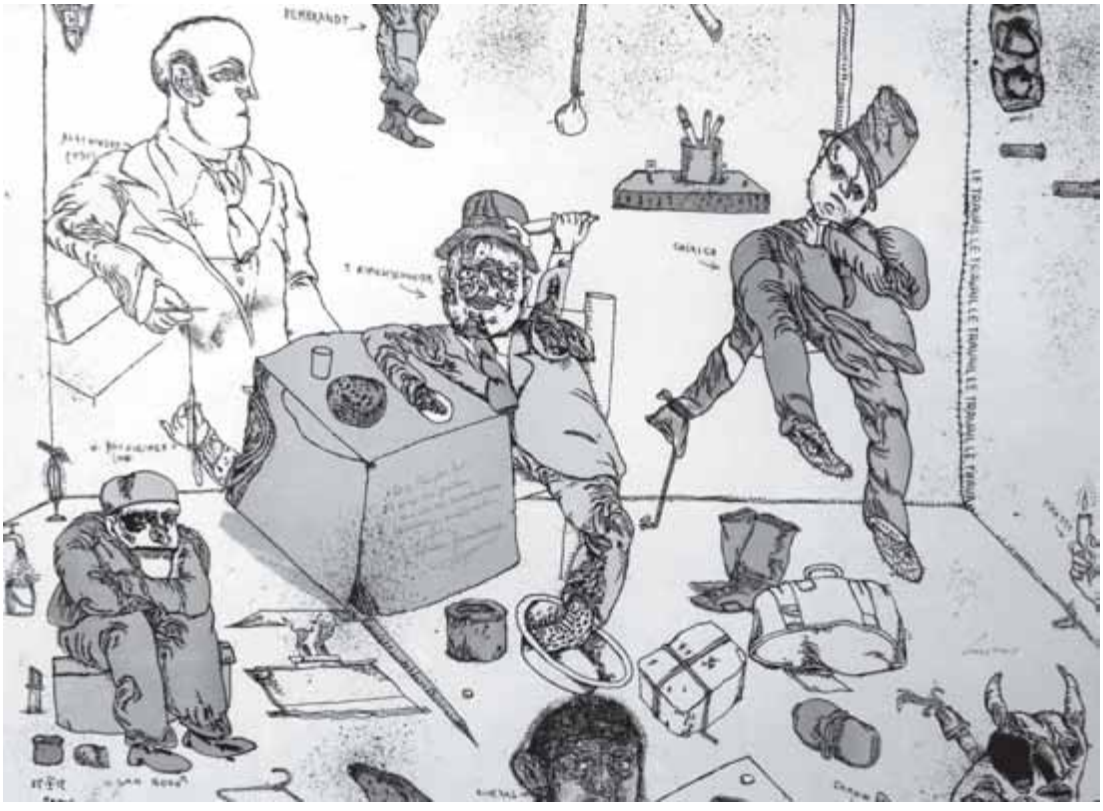


Figura 9. José Luis Cuevas, *La recamara extraña*, 1972. Litografía. De la serie *La rue des mauvais garçons*. Museo José Luis Cuevas, Mexico City.

de los órganos locales de patrocinio y la influencia homogeneizante de los discursos globales. Traba peleaba a favor de la recuperación y desarrollo de los auténticos lenguajes regionales de la crítica del arte, los cuales son capaces de perder el prevalente meta-lenguaje que origina en y es dirigido a un contexto social no latino. Cuevas estaba completamente de acuerdo con sus posiciones.

Las apropiaciones de Cuevas invierten el orden colonial, de manera que el artista de una ex colonia se beneficia libremente de la propiedad cultural de los antiguos maestros de su país, expropiando a los expropiadores, como quien dice. Sin embargo, hace esto no desde una postura ideológica determinada, ni de un nuevo, rival centro de poder, sino como un individuo sin afiliación que penetra libre e imaginativamente dentro de sus culturas nativas y extranjeras, recogiendo de ellas cualquier material que le apetece a sus propios deseos.

Lo más extraordinario del arte de Cuevas es que es extremadamente personal e introspectivo y sin embargo está en contacto constante con estímulos externos. Las imágenes son proyecciones de pensamientos privados y al mismo tiempo reflexiones sobre un gran número de fuentes externas, principalmente literarias. El nodo central se encuentra en la conciencia viva del artista, por supuesto, la cual asimila apariencias externas y sus propios abundantes recuerdos, y los pensamientos, imágenes, y hasta las personalidades de los autores que lee; de ahí

la fijación de Cuevas en su propia biografía y sus propios procesos mentales y físicos, como es evidente en su inmenso archivo de documentos personales, en las fotografías de sí mismo que ha tomado compulsivamente todos los días de su vida madura y en otras excentricidades innumerables. Cuevas es acusado frecuentemente de narcisismo. Pero esta es una impresión equivocada que surge con motivo de observar solamente un lado de su arte, aquél que es autoreflexivo, cuando de hecho el trabajo involucra tanto una proyección externa y una recepción interna, de tal manera que la imagen se suspende entre individualidad y la calidad de ser otro, identidad y no identidad, ser y no ser.

Cuevas manifiesta un neohumanismo que no aspira a salvar a la humanidad como lo hizo el arte social de Siqueiros. El se negó a trabajar a favor de ningún movimiento organizado o grupo de interés, y raramente entraba en discusiones políticas. Sin embargo enfrentó las grandes promesas del pensamiento colectivo de las instituciones en el poder en una manera más profunda y más extensa. Al exponer la fragilidad, debilidad, e inestabilidad del sujeto humano, él cuestionó el mito de virtud y de progreso, como lo encontramos formulado en el Renacimiento y manifestado en la imagen de "La grandeza de México" y en el proyecto nacional de la Revolución.

En una ocasión Cuevas declaró, "Soy el único mexicano que lucha por la afirmación del yo en el presente, no en el futuro. Al mexicano no le gusta hablar en primera persona, ni mirar de frente. Yo vivo en primera persona"[34]. Esta afirmación fue una declaración de independencia y de la posición del artista en relación con la sociedad. Cuevas reconoció únicamente la soberanía del individuo, y mantuvo la prerrogativa de forjar su propio camino, sin rendirse a ninguna ideología o programa social, y sin posponer o de manera similar entorpecer la búsqueda de la autenticidad en nombre de un programa colectivo. A este respecto su arte se alinea con el "sujeto débil" propuesto por los filósofos italianos Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, un sujeto que se retrae del "pensamiento fuerte" de la razón e ideología y descarta sus símbolos transcendentales, y en su lugar se aplica a historias locales y heterogéneas y adopta estrategias individuales para capturar al mundo desde una posición de no subordinación.

Cuevas fue uno de los principales autores de la descentralizada cultura artística de latinoamericana, la cual crece en expresiones heterogéneas de individuos quienes buscaron pasar más allá de la trama del conocimiento común y políticas consensuales (sin, no obstante, borrar completamente todas las formas de afiliaciones personales, sociales y nacionales). Esta cultura se basó en el principio de indeterminación, la cual se entendió hasta el concepto de identidad hemisférica; como dijo Cuevas, sus pioneros "han sabido escapar del latinoamericanismo" y ascender al reino de la libertad en el cual cada uno puede actuar y creer en sus propios términos, y, sin obstáculos artificiales, explorar, interrogar, y beber copiosamente de fuentes locales y globales.

[34] Cuevas, José Luis, cit. en Foppa, Alaíde. *Confesiones...*, *op. cit.*, p. 46.

VIAJAR AL MUNDO DEL TRABAJO EN LA FORMACIÓN DEL INTELECTUAL COMUNISTA

Noemí de Haro García[1]
Universidad Autónoma de Madrid

> "Recuerdo las palabras que me dijo Vladimir Ilich: Vosotros los artistas, individualistas obstinados, id a las masas, id a las fábricas. Allí recibiréis impulso para vuestro trabajo creador, allí encontraréis lo que ahora es necesario para el proletariado"[2].

En abril de 1954 fue lanzado el *Mensaje del Partido Comunista de España a los intelectuales patriotas*. En él se hablaba del papel que podían desempeñar los artistas para lograr la libertad y la independencia de España no sólo frente al franquismo, sino también frente a los países con los que el régimen estaba realizando unos pactos que eran fruto de la nueva política de la dictadura durante la Guerra Fría. El Partido Comunista de España (PCE) fue el único que apoyó desde el principio la causa antifranquista en el interior de España, además este partido hizo especial hincapié en la labor antifranquista que habían de desempeñar los intelectuales y, dentro de este colectivo, los artistas.

¿Qué podían hacer estos intelectuales según el PCE? En el mencionado folleto de 1954 se animaba a los artistas "que sienten latir el pulso firme de la vida que bulle en las entrañas de nuestro pueblo" a dejarse inspirar por el realismo socialista. Se les impulsaba a apoyarse en la tradición del realismo español y en el ejemplo de figuras como el "gran escritor proletario y ardiente revolucionario" Máximo Gorki o como Miguel Hernández para "poner su arte al servicio de la lucha del pueblo" [3]. Una afirmación de este tipo chocaba, evidente y necesariamente, con el contexto artístico, social y político en el que se desenvolvían las vidas de los jóvenes creadores españoles. No olvidemos que se trataba de un momento en el que la dictadura había

---

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del P.N. de I+D+i *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (MICINN, Ref. HAR2008-00744).

[2] Merkulov. "Sobre el camino del porvenir", *Izvestia,* 3 de marzo de 1929, en Fréville, Jean (selección y prólogo). *Lenin. Escritos sobre la Literatura y el Arte*, Barcelona, Península, 1975, p. 219.

[3] *Mensaje del Partido Comunista a los intelectuales patriotas,* folleto editado en Francia, 1954, p. 44. Archivo Histórico del Partido Comunista de España (AH PCE).

dado un giro en su política económica pero también en su política artística y cultural de manera que prestaba su apoyo a un arte moderno que se presentaba como totalmente desvinculado de la política ya que era una "expresión libre del alma individual"[4]. ¿Cómo lograr que en un entorno semejante el artista al que se dirigía el *Mensaje* del PCE encontrase las formas y los temas, la motivación y el valor necesarios para poner su arte al servicio de la colectividad representada por el pueblo? Puesto que el mundo artístico oficial sólo ofrecía claves que justificaban la separación del arte de la realidad del trabajo, los artistas habían de ser educados en los valores importantes para el partido por otras vías.

Por lo general, la decisión de dedicarse a la creación artística hacía necesario que el aspirante se desplazara hacia los grandes centros económicos, sociales y culturales para entrar en contacto con artistas, profesores, tradiciones y academias. Por el contrario, el proceso de "reeducación" aconsejaba la realización de un movimiento prácticamente en sentido inverso. Puesto que su formación intelectual les había proporcionado una experiencia del mundo parcial y sesgada que lastraba su creación con rémoras académicas y burguesas, los artistas tenían que introducirse ellos mismos en el mundo del trabajo para entrar en contacto directo con él. Con ello se pretendía que tomaran conciencia de los problemas de la clase trabajadora (a la que, por otra parte, habían de entender que pertenecían) y que su obra se hiciera eco de los mismos. Independientemente del mayor o menor movimiento geográfico a que obligara la búsqueda del contacto con dicha realidad, tomar esta decisión y llevarla a cabo siempre suponía un viaje intelectual. Según algunos de sus protagonistas, este viaje dejaba una huella indeleble en su memoria; junto con eso, resulta interesante observar cómo esta experiencia quedaba convertida en una clave fundamental (un mito, casi) para entender la relación del artista con su obra así como muchos aspectos técnicos, estéticos o temáticos de la misma.

No podemos afirmar que los artistas que se interesaron por experimentar el trabajo de los obreros en el campo, en el mar, en la mina o en la fábrica lo hicieran instados directamente por el PCE. Sin embargo, lo cierto es que varios de los artistas militantes o más cercanos al partido emprendieron en algún momento de su trayectoria un viaje al mundo del trabajo que parecía seguir la recomendación de Lenin para que los artistas recibieran el necesario impulso en su labor creativa. Así, por ejemplo, Agustín Ibarrola recordaba cómo en 1954 (cuando había aparecido el citado *Mensaje* a los intelectuales del PCE) Blas de Otero, Ismael Fidalgo y él mismo pensaron en "algún proyecto para darle mayor dimensión a (…) [su] arte social". Una iniciativa que el artista parecía vincular a la cercanía de Blas de Otero al comunismo:

> "Entonces coincidió con que Blas empezaba a sentir la necesidad de conocer el mundo del trabajo y un poco en su sentido histórico, a través del mundo de la mina, que era para él, claro está, un mundo nuevo. Fidalgo era hijo de mineros. Yo [Ibarrola] también conocía el trabajo. Blas no. (…)
>
> Él entonces estaba desenvolviéndose cerca de gentes organizadas políticamente como comunistas. En aquellos tiempos no se explicitaba mucho. Nunca sabes, en realidad, cuándo has colaborado con ideas, con trabajos y cuándo empiezas a organizarte. Blas de Otero, eso seguro, era pro-comunista entonces. Ligábamos por ese lado y por su visión social del arte"[5].

[4] Así lo afirmaba Joaquín Ruiz-Giménez en su discurso inaugural de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en 1951. Cfr. Ruiz-Giménez, Joaquín. "Arte y política", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 26 (1952).

[5] Angulo Barturen, Javier. *Ibarrola, ¿un pintor maldito?,* L. Haranburu, San Sebastián, 1978, p. 55, 58.

Trabajar como mineros constituyó toda una experiencia para los tres si bien, según Ibarrola, lo fue especialmente en el caso de Blas de Otero que como "hombre de estudios" no sabía abordar adecuadamente las pesadas tareas físicas que se le presentaban. Después de eso, seguía contando Ibarrola, los tres artistas decidieron recorrer Castilla de norte a sur a lo largo del verano para trabajar y conocer el campo aunque, finalmente, sólo Ibarrola realizó parte del plan inicial[6]. Previamente éste había relatado su experiencia en puestos de trabajo de distinta índole tanto en el campo como en la industria, al igual que un viaje a Fuenterrabía (Guipúzcoa) en el que había llevado su equipo de pintor como único equipaje[7]. Parece significativo que el apartado del libro donde se cuenta esto se titula "Un aldeanito zapatero y pintor", unas palabras con las que parece darse la misma importancia a la labor pictórica de Ibarrola y a su condición humilde y trabajadora.

La experiencia vital de José García Ortega, tal y como es relatada por el propio pintor en relación con su actividad artística y política comunista, constituye un ejemplo paradigmático del modo en que el viaje al mundo obrero se vio reflejado tanto en la obra del pintor como en los relatos explicativos de la misma. Aquí nos interesa analizar cómo la aparición y la recurrencia de ciertas temáticas en su obra artística podría explicarse a la luz de su condición de intelectual comunista pintor y, también, en estrecha relación con la construcción de su imagen como tal. El propio artista estableció lo que podríamos considerar como el relato "canónico" de su vida al escribir su autobiografía para el PCE[8]. Dicho documento comienza con una afirmación: "Yo he nacido en un hogar proletario; en él he vivido y en él se ha ido formando mi conciencia de hombre"[9]. Ortega se presentaba así como un hombre que había sentido la lucha de clases desde su infancia en el seno de una familia proletaria. A esto seguirían las luchas y el sufrimiento de la guerra, del franquismo, de la cárcel y del exilio. Esta experiencia vital (o, más bien, su relato) configuraría una figura de gran atractivo para los jóvenes artistas españoles a los que, en la década de los cincuenta Ortega animó a comprometerse contra la dictadura en su labor de dinamizador del sector de los artistas plásticos para el PCE[10].

Según el propio artista, su afinidad con el PCE se inició al terminar la contienda si bien no ingresó en el mismo hasta 1943. Su militancia política le valió ser detenido, torturado

---

[6] Cfr. Ídem, 1978, p. 58.

[7] Cfr. Ídem, 1978, pp. 17-20.

[8] Éste es, de hecho, aceptado prácticamente en su totalidad en el trabajo de investigación doctoral realizado por Francisco Javier Álvaro Oña. Cfr. Álvaro Oña, Francisco Javier. "El realismo social en la obra de José García Ortega. Una visión crítica en el arte del franquismo", tesis doctoral dirigida por la Dra. Alicia Díez de Baldeón, Universidad de Castilla-la-Mancha, 2007; García Ortega, José. *Autobiografía de José Ortega,* noviembre de 1953, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

[9] García Ortega, José. *Autobiografía ..., Op.cit.,* noviembre de 1953, p.1. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

[10] Acerca de la actividad de José Ortega para el PCE en relación con los artistas plásticos, véase la siguiente documentación: *Sobre diversos aspectos del trabajo del partido entre los intelectuales,* abril de 1954, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Caja 32, carpeta 11, dossier de José Ortega; García Ortega, José. *Informe del camarada Ortega al C.C.,* fechado en noviembre de 1953, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se puede encontrar en la Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega); García Ortega, José. *Autobiografía…, Op.cit.,* noviembre de 1953, p.1. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega; García Ortega, José. *Informe sobre su actividad política y profesional,* [pasado a máquina en] mayo de 1954, AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

y encarcelado entre 1947 y 1950. En la cárcel el pintor se dedicó sobre todo a desarrollar actividades políticas para el partido, sin embargo en su autobiografía se arrepentía de no haberse ocupado apenas de reflejar en su pintura la situación de los presos en la cárcel[11] (algo que, por ejemplo, sí haría Agustín Ibarrola al ser encarcelado en la década de los sesenta). Según otro informe del artista al PCE, escrito igualmente en noviembre de 1953, cuando él había ingresado en la cárcel "los intelectuales estaban un poco faltos de perspectivas, en cuanto a su obra se refiere", en cambio a su salida de la prisión el artista ya advertía que existían "condiciones para ir haciendo obra de oposición, antifranquista"[12]. Esto permitía que Ortega hallara justificada su petición al PCE de que le dejasen canalizar su militancia política en la creación artística.

En el breve espacio de unos años Ortega llevó a cabo las tareas que correspondían a quien aspiraba a ser un buen pintor comunista: hizo por mejorar en los aspectos técnicos y también buscó temas de inspiración junto al pueblo trabajador. Para lo primero, el pintor no dudó en marcharse a París y tratar de quedarse allí: la redacción de su mencionada autobiografía parece, de hecho, tener como uno de sus objetivos que el partido le permitiera ejercer su militancia desde Francia y que apoyara su labor artística como parte de su actividad de militante comunista. Para inspirarse, Ortega recurrió a la misma estrategia desarrollada por Ibarrola, Fidalgo y Blas de Otero: aprovechando sus días de vacaciones el artista decidió acercarse al mundo de los trabajadores para hacerse eco de ello en su pintura. Que las cartas donde cuenta este tipo de experiencias se encuentren entre los informes proporcionados por el pintor al PCE permite pensar que, efectivamente, estos viajes eran considerados como parte de su actividad política. Éstas eran las palabras del pintor:

> "Me había tirado diez días (…) pintando campesinos en su propia salsa. Diez días cociéndome por esas llanuras manchegas, metido entre segadores pasando calor y compartiendo a veces su comida, al objeto de conocer sus inquietudes, sus fatigas y "atraparlas" para llevarlas al lienzo. De todos modos te confieso que no he pasado ni mucho menos las fatigas que ellos pasan.
>
> Presentía que tenían que suceder cosas maravillosas entre los campesinos para llevarlos al lienzo y aproveché la oportunidad de tener mis padres unos parientes que tienen una finca en C.[Ciudad] Real y pasarme unos días entre ellos. La realidad no me ha defraudado, he podido conocer los problemas del trabajador de la tierra en su expresión más extremista entre el bracero y el terrateniente. Tú no te puedes hacer una idea de las fatigas de estos hombres, por mucho que te imagines por mucho que te hayan dicho si no has estado durante todo un día en un tajo de segadores no tendrás una clara visión de las condiciones tan duras de existencia que estas sencillas gentes llevan"[13].

Pero Ortega no conocía sólo la situación del campesinado en Ciudad Real, sabemos que como mínimo también había estado en contacto con el trabajo agrario en Andalucía. De hecho,

[11] García Ortega, José. *Autobiografía…, Op.cit.,* noviembre de 1953, p.1. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

[12] García Ortega, José. *Informe del camarada…, Op. cit.,* noviembre de 1953, p. 6, AH PCE, Fuerzas de la Cultura, Jacq. 51-53. (Este informe es el mismo que se encuentra en AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.)

[13] García Ortega, José. Carta dirigida a un amigo, fechada en Madrid, 22 de octubre de 1952, p.4. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

había sido el responsable de realizar un informe acerca de la situación del campo en el sur del país para el PCE. En él trataba acerca de distintos aspectos que el partido había de tener en cuenta en su actuación hacia el sector y parecía mostrar que había conversado largamente con los campesinos[14]. Durante el verano de 1953 José Ortega volvía a contar en una carta sus experiencias vacacionales en los ambientes de los trabajadores. Esta vez el pintor decía que había compartido algunos días con los marineros de Lastres (Asturias), cuya situación de miseria le había producido una profunda impresión:

> "He charlado con los marineros; he salido algún día con ellos a la mar, más interesado por conocerlos en su propia salsa que por divertirme. He sacado consecuencias estupendas. Yo desconocía la enorme penuria de estos hombres. ¡Si son más pobres que los braceros de Andalucía! En Castilla, un niño, por pobre que sea, si le das una peseta piensa y compra una golosina. La golosina de aquí es el pan. Lo comprobé el otro día cuando después de que me posaron un rato dos niños les di dos pesetas. Qué asombro el mío cuando al poco rato les vi volver con una barra de pan cada uno. Y uno de ellos la repartía solidariamente con su hermano mayor"[15].

A pesar de las observaciones de Ortega acerca de la pobreza de los marineros, éstos no fueron un tema frecuente en su trabajo. Algo muy distinto sucedió con la temática de los segadores, que aparece casi como una constante a lo largo de su trayectoria pictórica. Varias escenas que observó y relató a raíz de su visita a los campos de Ciudad Real parecen describir las imágenes que componen sus colecciones de "campesinos" o "segadores". Éstas fueron realizadas a partir de 1961, una fecha en la que el artista se encontraba ya exiliado en París. No sabemos si Ortega tuvo más experiencias junto a los campesinos además de las ya mencionadas; sea como fuere desde entonces el pintor volvería a estos motivos una y otra vez, con técnicas distintas y con estéticas que se hacían cada vez más abstractas, al tiempo que las imágenes se saturaban de color.

En febrero de 1962 algunas pinturas, dibujos y grabados sobre esta temática se expusieron en la Asociación Artística Vizcaína de Bilbao, en una muestra titulada *Campesinos*. La exhibición venía presentada por dos poemas dedicados al pintor, uno de Gabriel Celaya y otro de Blas de Otero, así como por un texto de Claude Roy y un escrito del propio Ortega titulado "Teoría: contenido y forma". Éste pretendía ser una declaración teórica del pintor acerca de la labor artística. En la edición limitada y numerada del libro *Artistas y pueblo. Los campesinos*[16] elaborado artesanalmente ese mismo año, se encontraba una intención más acusada de mover a los artistas para que se implicaran en la lucha contra el franquismo. El llamamiento a los intelectuales se hacía a través de un texto muy atractivo visualmente, éste se complementaba con las exhortaciones a la rebelión de los trabajadores, plasmadas en imágenes

[14] García Ortega, José. *Informe de Pepe ("el pintor") que ha recorrido Andalucía a pie este verano,* probablemente redactado en la primera mitad de la década de los cincuenta. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

[15] García Ortega, José. "Extracto de una carta de José Ortega, el pintor, y escrita desde Lastres, comentando sus días de descanso", la carta original estaba dirigida a Antonio (probablemente Antonio Menéndez, amigo del pintor y exiliado en París), fechada en Lastres, 19 de agosto de 1953. AH PCE, Sección Fuerzas de la Cultura, Jacq.33.

[16] García Ortega, José. *Artistas y pueblo. Los campesinos,* edición propia, limitada y numerada, 1962.



Figura 1. Dos páginas del libro de José García Ortega, *Artistas y pueblo. Los campesinos,* publicado en 1962.

(probablemente aguadas) acompañadas por textos bastante explícitos (Fig. 1). En 1966 estas ilustraciones aparecieron en la cubierta de la antología *La poésie ibérique de combat*[17]. No obstante, la publicación más destacada de estas obras de Ortega es el libro *Les Moissonneurs,* una edición limitada de 200 ejemplares con texto de José Manuel Caballero Bonald[18]. A las obras realizadas a principios de los años sesenta se añadían en esta ocasión unas gouaches de 1965 que retomaban idéntica temática, si bien la abordaban con un mayor colorido y abstracción de formas. Además de eso, cada libro incluía cuatro litografías originales sobre dicho asunto. En el texto de Caballero Bonald se hacía hincapié en algo que también se había mencionado en la presentación de la exposición bilbaína de 1962: Ortega no se limitaba a representar a los campesinos, lo singular de su trabajo era que el pintor participaba de las peripecias humanas de sus retratados. Algunas de las imágenes de *Les Moissonneurs*, desde luego, parecen remitir directamente a las descripciones que Ortega había hecho de sus días en el campo de Ciudad Real. El pintor dedicaba algunas obras al propio paisaje que había descrito en su carta (refiriéndose al campo manchego) como "una amplia llanura con más o menos cerros, (…) un inmenso mar de tierra"[19]. Igualmente representaba en varias imágenes

[17] López, François; Marrast, Robert. *La poésie ibérique de combat,* Honfleur, P.J. Oswald, 1966.

[18] García Ortega, José; Caballero Bonald, José Manuel. *Les Moissonneurs.* París, Éditions du Globe, 1966.

[19] García Ortega, José. Carta dirigida a un amigo… *Op. cit.,* 22 de octubre de 1952, p. 5. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

los rostros desencajados, animalizados incluso, de los segadores que, por encontrarse lejos de su casa, no tenían dónde ni cómo asearse: "el que menos tenía barba de 15 días", afirmaba el artista en su carta[20] (Fig. 2).

Las observaciones que hacía el artista acerca del modo de trabajo de las cuadrillas podrían aplicarse para describir algunas de sus obras en las que un punto de vista elevado permite apreciar la disposición espacial de los trabajadores durante la faena. Igualmente tanto los detalles de las cabezas, de las hoces y de las manos que protagonizan otras obras, parecen dar cuenta de la velocidad y la dureza del trabajo desempeñado por los segadores descrito por el artista (Fig. 3):

> "No sé si sabrás cómo se disponen en su trabajo, se colocan en forma de V con el vértice hacia adelante. Cada uno coge un surco, el capataz ordena que se ponga en el vértice el que más "tira", normalmente un labriego fornido y sin clara consciencia de cuál debe ser su comportamiento. Este marca el ritmo del trabajo, empieza a caer con brutal prisa la mies bajo su hoz, los demás tienen que hacerse a su tren, no importa que sean chiquillos de 16 a 17 años u hombres de 50, todos absolutamente todos han de terminar a la misma distancia que cuando empezaron y así los ves como máquinas, sus brazos no paran, doblados hacia abajo con las manos a flor de tierra, parecen animales de épocas remotas, cuadrúpedos mecanizados –el jadeante respirar y el ruido clásico de la mies al ser cortada diría yo que se parece al ruido de su motor–, es algo monstruoso. Y así una vez y otra, hora del día tras hora hasta que se pone el sol"[21].

El momento de la comida de los segadores, al igual que el paso del aguador por el campo, también aparece en varias obras de Ortega. La escena de los segadores que, tal y como había descrito Ortega en su carta, se lanzaban hambrientos a la sartén de comida hirviente, como si de una jauría se tratara, pero que también aceptaban con resignación la pobreza de su almuerzo y las malas condiciones en que habían de alimentarse, quedaba plasmada en unas imágenes que los muestran como masas serenas en círculo que contrastan con otras donde aparecen como seres de contornos vibrantes y bocas llenas de dientes (Fig. 4):

> "Poco antes de dar medio día el capataz de la cuadrilla dejó la hoz, peló unas patatas, y encendió una gavilla de sarmientos que el aguador había traído, las puso a cocer en una amplia sartén –como aquellas grandes que usaban cuando hacían guiso dos comunas juntas–. Echaba el arroz y cuando estaba a punto llamaba a la cuadrilla e inmediatamente pero en menos de un segundo ya estaban los segadores sitiando la perola cada uno con un zoquete de pan, la navaja y la guindilla en una mano y la cuchara en la otra, y a comer se ha dicho, bueno yo no sé cómo podrían resistir pues aun daba borbotones el guiso y no se sacian. Pero es que ya no es sólo el hambre que pasan, sino en las condiciones que la pasan. Creo que lo menos que se puede desear, ya se coma mal o bien es que a la hora de comer tengas una sombra donde hacerlo si es verano, o por el contrario un sitio donde guarecerte del frío si es invierno"[22].

Sólo unos años más tarde, el hambre de los campesinos quedaría recogida en la desesperación de una figura que gritaba con una boca en forma de hoz cuyos dientes se levantaban hacia el

[20] *Idem,* 22 de octubre de 1952, p.4. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.
[21] *Idem,* 22 de octubre de 1952, p.5. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.
[22] *Idem,* 22 de octubre de 1952, pp. 5-6. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.



Figura 2. Aguada de la sección “Jornales” del libro *Les Moissonneurs,* publicado en 1966.



Figura 3. Dos aguadas de la sección “Cuadrilla” del libro *Les Moissonneurs,* publicado en 1966.

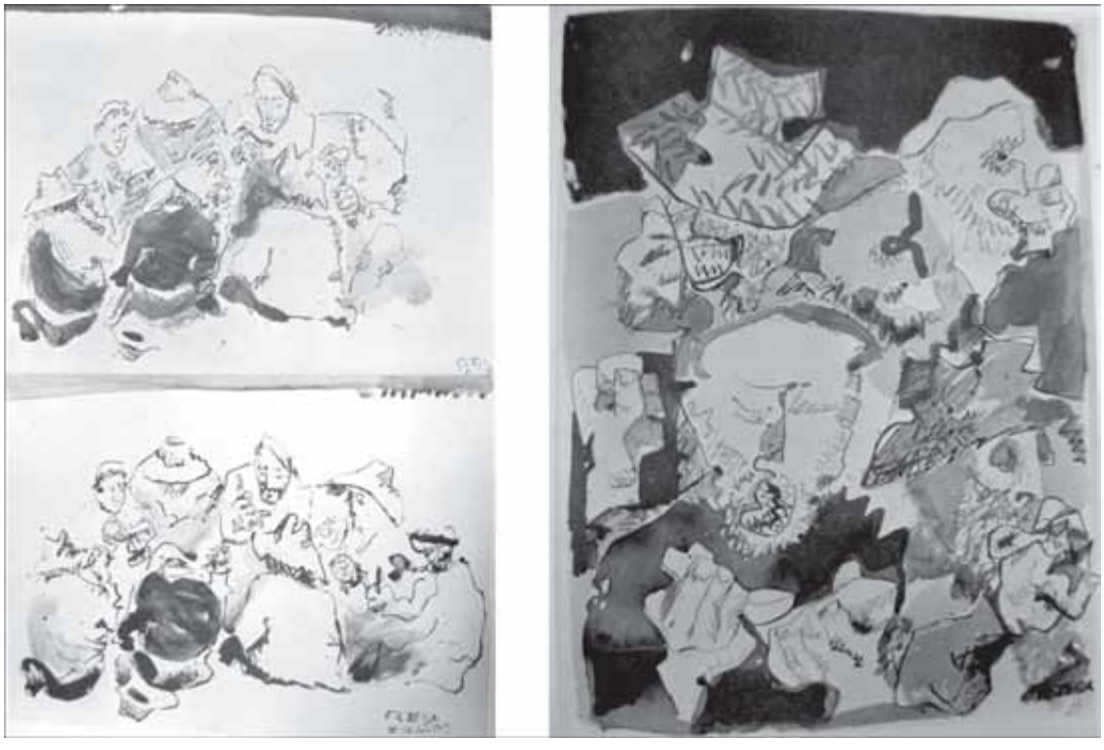


Figura 4. Tres aguadas de la sección “Hambre” del libro *Les Moissonneurs,* publicado en 1966.



Figura 5. Aguada de la sección "Siesta" del libro *Les Moissonneurs,* publicado en 1966.



Figura 6. Gouache de la sección "Asalto" del libro *Les Moissonneurs,* publicado en 1966

cielo. Tras pasar la mañana con los segadores en Ciudad Real, Ortega les dejó durmiendo la siesta en el campo. Era el único momento de descanso de los trabajadores (Fig. 5). Esta escena aparece en varias obras del pintor y también era descrita con preocupación en su carta:

> "Pues figúrate tú, después del cansancio de la faena, además aquellas cucharadas con colmo de arroz y patatas hirvientes, situados en mitad de un terreno camino a la una de la tarde, cayendo el sol, como se deja sentir en Castilla, en diez o veinte kms. a la redonda no se veía un árbol. (…) No se pueden dar situaciones en que el hombre se asemeje por sus condiciones de vida más a las bestias, y todo eso por 30 pesetas y un pan al día. Sintiendo en mi cerebro sus necesidades, lleno de dolor por su inhumana existencia, me marché del tajo dejando aquellas sencillas gentes roncando a pierna suelta, muertos de cansancio bajo aquellos rayos abrasadores del sol"[23].

Tras mostrar las penurias del campesinado parecía necesario (especialmente en el caso de un artista comunista) poner en evidencia igualmente su potencial revolucionario pero ya sin las leyendas explicativas que exhortaban a quien se enfrentaba al libro de 1962. Por eso, en el libro de 1966 aparecían algunos temas alusivos a la rebelión de los campesinos (Fig. 6). En 1968 algunas de las imágenes de varias series de segadores ilustraron el álbum de Paco

[23] *Idem,* 22 de octubre de 1952, p.6. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.



Figura 7. Ilustraciones de José García Ortega en el interior del álbum *Los unos por los otros* de Paco Ibáñez, 1968.

Ibáñez *Los unos por los otros* (Fig. 7)*,* donde el cantautor ponía música a poemas de autores del momento (Gabriel Celaya, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Blas de Otero) así como a otros "de siempre" (Quevedo, Góngora y un romance anónimo)[24]. A partir de abril de 1969 y durante un año, Ortega trabajó algunos de estos temas en litografía en el Bank Street Atelier de Nueva York (durante tres meses) y en el taller de Michel Cassé en París durante nueve meses más[25]. En esta ocasión se añadía a las reproducciones de las obras una nueva declaración acerca de la pintura elaborada por el propio artista y se incluían los poemas de Celaya y Otero, así como uno más de Alberti. Finalmente, cerraba el libro una nutrida selección de críticas a la obra de Ortega, así como una biografía (con algunos errores y omisiones) del pintor.

Los segadores no dejaron de aparecer en el trabajo y las exposiciones de Ortega, al menos hasta finales de la década de los setenta. Lo que parecía destacar, para quienes comentaban la obra de Ortega, era su cualidad de testimonio de quien había sufrido con los trabajadores prácticamente como uno más. Su pintura quedaba explicada como resultado directo de su experiencia vital, al igual que sus ideas políticas. Podría decirse que Ortega resultaba algo así como un Picasso combinado con la sincera experiencia rural de un Miguel Hernández. Quizá por eso el pintor eligió una de las obras de la serie de segadores para ilustrar su participación en la carpeta del *Homenaje a Miguel Hernández* de Estampa Popular de Madrid de 1969[26]

[24] Ibáñez, Paco. *Los unos por los otros,* Moshe Naim (productor), Sonoplay, 1968.

[25] García Ortega, José. *Segadores* (catálogo de la exposición), Roma, Giuseppe Selvaggi Editore, 1970.

[26] José García Ortega fue uno de los miembros fundadores de la red de artistas antifranquistas de Estampa Popular. Se trató, de hecho, de uno de sus principales impulsores a ojos de sus propios componentes. Un estudio detallado y complejo de la entidad que constituyó la primera red de artistas antifranquistas que se desarrolló en España se puede encontrar en Haro García, Noemi de. *Grabadores contra el franquismo,* Madrid, CSIC, 2010.



Figura 8. Contribución de José García Ortega a la carpeta en *Homenaje a Miguel Hernández* de Estampa Popular, 1969.

(Fig. 8). El resultado de comparar a Ortega con Picasso había sido expuesto por Nicolas Klecker, quien había escrito que en las obras de Picasso que representaban a los campesinos "sólo la investigación formal parecía importar". En cambio, en el caso de Ortega, Klecker identificaba una intencionalidad, "íntimamente la verdad de las líneas y la autenticidad de su mensaje humano"[27]. No se trataba de una idea nueva, es más ésta había formado parte de la explicación que el propio artista había proporcionado para justificar su opción plástica ya a principios de los años cincuenta:

> "Y ahora- continuaba escribiendo Ortega en su carta-, ¿puedes tú creer, con esta maravillosa experiencia de brutal realismo que puedo yo ser surrealista pintando o tener de norte pictórico otro ismo que tenga tan poca o menos consecuencia aún? Un pintor no puede ser un idiota que se pase las horas tratando de dar forma plástica a particularísimas aberraciones mentales por un lado o tratando de expresar fotográficamente la redondez de un huevo. El papel a jugar por un artista no es de encerrarse en las valvas de su mayor o menor talento y con los ojos vueltos hacia adentro desentenderse de los problemas de clase que embargan a los demás hombres (…) Si eres dueño de esa facultad y puedes crear una emoción, es lógico que puedas cumplir una misión educadora"[28].

Por lo que sabemos, el artista sólo mostró las obras que había hecho sobre los campesinos a partir de 1961. Se trataba pues de obras que había realizado una vez exiliado (Ortega tuvo que marcharse al exilio en 1960, primero a Francia y después a Italia), probablemente a partir de aquellos apuntes realizados en sus viajes de los años cincuenta por los campos castellanos o andaluces. Resulta difícil pensar que Ortega hubiera podido pasar muchas más temporadas junto a los segadores españoles en los años sesenta o con posterioridad. Si así hubiera sido,

[27] Klecker, Nicolas. "José Ortega è uno di quegli artisti…", 1967, citado en Marziano, Luciano. "Spuntano dalla terra le litografie di Ortega", *Il Margutta. Periodico d'Arte Contemporanea,* 6 (junio de 1978), p. 13. Traducción de la autora.

[28] García Ortega, José. Carta dirigida a un amigo… *Op.cit.,* 22 de octubre de 1952, p.6. AH PCE, Sección Dirigentes, Caja 32, carpeta 11, Dossier de José Ortega.

es de suponer que se habrían incorporado algunos nuevos temas a los ya conocidos (y estos habrían sido muy diferentes de los primeros, teniendo en cuenta el impacto que produjo la mecanización en la realidad del campo), pero nada de eso tuvo lugar: a partir de 1965 sólo se aprecian modificaciones estéticas y formales de los temas de los segadores, pero no se incorpora ninguno nuevo. Cada nueva serie de segadores que se publicaba o exponía contribuía a la cristalización de un repertorio fijo y estable de temas, al tiempo que iba debilitando el carácter de testimonio directo, inmediato y contemporáneo de los mismos. Además las obras acusan una abstracción cada vez mayor lo cual dificulta el reconocimiento de su temática. ¿No delataría eso un mayor interés por la investigación plástica?, ¿no quedaría entonces la intención crítica y humana de la que hablaba Klecker relegada a un segundo plano?, ¿por qué no se hizo extensible a Ortega la crítica hecha a Picasso y su mero interés formal por representar campesinos?

Es posible que una experiencia tan intensa como la vivida en los campos españoles hubiera afectado tanto al artista como para que ésta reapareciera una y otra vez en su trabajo, si bien dicha hipótesis no deja de parecer simplificadora. ¿Y si la temática de los segadores hubiera sido una especie de "imagen de marca" del artista?, ¿algo que le hacía reconocible para el público (especialmente para el público no español) y que, por tanto, también contribuía a la misión educadora que él mismo se atribuía?, ¿resultaba más fácil de entender para un público extranjero una imagen tópica del atraso rural de la España de Franco? Es llamativo encontrar una de las litografías de la serie de segadores ilustrando la cubierta de un manual de español francés, *Sol y Sombra*[29]. La imagen elegida es una de las versiones del tema "Paisaje con segadores" que ya había aparecido (en su versión en gouache) en la cubierta del libro *Les Moissonneurs*. En este último libro, que había de ser bastante conocido en los círculos artísticos próximos al comunismo, se había hablado claramente del antifranquismo y las raíces españolas de Ortega. Quizá no sea demasiado aventurado imaginar que para aquellos que se proponían aprender español en los años setenta, el idioma estaba asociado a una resistencia al franquismo que el trabajo de Ortega había de representar perfectamente y que esto motivó la elección de esta imagen por ello, se hubiera elegido esta imagen para un manual destinado a un público amplio pero ideológicamente concreto.

A mi juicio las obras de Ortega y su recurrente temática campesina han de verse como un componente más de lo que podríamos considerar una construcción verbal, visual y performativa de su identidad como artista y comunista o, mejor, como artista comunista. Las constantes referencias verbales a la experiencia rural fueron tan importantes como las imágenes para justificar la legitimidad de la voz de Ortega en nombre de los campesinos y, en general, de los oprimidos españoles. Ortega había viajado al mundo de los intelectuales y los artistas, a la ciudad, al exilio..., pero afirmaba no pertenecer a ninguna de esas esferas, había llegado allí desde el lugar de los trabajadores, desde el campo, desde la España de Franco.

[29] Duviols, Jean-Paul (ed.). *Sol y sombra: classe de 3e,* París, Bruselas, Montréal, Bordas, 1974.

VIAJO PARA CONOCER MI GEOGRAFÍA: EL SENTIMIENTO DE PERTENENCIA DEL ARTISTA, ENTRE LO LOCAL Y LO GLOBAL

Dolores Fernández Martínez
Universidad Complutense de Madrid

El título corresponde a una serie de instalaciones del artista español Mateo Maté (Madrid, 1964), que viene trabajando en ellas desde el año 2001. Las piezas se han ido exponiendo en galerías y en salas de arte de instituciones públicas y privadas y se pueden ver, perfectamente clasificadas, en su página Web[1]. Todas ellas llevan el mismo título *Viajo para conocer mi geografía* y muestran aspectos particulares de la geografía íntima (la cama, la mesa del comedor con los restos de comida, el salón…) mediante el uso de una pequeña cámara espía en movimiento. Un compendio de todas ellas se realizó en una de las salas de exposiciones del Matadero, en Madrid, en 2009[2]. En aquella ocasión todos los elementos de su casa, tanto de mobiliario (la cama, la mesa, las sillas, las butacas y hasta los platos de la vajilla) como electrodomésticos (la televisión, el microondas) como los libros, discos, restos ya inútiles como los envases (cajas de cartón, contenedores de productos de limpieza) o botellas (especialmente representativa la del coñac Veterano con la silueta del toro de Osborne) se trasladaron a aquella sala, la cámara frigorífica del Matadero de Madrid, reconvertida en espacio para exposiciones experimentales.

El hecho de que Mateo Maté trasladara todos los enseres de su casa a una de las naves de Matadero ya es un acto artístico con gran significado, pues implica exponer a la contemplación pública la intimidad del artista, un acto con claros antecedentes en las vanguardias y que, entre otras cosas, trae consigo el reconocimiento de que el taller del artista (en el caso de Maté el taller y la vivienda son lo mismo) es su biografía, forma parte de su obra, como lo fueron, por poner algunos ejemplos muy conocidos, los sucesivos talleres de Mondrian, repetidamente fotografiados, el de Brancusi, reconstruido en el Museo Pompidou o la vivienda-estudio londinense de Bacon, llevado a libro de artista por Elena Foster (*Detritus*, 2006) y reproducido

[1] http://www.mateomate.com [última consulta: 13/11/2010].

[2] La nota de prensa, y una fotografía de la instalación, todavía se puede ver en la página Web de Matadero http://www.mataderomadrid.com/ficha/321/mateo-mate.html [consulta 28/10/2010].

íntegramente en la Gallery the Hugh Lane de Dublín[3]. Y, por otro lado, el que, para realizar la instalación, Mateo Maté tuviera que acumular los envases vacíos de cartón, de plástico o de vidrio, también era significativo, pues nuestra basura ha alcanzado tales niveles que ha traspasado el territorio de lo inútil, lo desechable, para introducirse en el arte de mil maneras distintas[4]. Y a nadie se le puede escapar el trascendental sentido de lo antropológico que tiene tal acumulación y la información que puede facilitar, no sólo de una sola persona, también de su generación o de su época. Ahí están, por ejemplo, las interesadas búsquedas de los *paparazzi* en las basuras cotidianas de las estrellas del espectáculo, que desvelan mucho más de lo que cualquier persona quisiera informar de si misma, o la instalación que realizó el artista chino Song Dong en el MOMA en 2005 con todos los objetos que reunió su madre a lo largo de su vida, lo que daba un conocimiento inusitado sobre el cambio espectacular que se ha producido en el gran país asiático[5].

Pero esta serie de instalaciones de Mateo Maté son interesantes para el tema del viaje porque lo que él ha comentado sobre ellas es que su intención es trabajar con lo único que conoce –o que cree conocer– que es lo que le rodea de una manera inequívoca e inmediata. Que no está seguro de que sea cierto lo que ve a través de la televisión, el cine o de los restantes medios de comunicación, a pesar de que hoy en día podemos ver imágenes de cualquier parte del mundo en tiempo real[6]. Eso que nos llega son siempre visiones de otro, de otros. Y es inevitable coincidir con él en este punto, pues no sabemos realmente qué es lo que está pasando a pesar de que la información parece circular con toda normalidad en esta sociedad globalizada. La prueba de que esta sensación está muy extendida son las reacciones que han producido las revelaciones de Wikileaks, con los documentos secretos de la guerra de Irak. No hay banderas que valgan, nos dice Mateo Maté, lo que uno defiende es su casa, su familia, su mesa. Por eso la serie *Nacionalismo doméstico*, otra de sus obras en proceso, en la que las banderas son, literalmente, los manteles que se utilizan para vestir la mesa antes de comer en cada hogar.

Mateo Maté, aunque viaja fuera de España a menudo, vive en su país de origen, en donde trabaja, pero tiene presente el famoso lema ecologista "piensa global, actúa local" para abordar problemas universales utilizando lo cotidiano[7]. El esfuerzo es similar al realizado por el escritor Georges Perec al describir la evolución de su escritorio y los objetos que lo componen en "Notas sobre los objetos que ocupan mi mesa de trabajo"[8]. El viaje que emprenden ambos es un viaje al interior de sí mismos, desmenuzando su *hábitat*, cartografiando cada objeto,

[3] Se puede ver toda la información en http://www.hughlane.ie/francis_bacons_studio.php?type=About&heading=Artist%92s+Materials&rsno=1 [última consulta 15/11/2010].

[4] Recordamos de inmediato la experiencia de Kurt Schwitters (1887-1948) como un claro antecedente que parte de la utilización del *collage*, pero la utilización de la basura, los detritos, se ha extendido hasta el diseño o los *souvenirs*, y es el *modus operandi* de algunos colectivos artísticos como *Basurama*. Además, es interesante consultar Aladren, Pilar. "Hecho con deshechos. Acciones con la basura", tesis doctoral dirigida por el Dr. Mariano de Blas, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Pintura –Pintura-Restauración, 2010.

[5] "Song Dong in conversation whith Barbara London", en *Project 90: Song Dong.* http://www.moma.org/visit/calendar/exhititions/961 [consulta 5/11/2010].

[6] Entrevista realizada a Mateo Maté por Alberto Sánchez Balmisa con motivo de la exposición *Viajo para conocer mi geografía* en Matadero, Madrid, del 29 de enero al 14 de marzo de 2010 (http://www.mateomate.com/entrevistas/interv01.htm [Consulta 28/10/ 2010].

[7] http://www.mateomate.com/entrevistas/interv03.htm [consulta 28/10/ 2010].

[8] Perec, Georges. *Pensar/clasificar,* (trad. Carlos Gardini), Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 23-29.

analizándolo desde distintos puntos de vista. Pero en el caso del artista español, lo que vemos va más allá, pues las pequeñas cámaras transforman lo más trivial y ordinario en una aventura mágica que recuerda algunas narraciones clásicas como el mundo de Liliput, o Lilliput, la nación isleña que aparece en *Los viajes de Gullivert* de Jonathan Swift de 1726, pero también a los cuentos de hadas tradicionales como *Los viajes de Pulgarcito*, recogidos por los hermanos Grimm (1812-1815). La perspectiva del cochecito, el muñeco explorador o el tren utilizados por Mateo Maté, con la cámara de vídeo-espía, es la de Pulgarcito, pero también es la nuestra, solo cambia la escala, pues el juguete va descubriendo parajes inhóspitos, vacíos, terroríficos a veces, en suma, futuristas, salpicados por elementos reconocibles como el toro de Osborne de las carreteras españolas o los puentes neoyorquinos. Es una ficción y, a la vez, una metáfora.

Un sistema similar al empleado por Mateo Maté, es el que ha utilizado Eugenio Ampudia en la instalación participativa *Nubes de la memoria*, realizada para la exposición *Ars Itineris*, iniciada en Vitoria-Gasteiz el 1 de julio de 2010. La pieza consiste en una nube de PVC de seis metros de longitud, de forma irregular y rellena de helio, con cuatro entradas USB, cuatro *pendrives* y varios anclajes. El objeto tenía que ir flotando en el espacio desde el primer día de la inauguración y el público podía introducir imágenes y videos en los *pendrives* relacionados con el Camino de Santiago. La nube, o las siete nubes en total, serían transportadas por peregrinos en las diferentes etapas hacia Santiago de Compostela y, mientras, irían grabando las imágenes del recorrido. Es un trabajo participativo propuesto por el artista, de forma que el público –los caminantes– se convierten en instrumentos de la acción. Al final del mismo, toda la información recogida se proyectaría en una fiesta de sonido e imágenes más relacionada con el espectáculo que con la reflexión profunda y espiritual sobre el Camino de Santiago.

Obviamente hay muchos más ejemplos del mítico recorrido en la exposición *Ars Itineris*, que reúne a noventa y nueve artistas de veinticinco países entre los que se encuentran artistas internacionales de la talla de Boltansky, Richard Long, Mona Hatoun, con artistas que han reflexionado sobre el sentido del viaje hoy en día como Alfredo Jaar, Bleda y Rosa, Alberto García Alix y el difunto Pepe Espaliú.

Entre todos, sin embargo, me gustaría resaltar un caso, verdaderamente apropiado tratándose del Camino de Santiago, y al que yo veo relacionado con el ejemplo de Mateo Maté. Es el del artista visual Gabriel Díaz Amunarriz (Pamplona, 1968) quien hace del viaje –a pie– una experiencia, a la vez que artística, iniciática y espiritual. Gabriel Díaz ha recorrido 5.000 Km. de las principales rutas jacobeas de Europa. Para documentar los viajes, o las peregrinaciones, siempre a lugares sagrados, toma una fotografía cada once pasos, es decir, un número ingente de imágenes en cada recorrido. Es lo que hace con el Camino de Santiago, que ha fotografiado paso a paso, de una manera extremadamente disciplinada y científica, dando fe de cada movimiento, de cada pulsión del camino, construyendo un mapa visual exhaustivo y al detalle[9]. Dichas fotografías se transforman, posteriormente, en vídeo y son exhibidas mediante una video-instalación. El artista ha realizado los siguientes caminos:

[9]http://www.youtube.com/watch?v=LRvO3LJ34aAyhttp://www.youtube.com/watch?v=tH7OzJ5kUeI&NR=1 [consulta 28/10/2010].

En España:

- Camino Francés: de Navarra, La Rioja, Burgos, León, a Galicia.
- Camino Mozárabe: de Andalucía, Extremadura, Castilla y León, a Galicia.
- Camino del Norte: del País Vasco, Cantabria, Asturias, a Galicia.

En Europa:

- De Le Puy a Saint Jean Pied de Port (Francia).
- De Nuremberg a Ginebra (Alemania / Suiza).
- De Maastricht a Vézelay (Países Bajos / Francia).

Esto le convierte, a mi modo de ver, en un experto en el Camino de Santiago. Sin embargo, aparte de la documentación gráfica y visual que se obtiene, el Camino es mucho más, y eso es algo que el artista reconoce, sabe que el contacto con la Naturaleza, el caminar como aprendizaje del entorno, el viaje como experiencia de conocimiento, especialmente a lugares sagrados con historia, es fundamental para él, como persona y como artista, algo que es difícil después reflejarlo en la obra:

> Tal vez la experiencia más importante, al menos para mi, es simplemente ese silencio (vivido) entre el paisaje, esa sensación de soledad, al mismo tiempo penetrante y maravillosa. Es una brisa transparente que te atraviesa y que considero que es la verdadera poesía de las cosas. Espero que sea esto lo que el espectador, viendo la obra, pueda alcanzar[10].

Lo que dice Gabriel Díaz tiene similitudes con lo que dicen otros artistas que hacen de la experiencia del caminar su modo de trabajo, de investigación, de aprendizaje, no solo del arte, sino de la vida, y cuyos antecedentes nos remontan a Henry David Thoreau quien, con sus deambulares por el campo relatados en *Walking* (*Caminar*), alcanzó una gran celebridad en 1982[11]. En el terreno artístico, y solo por poner un ejemplo muy alejado de nuestras latitudes pero en consonancia con lo que representa la obra de Gabriel Díaz, me llamó la atención lo que decía el danés Olafur Eliasson, un artista que hace fotografías de paisajes, intervenciones en los ríos, instalaciones en las que introduce en el espacio de la galería fenómenos de la Naturaleza como pueden ser los géiseres, los lagos, los bancos de niebla[12]... Este es un artista que niega ser ecologista porque dice que no hay Naturaleza, sino un constructo personal de cada uno. Eliasson explica las razones que le llevan a viajar a Islandia a menudo:

> No voy a Islandia porque mi familia proceda de allí, ni por la belleza romántica de los paisajes (…) Voy porque yo soy yo. Y cuando digo 'yo' no lo digo egoístamente, quiero decir yo como parte de un contexto. Precisamente una de las bendiciones de caminar por la naturaleza es que ejercitas ciertas relaciones entre tú y tu entorno. Y es bueno de vez en cuando ejercitar esa relación más o menos conflictiva que todos tenemos con nuestro entorno. Yo me siento feliz cuando soy parte de algo más. (…) No quiero sentirme sin causa ni

[10] Ibídem.

[11] Thoreau, Henry David. *Caminar,* (trad. Federico Romero), Madrid, Ardora, 2001. También Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética,* (trad. Maurici Pla), Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

[12] Cat. exp. *Olafur Eliasson: La naturalesa de les coses,* (Barcelona), Fundació Joan Miró/Fundación Caixa Girona, 2008.

> consecuencia. Quiero sentir que mi vida tiene sentido. No estoy hablando de utopía, ni sobre liberación, ni sobre modernidad, es simplemente que quiero tener un lugar en este mundo que tenga sentido para mí... Caminar diez kilómetros desde aquí hasta aquella montaña me provoca un sentimiento tan claro y tan profundo del tiempo que me toma y la forma en que el paisaje va cambiando, la manera en que la montaña se va acercando... el proceso, más que la montaña en sí misma o la belleza del camino es de tal cualidad, que me permite ejercitar mi forma de sentirme parte de algo. Yo vivo en Berlín, y también en Copenhague y al regresar a las ciudades y a sus complejas sociedades y a la responsabilidad de ser un ciudadano en la ciudad me traigo de mis viajes por la naturaleza las herramientas que he afilado, que he aguzado en el sentido de la causalidad, y puedo sentir más vibrantemente la ciudad gracias a haber estado en el campo. Así que voy a la naturaleza para sentirme más cerca de la ciudad. Para ejercitar mis sentidos para usarlos en la ciudad. Porque la manera en que la ciudad trata nuestros sentidos no es ejercitándolos, sino todo lo contrario, tutelándolos[13].

Ese deambular por el campo provoca experiencias mucho más intensas de lo que posteriormente se puede reflejar en la obra artística. El arte de deambular (*sauntering*) ya es un arte (Thoreau), y este sentimiento de pertenencia a la tierra relaciona al artista noruego con otro pintor español que posteriormente veremos, con Joan Miró.

Pero antes, regresemos a Mateo Maté y a Gabriel Díaz Munarriz pues, a pesar de las diferencias evidentes entre los dos artistas, la actitud, tanto de uno como de otro, es similar, es la del científico, que parte de la experimentación, de lo que conoce, para crearlo, recrearlo y devolverlo al mundo. Y ambos responden al lema antes mencionado "piensa global, actúa local".

Pero en la actualidad, en un mundo tan interconectado como el que vivimos, el deambular puede ser, también, a nivel global, que es el caso del alemán Franz Ackermann (1963), un artista internacional que viaja casi constantemente por todo el mundo y, mientras, no para de dibujar. Tanto su pensamiento como su actuación es global, a pesar de que los dibujos que realiza Ackerman no son los apuntes tradicionales de lugares reconocibles, no son reproducciones miméticas del territorio, sino que son una suerte de "mapas mentales", una síntesis –no consensuada– entre el mundo físico y el mundo mental. Es, utilizando las palabras de Eliasson, su constructo. Posteriormente, en su estudio, el artista produce grandes cuadros basados en dichos dibujos y, a la hora de exponerlos, estudia el espacio y lo invade con pintura, de tal manera que su forma de pintar se suele poner como ejemplo de lo que se ha dado en llamar "pintura expandida". Ackerman expone fotografías que distan mucho de las fotografías turísticas que conocemos, pueden ser de cualquier lugar, expone también vídeos, materiales y documentación que ha ido recopilando sobre el viaje en una suerte de acumulación de información desbordante. Sus instalaciones a menudo establecen una confrontación entre el viaje del conocimiento, el viaje turístico, y el viaje obligado de la emigración (*Home, home, again* y *23 Gost*, 2006)[14] lo que es bastante interesante, pues el viaje turístico se ha convertido en otra forma de violencia de los países ricos hacia los países pobres, una nueva manera

[13] Entrevista a Olafur Eliasson de Vidal-Folch, I. "Todo es casi real", *El País,* Barcelona - 17/05/2007

[14] Cat. exp. *Franz Ackerman. Home, home again. 23 ghosts*, Salamanca/Hannover, DA2. Domus Artium/ Kestnergesellschaft, 2007.

de colonización (Yves Michaud)[15]. Las instalaciones de Ackerman nos hablan de un viaje contaminado por efectos de la globalización. Ya no es posible encontrar ningún Jardín del Edén, lo que encontraremos, aunque nos lo vendan como auténticos, serán solo paraísos artificiales de los que sus genuinos habitantes huyen en frágiles pateras, atravesando los mares y los desiertos en condiciones terribles para acceder a las maravillas del mundo occidental que nosotros hemos dejado de valorar.

Y también nos habla Ackerman de cómo el viaje se puede transformar en una deriva, como lo entendían los situacionistas y la psicogeografía. Los mapas de Ackerman se pueden entender como esquemas, borradores, hipótesis y reflexiones que nos remiten a ejemplos cartográficos de los siglos XVI y XVII, a los esquemas particulares de itinerarios (como por ejemplo los literarios mapas del tesoro del pirata) y a las descripciones narrativas de las localizaciones espaciales clasificadas y estudiadas por Michel de Certeau[16]. Es el mismo sentido cartográfico del viaje que encontramos en el artista Pierre Joseph, que rehace los mapas de París a su medida (*Mon plan du plan du mêtro Parisien*, 2000)[17] y que, si nos fijamos en los dibujos de los niños de tres años, tiene mucho más que ver con nuestro conocimiento inmediato del movimiento y el itinerario que el de la cartografía establecida, y que abre un interesantísimo tema de estudio acerca de la trayectoria de los mapas utilizados y manipulados por los artistas[18].

En los casos expuestos no se ha realizado distinción entre artistas españoles y extranjeros porque los discursos están relacionados pero, para continuar con el argumento que inicia esta reflexión, vuelvo a la frase del principio, pues "viajo para conocer mi geografía" puede contemplarse desde otro punto de vista, con un significado distinto, esta vez relacionado expresamente con la problemática de los artistas españoles del siglo XX y XXI. El significado del que hablo ahora es el del artista que viaja fuera de su país de origen y que precisamente con ese alejamiento obtiene la perspectiva necesaria para apreciar el interés de lo local. "Como en *Tristes Tropiques* (de Lévi-Strauss) nuestros viajes parten hacia la lejanía para descubrir en ella lo que es presente entre nosotros, pero que se ha vuelto irreconocible"[19]. Es lo que le ocurre a Tapies, por poner un ejemplo cuando, en pleno franquismo, en 1950, llega a París y recibe un impacto impresionante. Entonces escribía a su esposa, Teresa:

> Siempre había oído decir que Francia era un gran país. Y ahora lo veo palpablemente. No son únicamente los museos, las catedrales, etcétera (…) Es la gente, la forma en que está organizada, la educación que reciben desde pequeños… Hemos de aprender mucho de este pueblo. ¡Pobre Cataluña! ¡Pobre península Ibérica! Yo, que tanto quiero lo de nuestra casa, no sabes cómo padezco. (…) Teresa, envíame aire de las montañas de Cataluña. (…) Ahora más que nunca he sentido lo que es mi patria[20].

[15] Michaud, Yves. *La violencia*, Madrid, Acento, 1998, p. 115.

[16] Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (trad. Alejandro Pescador), México, Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 103-122.

[17] Cat. exp. *Voilà. Le monde dans la tête*, París, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2000, pp. 14-15.

[18] La subversión artística de los mapas tiene larga tradición, como se puede ver en el libro de Diego, Estrella de. *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de occidente*, Madrid, Siruela, 2008.

[19] Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer* (trad. Alejandro Pescador), México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 58. Michel de Certeau alude a Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*, París, Plon, 1958, en particular las páginas sobre «el retorno».

[20] Tápies, Antoni. *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía.* (Trad. Javier Rubio Navarro y Pere Gimferrer), Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 272-273.

Incluso lo reconoce un pintor de una generación posterior, como Miguel Ángel Campano, que se estableció en París:

> Al vivir en el extranjero quizás me quede más clara mi identidad española, es algo que corroboro, pero también queda más en relieve mi vocación tránsfuga[21].

O Esteban Vicente, emigrado a Estados Unidos:

> Soy un pintor americano porque me vine a vivir a este país cuando era joven. Pero el arte trasciende las fronteras. Se me considera un pintor americano, pero mi cultura será siempre española[22].

En ocasiones ese alejamiento del país de origen ha sido necesario, incluso el detonante para que, por contraste con un ambiente diferente, estimulante, pero también hostil, el artista reconociera su peculiaridad, valorara sus orígenes e hiciera un ejercicio de introspección que no habría sido posible hacerlo en su país de origen. En el caso de España los ejemplos son numerosos pues, de hecho, gran parte del arte español del siglo XX se hizo fuera, en ausencias que abarcan la emigración y el exilio. Lo extraño, si lo pensamos bien, es que reconocemos a todos esos artistas como españoles, a pesar de que, como Picasso, la mayor parte de su vida artística la realizaran fuera de España. Son casos en los que la ausencia ha sido forzada, obligada, no elegida, un camino que no es fácil, está lleno de sufrimiento, sobre todo en el caso de artistas vinculados a la tierra, a la cultura de su país. Un buen ejemplo es Joan Miró (Barcelona, 1983 – Palma de Mallorca, 1983), que confesaba lo siguiente a Sebastián Gasch:

> Os aseguro que donde soy más feliz es en Cataluña; el catalán puro creo que es Tarragona. Soy mucho más feliz yendo en suéter y bebiendo en porrón entre los payeses de Mont-roig que no en París, entre duquesas con grandes palacios y con smoking. Toda mi obra está concebida en Mont-roig, todo lo que he hecho en París está concebido en Mont-roig, nunca pensando en París, al que detesto. Cuando pintaba *La masía* sentía, pues, una gran agresividad para con la gente de aquí, que creía ser de aquí. Cuanto más crecen las raíces de la tierra, más crece la agresividad contra la gente de aquí que no es de aquí. Recuerdo que una vez Doménec Carles, yendo juntos al Club de Natación, reventaba furiosamente la luz de aquí y exaltaba la de París. Yo tengo un desprecio absoluto, en cambio, por el paisaje de la señora parisina. La masía me hacía sentir una agresividad incluso física. Cuando la terminé, volví a París y fue esta tela la que allí me hundió[23].

Miró, que amaba su tierra con desesperación, sin embargo necesitaba estar en París, entre otras cosas por Picasso, faro y guía de tantos artistas españoles durante gran parte del siglo

---

[21] Power, Kevin. "Conversación con Miguel Ángel Campano" en Power, Kevin. *Conversaciones con Miquel Barceló, José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Gerardo Delgado, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, Guillermo Pérez Villalta y Manolo Quejido*, Alicante, Diputación Provincial, 1985, p. 52.

[22] Cat. Exp. *Esteban Vicente (1950-1998)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, p. 41

[23] Gasch, S. *Joan Miró*. Barcelona. Ed. Alcides, 1963, p. 18.

XX, es decir, casi durante toda su vida[24], pero también porque París le podía proporcionar la compañía, el germen, el ambiente adecuado y hasta la rivalidad necesaria para poder cambiar, crecer y evolucionar en su pintura, lo que no podía hacer en España. Pero *La masía* representa toda esa añoranza a la tierra de la que se ha hablado tanto. El cuadro es una especie de inventario trascendental, casi religioso, de la granja de su familia en Mont-roig. Está influido por los frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña pero, por encima de todo, es el cuadro de un exiliado que con emocionada nostalgia vuelca toda la experiencia profunda de la tierra. Lo que hace Miró es pintar un censo visual, pues todos los elementos son plasmados con fidelidad extraordinaria, desde las hojas de los árboles hasta las piedrecillas sueltas sobre la tierra roja de Tarragona. Es un paisaje de los recuerdos, un artilugio mnemotécnico. El artista nos transmite una profunda añoranza por todo cuanto es importante en la masía familiar. Un cuadro que exigió autenticidad, pues eso es lo que se desprende de sus declaraciones:

> Empecé *La masía* en Mont-roig, del natural, volví a trabajar en él en Barcelona y lo concluí en París (...) En París, al retomar el cuadro, comprendí inmediatamente que había algo que no funcionaba. Echaba en falta el motivo. Entonces, para poder trabajar del natural las hierbas del primer plano, fui a recoger algunas al Bois de Boulogne y las llevé luego al taller. Pero, una vez allí, me di cuenta de que no podía pintar las hierbas de Mont-roig a partir de las del Bois de Boulogne. Así que, para poder proseguir con el cuadro, pedí finalmente que me enviasen hierbas auténticas de Mont-roig dentro de un sobre. Por supuesto, cuando llegaron, estaban ya secas. Pero, no obstante, y gracias a ellas, pude continuar mi trabajo[25].

El que las hierbas que Miró utiliza como modelo tengan que ser de Mont-roig y no le sirvan las del Bois de Boulogne hace que le veamos como un botánico, o mejor, como él decía, un hortelano, un experto en el conocimiento de la tierra al que no le valen las apariencias. Y esa perspectiva, esa exactitud de la experiencia propia, lo acerca a dos de los artistas con los que he iniciado esta reflexión, a Mateo Maté y a Gabriel Díaz Amunarriz, aunque la Naturaleza pintada por Miró sea también un constructo, como decía Olafur Eliasson.

El paisaje de Miró es el paisaje de la infancia, un referente que ha conformado la creación de numerosos artistas, españoles y extranjeros. Un mundo perdido que se recupera mediante la creación (Louis Bourgeois) o viajando a parajes lejanos, exóticos. Esto último es lo que le ocurre a Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957) cuando viajó a África, y lo escribe el 26 de noviembre de 1994:

> Como casi todo, el plástico también envejece aquí más deprisa.
> Mis cubos para la pintura se han jodido.
> Yo, por el contrario, tengo la impresión de rejuvenecer, quizá porque vuelvo a encontrar el país bárbaro de mi infancia, sucio y fuerte[26].

[24] Fernández, Dolores. "La supervivencia. Los primeros momentos. Acerca del exilio de los artistas españoles en Francia", Mancebo, María Fernanda (ed.), *L'exili cultural de 1939*, Valencia, Universidad de Valencia, 1999, pp. 77-90. Fernández, Dolores. "Complejidad del exilio artístico en Francia", *Migraciones & Exilios,* Madrid, nº 6, diciembre 2005, pp. 23-42.

[25] Vallier, Dora. "Avec Miró", *Cahiers d'Art*, nº 33-35, París, 1969, p. 164.

[26] Cat. exp. *Miquel Barceló. Obra sobre papel 1979-1999*, Madrid, MNCARS, 1999, p. 186.

En cuanto a los artistas que sufrieron el exilio, la ausencia obligada de la tierra y, lo que es peor, el alejamiento de la cultura de pertenencia fue demoledora, los ejemplos son tantos que es imposible abarcarlos todos[27]. De su trágica experiencia dio fe la exposición *Tras la alambrada*, comisariada por Jaime Brihuega en fecha reciente[28]. Y el estandarte de todos ellos sería Picasso. Todos sabemos que su anhelo de España se vio frustrado por Franco pero consiguió un "mundillo español" al sur de Francia, habitado por los amigos y visitantes que acudían de España y amueblado con los recuerdos de una infancia lejana pero aún viva, las raíces del pintor con la tradición española son innegables pero necesitaron de un estudio profundo coordinado por Jonathan Brown[29] que nos introduce en el tema siguiente: "la patria, para el pintor, es la pintura".

No es la primera vez que hablo de este tema[30]. El ejemplo más claro es el del pintor Ramón Gaya (Murcia, 1910 – Valencia, 2005). El pintor sabía que sus raíces estaban no sólo en España, en Europa, no podía vivir en México, donde la Escuela de Muralistas Mexicana, opuesta a la Escuela de París, era dominante. Él expresa en sus diarios, mejor que nadie, el extrañamiento que supone para él estar tan alejado de la pintura, de los artistas que le conforman, de los museos en los que ha aprendido a pintar. El idioma compartido, que facilitaba el exilio de los escritores, no le era suficiente y, en cuanto tuvo oportunidad, regresó, si no a España, a Francia. La primera visita al Louvre, y el encuentro con la pintura española que allí se encuentra lo dice todo:

> Poco a poco voy entonándome, conformándome. En una sala de españoles, con mala luz, me sale al paso, con esa descarada limpieza de lo absolutamente verdadero, un cuadro de Murillo –El nacimiento de la Virgen–, bueno todo él, pero sobre todo con espléndidos trozos de… pintura, de pintura… pura y corpórea, consistente; una pintura muy de pintor para… pintor, una pintura gustosa, carnosa, material, muy material, y que, no obstante, logra trascenderse, hacerse… espíritu. Porque Murillo no parece tener, de por sí, eso que llamamos… espíritu, sino que viene a ser la Pintura misma[31].

Para Gaya la pintura es como la comida, necesaria para el espíritu más que la comida para el cuerpo. Y especialmente la que se encuentra en el Museo del Prado, que no es un museo, sino una especie de patria, tal como lo expresa el pintor en 1953:

---

[27] En otras ocasiones he tratado este tema con mayor amplitud: Fernández, Dolores. "Acerca de la patria de los pintores. Aproximación al estudio del exilio de los artistas españoles contemporáneos", en *II Coloquio Internacional La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939*, La Habana, Casa del Escritor Habanero-GEXEL-AEMIC, 2000, pp. 101-112 y Fernández, Dolores. "Artistas plásticos en el exilio*"* en el congreso *La España perdida. Los exiliados de la II República*, Córdoba (conferencia inédita impartida en noviembre de 2009 en Córdoba y en fase de publicación).

[28] Cat. exp*. Después de la alambrada: el arte español en el exilio: 1939-1960*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

[29] Brown, Jonathan (ed.). *Picasso y la tradición española*, Hondarribia (Guipuzcoa), Nerea, 1999. Luego vendrían las exposiciones del Museo del Prado: *El retrato español. Del Greco a Picasso* (2005) y –junto con el MNCARS– *Picasso.Tradición y vanguardia* (2006). E, igualmente en el MNCARS: *Picasso. Las grandes series* (2001) y *El siglo de Picasso* (2003).

[30] Fernández, Dolores. "Acerca de la patria de los pintores…", op. cit. pp. 101-112.

[31] Gaya, Ramón. «Diario de un pintor (1952-1953)», en *Obra Completa*, tomo III, Valencia, Pretextos, 1994, pp. 29-30.

> Entrar en el Prado es como bajar a una cueva profunda, mezcla de reciedumbre y solemnidad, en donde España esconde una especie de botín de sí misma, robado, arrebatado a sí misma, defendiendo de sí misma. La pintura española es real como realidad ilusoria la vida sueño; pero la pintura, para el español es, precisamente, despertar (…) Desde fuera y lejos de España, cuando un español piensa en el Prado éste no se le presenta nunca como un museo, sino como una roca[32].

Este referente del Museo del Prado también está en Antonio Saura (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998) quien llega a hablar de un "Prado imaginario" configurado según sus intereses personales:

> El Museo del Prado no es el mejor museo del mundo –hay muchos museos hermosos, cada uno con su particular atractivo y especialización–, pero es, quizás, el que contiene los ejemplos más extremos de la expresividad pictórica de la antigüedad. Una belleza no dependiente de la belleza de las formas o de la seducción de los temas, ya ni siquiera de la maestría de su tratamiento, sino de su capacidad de convulsión, de desgarro o de permanencia, es decir, de otra belleza cuya única posible definición sería la palabra "intensidad". El Prado no es solamente uno de los museos más bellos del mundo sino que es, sin duda alguna, el más intenso[33].

Antonio Saura no es un artista exiliado aunque, según él mismo confesaba, no tuvo más remedio que marcharse para respirar, porque aquella España franquista en la que se dio a conocer como integrante de El Paso, le asfixiaba. Sin embargo, su obra tiene un anclaje clarísimo, rotundo, en la pintura española. La distancia, entonces, se vuelve necesaria:

> Yo he vivido fuera de España, en París, en Estados Unidos. El artista debe viajar, es una condición fundamental para alimentarse estética y espiritualmente… Yo que he estado siempre fuera estoy marcado por el atavismo del "arte español". Y es así: yo hago arte español[34].

La lucha antifranquista también produjo exilios forzosos posteriores al gran éxodo del año 1939, es el caso de Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), más joven que Antonio Saura, quien llegó a tener un carnet internacional porque el suyo le fue retirado en 1973, al final de la dictadura. Arroyo, que se escapó a París con intención de ser escritor, terminó siendo pintor, y un pintor "muy español", ya que comenzó despertando el interés de los franceses con temas en relación con lo taurino (toreros amenazados por mariposas) y el tema de España ha tenido una presencia total en su vida y en su obra.

Y a pesar de sus ausencias, producto de un alejamiento dolorosamente necesario, la pintura española, especialmente Velazquez y Goya, pero también Antonio Saura, es referente para

---

[32] Gaya, Ramón. "Roca española", en *Obra Completa*, tomo I, Valencia, Pretextos, 1990, pp. 229-231.

[33] Saura, Antonio. "El Prado imaginario", *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1994, p. 30. El pintor escribió en numerosas ocasiones acerca de la pintura del Museo del Prado: Saura, Antonio. "Las meninas después de la lluvia", "Goya o la contradicción", "El perro de Goya"… en *Fijeza. Ensayos,* Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 1999.

[34] Calderón, M. "Saura: Sin moral no hay arte" (Entrevista). *ABC Cultural*, nº 324, Madrid, 16 de enero de 1998.

un artista mucho más joven, Víctor Mira (Zaragoza, 1949 – Munich, 2003)[35], muerto antes de tiempo, en extrañas circunstancias, arrollado por un tren. El artista, con una relación tormentosa, tanto con su familia como con su patria, comienza a exponer en Alemania en 1976 con unas series tituladas *Spanische Haltung* y *Manos*. Y en 1989 realiza una exposición en Nueva York, en la galería Dorsky, con el significativo título *You can't sleep in Spain* (publicado posteriormente en España, en 2001, por la galería Miguel Marcos, con el título *En España no se puede dormir*). La historia de la pintura española se encadena con estos artistas pues en 1996 Víctor Mira fue invitado por el artista Antonio Saura para participar en la exposición conmemorativa del 250 aniversario del nacimiento de Goya[36] y en 1999, con motivo de la muerte de Saura, Víctor Mira le hizo un retrato de homenaje.

Tantas y tan significativas ausencias, obligadas de una manera u otra, han sido muy perniciosas para el sano desarrollo del país y lo siguen siendo hoy en día. Esta afirmación no tiene nada que ver con los necesarios viajes de aprendizaje que a lo largo de la historia han realizado los artistas, lo que quiero es poner en cuestión el tópico, la obligatoriedad de la ausencia, sobre todo si ésta es prolongada, pues mandar a nuestros artistas al extranjero ha sido también una manera de inhibirse, de no esforzarse en proporcionar una articulación social, económica y cultural que evite la diáspora de los mejores, también en arte.

El viaje en busca de información, de la efervescencia creativa que proporcionan los grandes centros económicos y culturales, es necesario, nadie lo pone en duda, incluso hoy en día instalarse en Nueva York puede ser extraordinario, como dice el artista gallego Francisco Leiro (Cambados 1957):

> Nueva York es una ciudad fascinante, donde cada día es un reto distinto. Además, también es importante que exista una distancia respecto a tu lugar de origen[37].

Sin embargo, tal como apunta el entrevistador, tanto Francisco Leiro como Antón Lamazares, uno en Nueva York y otro en Berlín, tienen unas referencias muy reconocibles de elementos locales. Y de nuevo, Leiro contesta algo que nos resulta significativo para la reflexión que nos ocupa:

> Todo artista se nutre de sus experiencias y en ellas es muy importante el lugar de origen. Las referencias que transmite mi obra son múltiples, no se limitan al localismo, aunque en muchas de ellas me inspire en la cultura gallega. De todas maneras creo que hay que mirar las cosas con más naturalidad. A nadie se le ocurre plantearse la presencia de elementos locales en un artista inglés o polaco, lo que hay que valorar es el resultado artístico[38].

En esta respuesta hay algo de suspicacia porque a un artista inglés o polaco también se le encuentran –o se le podrían encontrar– elementos locales (como ejemplo la alemana Cosima von Bonin y sus orígenes africanos, ya que nació en Mombasa). Aquí se introduce

[35] Web oficial, póstuma, de Víctor Mira: http://www.victormira.com/ [consulta 15/11/2020].

[36] Cat. exp. *Después de Goya. Una mirada subjetiva*, Zaragoza, Electa, 1996.

[37] Entrevista a Francisco Leiro realizada por Estévez, José Luis. "El arte sigue siendo un medio poderoso de denuncia" para *El País*, Madrid, 03-12-2006.

[38] Ibídem.

una de las grandes paradojas actuales en el mundo del arte, entre el centro y la periferia, lo local y lo internacional. Probablemente Leiro no quiere ser tratado como un artista "local", sino como internacional, cuando el debate que se ha introducido en el Arte desde 1989, con la exposición *Magiciens de la Terre*[39], pone en valor, precisamente, las culturas locales no occidentales para integrarlas en el discurso general. El debate que se abrió entonces sigue activo hoy en día como se ha podido ver en la última Documenta de Kassel, que vino a demostrar que, independientemente de cuales sean los lugares de origen o nacimiento de los artistas o comisarios, la mayoría de ellos trabaja y reside en los grandes centros europeos y norteamericanos. Obviar estos hechos en el análisis de la situación artística mundial conduce a una simplificación de la complejidad a la que han conducido los debates en torno a la idea de centro y periferia, empeñados en analizar críticamente las relaciones de poder en la escena artística mundial en torno a estos conceptos.

Y en este contexto, de "centro y periferia", resulta significativo que uno de los artistas españoles más internacionales en este momento, Santiago Sierra, se haya instalado, precisamente, en México. Cuando se le preguntó sobre las razones de tal elección contestaba:

> Por muchas cosas y por ninguna en realidad. Fundamentalmente por hartazgo con lo que estaba pasando en el ambiente artístico de Madrid. Fueron más bien las ganas de irme que las de llegar a algún sitio. Intenté irme a Alemania y allí me tocaba estar demasiado abajo, en muy mala posición para trabajar. México al principio era una prueba pero me fue atrapando. Y ahora mismo ya no es una decisión, ya es mi lugar[40].

Y aquí Santiago Sierra nos proporciona una pista importante. El artista tiene muchas posibilidades de "posicionarse demasiado bajo para trabajar" en un país al que llega como emigrante, por muy poderoso que sea el ambiente artístico y cultural al que se quiere añadir o en el que se quiere integrar. Y que tampoco es tan importante, ahora mismo, en una sociedad globalizada, el lugar en el que se trabaje, sobre todo cuando ya es tan conocido como lo es él. Cuando se le preguntaba si regresaría a Madrid, contestaba:

> No sé. En Madrid sigo sin ver un ambiente de trabajo adecuado y, además, ya no importa mucho dónde vivas. El trabajo que estoy haciendo es más aquí y allá, en Europa, en Estados Unidos, en Latinoamérica, y el sitio no es demasiado importante[41].

Es decir, Santiago Sierra trabaja a nivel global y es un artista nómada, como lo es Antoni Muntadas, premio Velazquez en 2007, que desde 1971 reside en Nueva York, aunque realiza frecuentes visitas a España. A Muntadas se le pone como ejemplo de artista que "piensa de una manera crítica y global y actúa de una forma local".

Y hay otro artista español (ya mencionado) que, después de estar en París, eligió Mali, un país africano, para apartarse, para alejarse, no solo de España, sino de la civilizada Europa. Es Miquel Barceló, quien, curiosamente, también encontraba, como Ramón Gaya, en el Museo

[39] Cat. exp. *Magiciens de la terre*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.

[40] Entrevista realizada en el contexto de la feria ARCO 2005 a Santiago Sierra por Jiménez, Carlos. "México es como una ciudad tumor", *El País*, Madrid, 05-02-2005.

[41] Ibídem.

del Prado una isla de realidad en contraste con la ficción de la sórdida vida cotidiana durante la dictadura franquista. Cuando Barceló elige el escenario africano para su creación lo que busca es, una vez más, como tantos otros artistas anteriores, esa vida salvaje, primitiva, auténtica, en contraste con la cosmopolita, ficticia y evanescente urbe metropolitana:

> Aquí mis cuadros me parecen reales y pintables. En París mis cuadros me parecen más reales que las calles[42].

Tal vez no importe demasiado dónde viva el artista hoy en día, sobre todo una vez que se ha dado a conocer a nivel internacional, pero el viaje sigue siendo necesario. Y está bien que ese traslado se relacione con el aprendizaje, con el conocimiento, con la obra, y que cada vez sean menos necesarios los traslados, o los alejamientos, forzosos, porque cuando el viaje del artista es obligado el resultado es desastroso, una fuente de sufrimiento para el que lo padece y un empobrecimiento inevitable para el país. Eso es lo que pasó con la diáspora migratoria española a París y con el posterior exilio de los artistas vinculados al bando republicano tras la guerra civil, un éxodo que se mantuvo durante todo el franquismo y que se ha extendido durante la democracia. Demasiados años perdidos que hacen muy difícil la puesta al día, sobre todo cuando ya se han establecido ciertos tópicos que nadie pone en tela de juicio y que hacen que asumamos de la manera más natural, sin revelarnos, como si fuera inevitable, el que tantos artistas españoles sigan sin encontrar en España un ambiente de trabajo adecuado.

La tesis, por tanto, de esta aportación, es que el viaje, para el artista, puede ser muy enriquecedor, siempre que sea el que necesita en cada momento. Que puede ser muy variado, puede realizarse sin salir de la habitación o marchándose a los confines de la tierra pero que hoy en día, donde los centros de poder del arte ya no están tan claros, y la información circula con celeridad, no es obligatorio trasladarse a las grandes ciudades occidentales para hacer una obra interesante, porque están cambiando las premisas y los métodos de información y formación y las contradicciones entre lo nacional y lo global están servidas.

[42] Cat. exp. *Miquel Barceló*… op. cit. p. 184.

LA IMPORTANCIA DEL VIAJE A ESTADOS UNIDOS EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XX: EL CASO DE ESTEBAN VICENTE

Alfonso Palacio
Universidad de Oviedo

Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903-Bridgehampton, Long Island, 2001) fue un artista que vio en el viaje, como muchos de sus contemporáneos, una forma de vida y de aprendizaje, al mismo tiempo que un mecanismo para su desarrollo artístico.

El mismo ya se hace presente en su biografía desde muy niño, con el traslado de su familia desde su Turégano natal a Madrid en 1904, donde estudiaría en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1919. Más adelante, y hasta el año 1936, Murcia, París, Londres, Barcelona e Ibiza fueron otros lugares de destino. En algunos de ellos, el pintor entró en contacto con lo más avanzado de la renovación artística española que tuvo lugar desde mediados de la década de 1920 hasta el estallido de la Guerra Civil. En especial cabe citar su vinculación con muchos de los artistas que formaron parte de la denominada *pintura fruta* o figuración lírica, como por ejemplo Francisco Bores, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Pancho Cossío y Hernando Viñes[1]. También en estos años se halla documentada su proximidad a los principales poetas de la Generación del 27, entre los que cabe destacar Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Otro amigo importante de este tiempo sería Juan Ramón Jiménez, quien siempre se mostró muy interesado por su pintura[2].

Ahora bien, si hubo un hecho que marcó de manera decisiva la vida y obra de Esteban Vicente éste fue su marcha en 1936 a Estados Unidos, país que convertiría en su lugar de residencia desde esa fecha hasta su muerte en 2001. Hacia Nueva York el pintor segoviano partió a los pocos días del comienzo de la Guerra Civil, en un viaje que ya tenía programado con anterioridad a que ocurriera el alzamiento militar. En este sentido, el presente texto tiene como objetivo la reconstrucción de lo que para Vicente supuso su llegada a Estados Unidos y

[1] Cat. exp. *Pintura fruta. La figuración lírica española 1926-1932*, Madrid, Sala de la Plaza de España, noviembre de 1996-enero de 1997.

[2] Cat. exp. *Luz entera. Esteban Vicente y sus contemporáneos (1918-1936)*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003.

el periplo por el que pasó tanto su vida como su obra desde ese primer desembarco hasta su conexión en el año 1950 con los postulados del expresionismo abstracto. Se trata ésta de una etapa muy poco estudiada, de la que hasta la fecha no se conocían muchos datos, pero que a la luz de nuevos descubrimientos puede empezar a confirmar que ese paso que se da en la obra del artista español de sus cuadros europeos anclados de un modo u otro en la figuración, a la abstracción a partir de los años cincuenta no se produce de repente, como hasta ahora parecía, sino que es el resultado de todo un intenso trabajo y de una particular evolución.

Efectivamente, Esteban Vicente formó parte del contingente de artistas españoles que, por unas razones u otras, y durante la guerra civil española o en los años inmediatamente posteriores a la contienda, acabaron por instalarse de manera momentánea o permanente en Estados Unidos. Entre esos creadores cabe destacar nombres como los de Luis Quintanilla, Federico Castellón, Julio de Diego, Esteban Francés, José Guerrero, Eugenio Granell, Joan Junyer y Luis Buñuel[3].

Su llegada a Nueva York en 1936 se produjo acompañado de su joven esposa norteamericana Esther Cherniakofsky Harac (Estelle Charney), con quien se había casado un año antes en Barcelona y a quien había conocido en París. Sobre las razones de su marcha a Estados Unidos, el pintor comentó ante un cuestionario que en su día le realizara Miguel Cid lo siguiente:

> Viviendo en París, con tiempo, siendo español soy extranjero y las leyes de Francia no tienen que ver conmigo, así que empecé a reaccionar contra la nacionalidad. Los Estados Unidos se crearon por un grupo de emigrantes y todo el país está constituido siempre por emigrantes, la ley es para todos igual y yo soy un emigrante también[4].

Esther tenía familia y amigos en la ciudad, por lo que Vicente no se encontró en un primer momento tan desarraigado como pudieron hallarse varios de sus colegas españoles, los cuales llegaron a Estados Unidos como exiliados propiamente dichos, sin conocer a nadie. Es más, también el propio Vicente contaba con importantes amistades en aquel lugar, como por ejemplo el pintor norteamericano James Gilbert, quien fue uno de sus primeros introductores en el medio artístico neoyorkino y a quien había conocido durante sus años de formación conjunta en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Ambos compartirían después, a mediados de la década de 1920, un estudio en la calle del Carmen de Madrid junto con Juan Bonafé, de donde habrían pasado al poco tiempo a otro situado en el número 7 del Paseo del Prado, por el que igualmente se dejaban caer de vez en cuando Eduardo Vicente, Cristóbal Hall, Wladislaw Jahl y Frédéric Macé[5].

Junto con Gilbert, y al lado del galerista Michael Sonnabend, con quien Vicente habría entrado en contacto en Europa, también hay que citar como figura tutelar durante estos primeros años norteamericanos la del escultor José de Creeft, instalado en Estados Unidos desde 1929, y que Vicente había conocido en París en la misma década de 1920. A escasos metros del

[3] Cat. exp. *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Zaragoza, Paraninfo de la Universidad, 2009.

[4] Respuesta de Esteban Vicente al cuestionario enviado por Miguel Cid el 5 de abril de 1994 con motivo del artículo que la revista *Kalías* quería publicar acerca del artista segoviano.

[5] Bonet, Juan Manuel. *Esteban Vicente. Una vida de pintor*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, inédito, p. 17.

suyo, el pintor segoviano habría alquilado en el año 1936 un estudio en Minetta Lane, en el Greenwich Village, tras un primer paso por otro situado en Commerce Street. Desde el mismo, Vicente reanudaría su trabajo artístico e iniciaría su inmersión en la nueva realidad social y cultural con la que ahora tenía que empezar a tratar. En este sentido, su acceso al idioma lo hizo prácticamente sin ayuda, a través, fundamentalmente, de la prensa escrita y, en especial, de las tiras cómicas que en ella aparecían publicadas, pues el artista español siempre consideró que la clave para conocer la identidad y mentalidad de un país era su humor[6]. También comenzó a dominar el idioma gracias a su esposa y a los amigos que lo visitaban o con quien alternaba.

Entre estos últimos aún cabría citar a otros dos por su importancia en lo que se refiere a su introducción en aquel medio cultural: por un lado hay que mencionar al pintor de origen italiano Joseph Stella, a través del cual Esteban Vicente conoció personalmente a destacados creadores de la escena norteamericana como Milton Avery, Rockwell Kent, Stuart Davis, Ilya Bolotowsky y Giorgio Cavallon. También por mediación de él, aunque sin llegar a conocerlos personalmente, el artista segoviano pudo entrar en contacto con la obra de autores como Marsden Hartley, Arthur Dove, Charles Demuth y John Marin, "los verdaderos pintores", como el propio Vicente los definió en una ocasión. Finalmente, fue el propio Stella quien le propuso al artista español formar parte de los proyectos de pintura mural y decoración liderados por la WPA (Work Progress Administration) en aquel momento, a lo que el propio Vicente, por no contar todavía con la nacionalidad estadounidense, se negó completamente[7].

Un segundo agente cultural muy importante de aquel tiempo, decisivo para comprender estos primeros años de vida y obra del artista segoviano en Nueva York, fue el pintor y crítico de arte Walter Pach, a quien Vicente le debe el prólogo del catálogo publicado con motivo de su primera exposición individual en tierras norteamericanas. Esta se celebró en las Kleeman Galleries, en la 57th Street, entre los días 10 y 29 de mayo de 1937, reuniendo para la ocasión 28 obras realizadas entre 1935 y ese último año. En el texto para el catálogo, Pach hacía alusión a la gran tradición de la pintura española, con la que parecía conectar a este pintor, y en especial a las figuras de Goya, Picasso y Juan Gris. Además, 1937 fue el mismo año en que nació su hija Mercedes y en que Vicente comenzó a trabajar, por mediación del embajador de España en Estados Unidos, Fernando de los Ríos, en el consulado de la República en Filadelfia, agilizando el papeleo de los españoles que allí llegaban y facilitando los pasaportes, algunos de ellos falsos, para norteamericanos que decidían alistarse en las Brigadas Internacionales.

Buena muestra de esa colaboración y de esos contactos con algunos de los transterrados españoles por aquellos años, es una fotografía tomada en enero de 1938 en la que se ve al propio Esteban Vicente, José María López Mezquita y José de Creeft, junto a Luis Careaga, que por aquella época era cónsul español en Nueva York, el escritor cubano Jorge Mañach, Federico de Onís y Ángel del Río. Dicha instantánea fue tomada con motivo del homenaje que el Instituto Español de la Universidad de Columbia realizó a esos tres artistas en aquel año.

Finalmente, ya en 1939, y de regreso a Nueva York, Esteban Vicente, que decidió trasladar en ese momento su estudio a la calle 15 esquina con la Quinta Avenida, celebró otra muestra individual en la misma galería que la anterior, también con catálogo prologado por el propio Pach y con importantes recensiones críticas. Tanto por lo que se dice en las mismas, como por

[6] Frank, Elisabeth. *Esteban Vicente*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2002, p. 17.
[7] *Ibídem.*

algunos comentarios realizados por el propio artista, así como por el descubrimiento de obras inéditas hasta este momento, podemos hacernos una idea acerca de en qué consistió el trabajo realizado por el pintor en estos primeros años de estancia norteamericana, del que hasta la fecha apenas se conocía nada.

En este sentido, cabe destacar en primer lugar el comentario realizado en 1938 por el ya citado Mañach en un artículo escrito sobre el pintor en *Revista Hispánica Moderna*. En él, se hacía alusión a la vinculación de la obra realizada por aquellos años por el artista segoviano con la gran tradición ascética de la pintura española. Y a ella se refería como "pintura taciturna e íntima, pintura sin espectáculo, con reticencias de colores terrosos, economía de ritmos profundos, sutiles acentos y gravedades"[8]. Por su parte, algo parecido señalaba Martha Davidson en su reseña para *Art News* en 1937, siendo en este caso Millet y Van Gogh, por la franqueza que según la crítica de arte mostraría el pintor en la representación de sus temas, los artistas con los que habría que conectar al creador español, cuyas figuras tendrían "un volumen escultórico que resalta su impasibilidad campesina"[9]. Por último, Howard Devree, en su artículo para *The New York Times*, hacía alusión a la presencia en su exposición de 1939 de paisajes en los que los seres humanos que los habitaban podrían identificarse con refugiados, resaltando en este caso la dimensión emotiva y fortaleza que tenían los lienzos del pintor por aquella época[10].

De estos nos han llegado muy pocas noticias, entre las que cabe destacar la existencia, en primer lugar, de un cuadro titulado *Catalina and her Grandmother*, en donde el artista representa a una niña que tiene sus manos colocadas sobre los hombros de su abuela[11]. También habría que señalar, hasta ahora inéditos, un desnudo femenino, una especie de pastoral, dos naturalezas muertas (una protagonizada por peras y otra por una sandía), dos cuadros de temática religiosa (uno de ellos en que se representa una procesión y en el otro una crucifixión), el retrato de una niña con un libro (Fig. 1) y, ya conocidos, el de un niño afro-americano y, sobre todo, el de su hija Mercedes, a la que pintó con apenas dos años y en donde se aprecian muy bien las características que según los críticos de la época tenía la obra de este artista en cuanto se refiere a la monumentalidad y fuerte expresividad de sus motivos.

Esta última, que aquejada de una enfermedad congénita moriría en 1943, y su madre Esther fueron las protagonistas de una importante cantidad de dibujos que realizó el pintor entre 1936 y 1939 y que han permanecido inéditos hasta la fecha. Se trata de escenas de una gran intimidad familiar y doméstica en donde aparece Mercedes sola o entre los brazos de su madre (Fig. 2)[12]. Es más, podría asegurarse que fue esta importante actividad dibujística la que, entre otras cosas, sostuvo a Esteban Vicente como artista durante estos primeros años de exilio en los que el pintor probó diferentes caminos caracterizados por el abandono del lenguaje renovador que había singularizado su producción anterior al estallido de la guerra

[8] Bonet, Juan Manuel. *Op. cit.*, p. 49.

[9] Frank, Elisabeth. *Op. cit.*, p. 18.

[10] Bonet, Juan Manuel. *Op. cit.*, p. 48.

[11] Esta obra fue reproducida en el número 13 de la revista *Art News* en mayo de 1937, en el contexto de la reseña crítica publicada por Martha Davidson titulada "Vicente: a Spanish painter of the soil".

[12] Partícipe de esta misma iconografía de Esther con su hija Mercedes entre los brazos se conservaría en una colección particular un lienzo de 41 x36 cm.



Figura 1. *Niña con libro*, óleo sobre lienzo, 84 x 61 cm, c. 1936-1939, Colección particular.

civil y por su adhesión a una pintura de corte mucho más académico. Así, el dibujo sería, en unos momentos en los que el creador tenía que emplear su tiempo en otros quehaceres para ganarse la vida, la manera con la que éste trató en cierto modo de mantener viva la llama creativa y, sobre todo, un principio básico de investigación e indagación. Unas declaraciones realizadas por el propio artista muchos años después dan con la clave sobre el significado de esta intensa labor dibujística:

> (…) hay veces en que es difícil pintar porque no tienes nada que decir. Para poder volver a pintar tienes que seguir dibujando hasta encontrarte a ti mismo de nuevo[13].

Junto a esos dibujos de su entorno familiar, a esta época también pertenecerían otros en los que el artista captó diversos paisajes y, en especial, los que empezó a observar con

[13] Entrevista de Barbara Schwartz a Esteban Vicente realizada en abril de 1971. Inédita en castellano.



Figura 2. Dibujos realizados por Esteban Vicente entre 1936 y 1939,
The Harriet and Esteban Vicente Foundation, Nueva York.

motivo de sus visitas a la isla de Martha's Vineyard, situada en la costa este estadounidense, y fruto de las cuales también nos ha llegado un lienzo del año 1938 titulado *Día gris en Martha's Vineyard*. Se trata de una obra trabajada en esa misma línea expresiva y sólidamente empastada de algunos de sus cuadros de esta época. También a este momento pertenecen una serie de diseños en donde aparecen, a modo de academias, mujeres desnudas, las cuales el pintor continuó realizando profusamente a lo largo de los primeros años de la década de 1940, y otros personajes captados a la manera de retratos.

Los años que siguieron al final de la guerra civil estuvieron para Esteban Vicente cargados de acontecimientos personales y profesionales. En 1940, el pintor adoptó la nacionalidad estadounidense y realizó un nuevo cambio de domicilio, marchándose a Bleecker Street, en el Greenwich Village. En esta época, Vicente trabajó igualmente como profesor de español en la Dalton School, concretamente entre 1942 y 1944, y como comentarista radiofónico para las ediciones en castellano de The Voice of America. También este fue el momento, y más concretamente el año 1943, en que falleció su hija Mercedes y en que Vicente se divorció de Esther, para pasar poco más tarde a casarse con la hispanista puertorriqueña María Teresa Babín. Con ella, el pintor segoviano se marchó a vivir al número 280 de Hicks Street, en Brooklyn, manteniendo como estudio el 43 de Greenwich Street, en Greenwich Village.

Mientras, el pintor español continuó su serie de exposiciones individuales y colectivas. Entre las primeras hay que citar la que en 1941 llevó a cabo en la Blanche Bonestell Gallery de Nueva York. Entre las segundas merece la pena destacar la que ese mismo año tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de Pensylvania.



Figura 3. *Naturaleza muerta*, óleo sobre lienzo, c. 1944, Colección particular.



Figura 4. *Sonata*, óleo sobre lienzo, 82 x 92 cm, c. 1944, Colección particular.

Otra cosa distinta es lo relativo a su producción durante aquellos años, de la que hasta ahora tampoco se conocía nada dado que el propio pintor alimentó durante buena parte de su vida la teoría de que, descontento con su trabajo y siendo éstos años de continua búsqueda personal y profesional, así como de experimentación, fue mucho lo que de lo realizado entre los años 1940 y 1950 abandonó y destruyó. Así, de 1939-1940 cabe citar la existencia de un lienzo recientemente aparecido en donde se encuentran representados siguiendo una tendencia postcubista un gallo y una gallina, similares a los que durante la contienda protagonizaron algunos de los cuadros de artistas como Miró, Dalí, Luis Fernández o André Masson, y a través de los cuales se trataba de denunciar el carácter trágico y bárbaro de la contienda militar. De cualquier modo, no está muy claro que obras como ésta tengan para el caso de Esteban Vicente este significado, pues el pintor segoviano también declaró en una ocasión que si bien la guerra civil fue para él una auténtica tragedia y un drama humano, en ningún caso afectó a su pintura de aquella época.

Dentro de esa misma tendencia postcubista, de tanta importancia tanto en la Francia de los años veinte y treinta, que Vicente conoció, como en el contexto artístico de los Estados Unidos de las décadas de 1930 y 1940, y muy especialmente para el caso de los artistas que acabarían protagonizando el expresionismo abstracto, hay que citar la existencia de una serie de dos lienzos pertenecientes al género de la naturaleza muerta (Fig. 3), así como otro en el que se representa a un hombre y una mujer tocando un piano y un arpa respectivamente (Fig. 4), fechados entre 1940 y 1945. Finalmente, en un cuarto lienzo se reproduciría una especie de interior descompuesto en planos con un florero en la parte superior izquierda de la composición. Sobre la adscripción de esta serie de trabajos al postcubismo, merece la pena recordar las alabanzas que en una conferencia pronunciada en Puerto Rico el 21 de noviembre de 1945 Vicente hizo del cubismo, al ser este, según él, un estilo que no se limitaba a reproducir la belleza o la realidad, sino a crearlas, llegando a señalar que toda la buena pintura realizada en los últimos cuarenta años aunque no fuera cubista participaba en buena medida de sus principios estéticos. Y en ese escrito aludía a la importancia que para el arte universal habían tenido Cézanne, Picasso, Braque y Juan Gris, creador este último con quien el propio Esteban Vicente tanto acabaría por identificarse[14].

Finalmente, dentro de esta misma línea postcubista cabría destacar la existencia de una serie de dibujos de temática muy variada y gran calidad, en ocasiones superior a la que se puede apreciar en los lienzos, en donde la figura humana, el bodegón, determinadas arquitecturas (Fig. 5) y un motivo tan singular como es el de los pájaros y las pajareras (Fig. 6) cobran especial protagonismo. De igual modo, en algunos de los dibujos realizados entre 1940 y 1945 Esteban Vicente rozó la abstracción, mientras que en uno realizado en 1944 puede apreciarse una mezcla muy singular de aspectos procedentes del cubismo, la metafísica y el surrealismo.

Fue precisamente en 1945 cuando Esteban Vicente, en compañía de su segunda esposa María Teresa Babín, con la que se había casado un año antes, decidió marcharse a Puerto Rico. Allí, el pintor segoviano celebró dos exposiciones individuales, la primera de las cuales tuvo

[14] Vicente, Esteban. *La pintura del siglo XX*, conferencia pronunciada en la Universidad de Puerto Rico el 21 de noviembre de 1945. Recogida en cat. exp. *El color es la luz. Esteban Vicente 1999-2000*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 9 de febrero-15 de abril de 2001, pp. 25-33.



Figura 5. Sin título (*Edificios*), Tinta y aguada sobre papel, 32'5 x 25 cm, 1944,
The Harriet and Esteban Vicente Foundation, Nueva York.

lugar entre los meses de julio y agosto de ese mismo año en el Ateneo, mientras que la segunda discurrió entre noviembre y diciembre en la Universidad[15], institución de la que en 1946 se convirtió en profesor de pintura. Por otro lado, también en 1946 el pintor realizó una serie de trabajos como escenógrafo teatral, concretamente para *El Milagro de San Antonio* de Maurice Maeterlinck y para *El retablo de las maravillas*, de Cervantes[16]. Puede que en este año Vicente celebrara igualmente otra exposición individual en el Ateneo, con críticas a la misma de Leo R. O'Neill en el número 2 de la revista *Pincel y Paleta*. Por último, de 1947, poco tiempo antes de su partida, se tiene documentado un proyecto del artista segoviano, pero que nunca se llegaría a concretar, de crear en San Juan un Museo de Reproducciones y Arte Puertorriqueño. Del mismo se sabe que envió información al gobernador por aquella época de la ciudad, Jesús T. Piñero[17].

[15] Martínez Largo, Noemí. "Nuevas aportaciones a la producción artística de Esteban Vicente desde sus comienzos hasta 1958: la búsqueda de la unidad", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, Vol. XVI, 2004, pp. 175-183.

[16] Bonet, Juan Manuel. *Op. cit*., p. 54.

[17] Martínez Largo, Noemí. "art. cit.", p. 181.



Figura 6. Sin título (*Casa de pájaros y pájaros*), Tinta, carboncillo, lápiz y aguada sobre papel, 21'6 x 15'2 cm, 1945, The Harriet and Esteban Vicente Foundation, Nueva York.

De esas dos exposiciones individuales nos han llegado diferentes reseñas críticas que nos permiten intuir su contenido. Una de ellas apareció en la revista *La Torre* en julio de 1945 e informaba acerca de las 29 obras expuestas en la primera de las muestras, ejecutadas entre los años 1934-1938 y 1944-1945. Con motivo de esa exposición, Pedro Salinas, catedrático de la Universidad de Puerto Rico por aquella época, realizó un emocionado discurso que tituló *Esteban Vicente, aristócrata de la mirada* y en el que establecía una división en la obra del pintor segoviano entre una etapa "reproductiva" y otra más "aristocrática" o alejada de la realidad[18]. Igualmente, en agosto de 1945 fue una vez más Jorge Mañach quien dedicó a la obra del español otro artículo en *Puerto Rico Ilustrado* titulado "Un pintor español: Esteban Vicente". Por otro lado, con motivo de la segunda exposición, en la que también se exhibieron obras realizadas en los años anteriores, fue el propio pintor quien pronunció en una de las aulas de la Universidad de Puerto Rico la ya citada conferencia acerca del discurrir de la pintura a lo largo del siglo XX.

[18] Este discurso fue publicado en la revista *La Torre* entre los meses de enero y marzo de 1958, pp. 77-80.



Figura 7. Sin título, óleo sobre lienzo, 63'5 x 52 cm, c. 1947-1949, Colección particular.



Figura 8. Sin título, óleo sobre lienzo, 29 x 26 cm, 1944-1949, Colección particular.

Con respecto a la producción realizada por Vicente durante los años que estuvo en Puerto Rico, tan sólo se tienen documentados seis paisajes realizados en óleo sobre cartón que muestran diferentes rincones de la isla, y que parece ser que tenían como misión su posterior conversión en postales con las que promocionar el país[19]. De factura abocetada, en ellos destaca una vez más la capacidad de raíz cezanniana para sintetizar las formas.

Esteban Vicente regresó a Nueva York en 1947, instalándose en 138 Second Avenue. A su vuelta a Estados Unidos después del breve paréntesis puertorriqueño, Vicente volvió a conectarse con el ambiente artístico que había dejado unos años antes. Tanto hasta 1945 como a partir de 1947 fueron frecuentes sus contactos con algunos de los artistas que conformaron el grupo del expresionismo abstracto y, en especial, con William de Kooning, Arshile Gorky e incluso el propio Jackson Pollock. También por estos años se interesó mucho por la obra de Paul Klee, Piet Mondrian, a quien es probable que no llegara a conocer personalmente, pero cuyo estudio visitó de la mano de Harry Holtzmann, y Joan Miró.

De lo que pasó entre 1947 y 1950 comienzan a tenerse algunos datos. En una colección particular han aparecido una serie de obras que nos informan del giro hacia lo abstracto que dio su producción por esta época y que había sido tímidamente apuntado con anterioridad en trabajos realizados a mediados de la década de 1940 y durante su etapa puertorriqueña. En esos cuadros se aprecia una especie de síntesis entre un impulso surrealista y otro más cercano a la no figuración, que también caracterizó la evolución de muchos de los miembros

[19] Obras reproducidas en el artículo de Noermí Martínez Largo ya citado, pp. 178 y 179.

más destacados del expresionismo abstracto, como los ya citados Gorky y Pollock, o Robert Motherwell. En este sentido, hay que recordar que durante los años que duró la Segunda Guerra Mundial, Esteban Vicente entró en contacto con André Breton, aunque bien es cierto que él siempre mostró su desconfianza hacia todo lo relacionado con la vanguardia surrealista y el psicoanálisis freudiano que el intelectual francés trataba de extender en el continente americano. De cualquier modo, un análisis de los cuatro cuadros que hasta la fecha se han documentado pertenecientes a este periodo muestran la cercanía de la obra del artista segoviano a esa abstracción biomórfica de fuerte impronta expresiva y muy próxima en algunos casos a la que en Europa estaban protagonizando los miembros del grupo COBRA (Figs. 7 y 8). De ella a su irrupción en el territorio del expresionismo abstracto tan sólo quedaba un paso que a Vicente no le fue costoso dar. Este se produjo en 1950, comenzando a partir de esa fecha más de medio siglo de producción que ha hecho de este pintor uno de los más interesantes y singulares del arte español del siglo XX.

EL ARTE DE CREAR VIAJANDO: EL *NON-SITE ESPECIFIC*

Tonia Raquejo Grado
Universidad Complutense de Madrid

Una de las características más destacadas de la escultura moderna de los últimos 60 años ha sido su ubicación en un entorno abierto, fuera de la galería, lo que ha generado el *site–specific*. Este termino nace de la estrecha interrelación entre la obra y el lugar donde se ubica. La obra se hace específicamente para ese lugar no pudiendo ser transferida a otro sin traicionar su uso e incluso su estructura, ya que la conexión entre pieza y sitio es tal, que este último forma parte intrínseca de la primera, al haber alterado el lugar, como ocurre, por ejemplo con el *Peine de los Vientos* (1976) de Eduardo Chillida, donde la escultura y su entorno configuran un nuevo paisaje.

Mi objetivo es llamar la atención sobre el desarrollo y presencia de otro tipo de piezas que aunque coinciden con las *site-specific* en su voluntad de estar creadas para espacios abiertos fuera de las galerías y museos, al mismo tiempo las contradicen, en tanto que no han sido pensadas para formar parte de un lugar en particular, sino para ir creando lugares al paso de un recorrido casi siempre irrepetible, que su autor traza o deja al azar. Me refiero, pues, a un tipo de obra de arte itinerante cuya idiosincrasia, como veremos, consiste en ir haciéndose y transformándose a medida que viaja.

El viaje como obra de arte tiene sus raíces en la tradición clásica del viaje iniciático asociado al conocimiento de sí mismo (catábasis) que se retomó con especial importancia –aunque con presupuestos distintos– con el Grand Tour que durante la Ilustración y el Romanticismo generó una amplísima literatura viajera, siendo un síntoma claro de la dimensión e importancia que cobró el viaje dentro de la formación de cualquier persona inquieta culturalmente. Los artistas se sumaron a esta actividad, muy favorecida por la expansión del pintoresquismo, para buscar emociones y experiencias, pero también para contrastar culturas y lugares diferentes donde se apreciaban bellezas diferentes y modos de ver y de hacer que se incorporaron a la obra de arte, rompiendo así con las formas visuales al uso en su propia cultura (pensemos en Delacroix, en Gauguin, en Matisse..).

Con este panorama detrás, había que dar un paso relativamente pequeño para convertir la propia obra de arte en viaje, un paso que venía ya casi dado con las vanguardias, uno de cuyos

objetivos propuestos era el de aunar arte y vida, proyecto que desde la segunda mitad del s. XX se desarrolló con un especial énfasis en el arte y, en particular en el llamado "arte de acción", de tal forma que la obra fuera una materialización de una actitud, de una forma de vida, de una manera de habitar y relacionarnos con las cosas; en definitiva, de una manera de sentir. La obra de arte irrumpía así en el contexto de lo cotidiano mostrándose en espacios reales, fuera de los escenarios representativos del arte e indagaba en la fenomenologías de las acciones: el comportamiento del cuerpo en el espacio y cómo la naturaleza perceptiva de aquél se convertía tanto en eje creador como en lector de esas situaciones psicofísicas que construyen nuestras realidades .

De esta forma, el caminar llegó de manera natural a convertirse en una acción artística[1]. El paso de dibujar sobre el papel o el lienzo, a dibujar en el territorio mediante caminar, podemos rastrearlo desde la Bauhaus cuando Johannes Itten, en sus clases, incluía ejercicios cinéticos antes de ponerse a pintar; por ejemplo, para dibujar un círculo, los alumnos tenían que haber experimentado antes la circularidad dando vueltas a la sala, o sobre ellos mismos. De la misma manera, *Punto y Línea en el Plano* (1921) de Kandinsky, considerada como la primera gramática de la abstracción, fue trasladada al escenario de teatro por Oskar Schlemmer quien personificó las figuras primarias (el círculo, triángulo y cuadrado) con bailarines y les hizo dibujar, en su célebre *Ballet Triádico* (1922), sobre el plano del suelo del escenario; siendo este el inicio de otras muchas experiencias en el ámbito de la danza que, asociada a las artes plásticas dieron (y siguen dando) frutos interesantes.

Pasear, andar, son actividades cinéticas que como la danza, y desde los años sesenta del pasado siglo, han llegado a estar llenas de significación estética. Es más, para un artista como Richard Long, el acto de caminar se ha llegado a identificar con la obra en sí misma. Solo que algunas veces hace ese caminar visible en formas hechas a base de piedras que encuentra en el lugar, o a base de desgastar el territorio por el que anda al repetir un pequeño recorrido (andar en línea recta unos metros, por ejemplo) una y otra vez, hasta dejar una huella visible de su acción. Estas huellas o formas visibles, que son las que se exportan como obras de arte, como esculturas en el territorio, están realizadas en un lugar que dialoga con el entorno, por lo que en cierto sentido, y salvando su carácter nómada, son *site-spefic;* en palabras de Richard Long, son productos del encuentro entre su caminar y el lugar que recorre[2]; están, pues, realizadas para ese lugar en particular y forman parte del sitio en tanto que, además, fueron creadas con los materiales que conforman el lugar. Al no ser transportadas de manera itinerante, no las consideraremos como objeto de análisis en esta disertación, aunque, no obstante, las mencionamos como punto de partida en tanto que el resto del camino andado, el que ha quedado en la invisibilidad de la acción trascurrida, no solo vertebra la obra, sino que, más exactamente, es la obra; y como tal la entenderemos. Hablamos por tanto, de una obra que, en el caso de Long y de otros artistas, como Hamish Fulton o Herman de Vries, se manifiesta en su invisibilidad al ser una acción que trascurre en el tiempo (medido en el acto de caminar o viajar) para recorrer un espacio (el territorio) deje o no deje huella.

[1] Para el caminar como forma artística, véase Careri, F. *Walkscapes, el andar como práctica estética*, Barcelona,Gustavo Gili, 2002.

[2] Long, Richard. *Stones and Flyes: Richard Long in the Sahara*, entrevista en vídeo con Philips Haas, editions à voir, Amsterdam,1988.

Los desplazamientos de espejos que realizó Robert Smithson a lo largo de su viaje al Yucatan (México) realizado en 1969[3] son un buen ejemplo de esta dialéctica entre la visibilidad e invisibilidad, entre la especificidad del lugar y el nomadismo intercambiable de las obras. Su viaje consistió en atravesar parte de la Península del Yucatan con 12 espejos de 30 cm cada uno y que iba ubicando a lo largo de su recorrido; en total organizó nueve instalaciones de espejos que convino en llamar *Desplazamientos*, ya que desestructuran la lógica del lugar. Smithson realizó gran parte de su viaje en coche, siguiendo los dictamines de la época del *road movie*, especialmente significativa en esa generación de jóvenes norteamericanos, muy sensibles a la vastedad de sus territorios y proclives a un tipo de vida nómada en donde la forma primitiva del viajar (a pie, a caballo...) se sustituye por el coche, en este caso símbolo de la independencia y libertad de movimiento, más que de una sociedad del bienestar. La vida se hace en la carretera, y la carretera se convierte en una cinta transportable que lleva a un rosario de lugares señalizados como puntos negros en el mapa. Del desplazamiento por el territorio surgen los desplazamientos visuales, mediante los que interviene de manera esporádica y efímera algunos lugares por los que pasa.

Durante el viaje, la temporalidad, o mejor dicho, la intemporalidad domina la experiencia, puesto que el espacio sumamente abierto de la llanura que conduce a la selva del Yucatán produce la sensación de estancamiento, ya que el efecto de avanzar y llegar a algún sitio queda negado por la homogeneidad del espacio, como cuando atravesamos sin referencias el cielo azul en avión. En palabras de Smithson: "Uno siempre está cruzando el horizonte y, sin embargo, jamás se acerca a él"[4]. El coche es pues una especie de máquina del tiempo que detiene el tiempo, máxime si abandona las rutas de las guías turísticas y se adentra en el corazón de los lugares, un consejo que acepta de Tezcatlipoca: "Debes viajar al azar, como los primeros mayas. Aunque te arriesgas a perderte entre los matorrales, ésa es la única manera de hacer arte"[5]. O lo que es lo mismo para Smithson, esa es la única manera, podríamos decir, de crear un tiempo dentro del tiempo: el tiempo del artista: "Cuando una cosa es vista a través de [esta] conciencia de temporalidad, se transforma en algo que no es nada. Este sentido que lo sumerge todo proporciona el sostén mental para el objeto, con el fin de que deje de ser un simple objeto y se convierta en arte"[6]; y así Smithson entra en el territorio maya percibiendo un paisaje con una mirada que transforma el escenario natural de un atardecer en una descripción literaria y llena de imágenes simbólicas: "A través del parabrisas, el camino apuñalaba el horizonte y lo hacia sangrar con una incandescencia soleada. Era como si viajara sobre el filo de un cuchillo cubierto de sangre. Mientras cortaba el horizonte se produjo una alteración: el tranquilo viaje se convirtió en un sacrificio de la materia que desencadenó un estado discontinuo de existencia, un mundo de delirio silencioso"[7].

Esa "discontinuidad de existencia" y ese "sacrifico de la materia" se dejó ver desde el montaje de su primer desplazamiento y será una constante en los otros ocho desplazamientos.

---

[3] Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Selección de Escritos,* México, Alias, 2009, p.133.

[4] *Ibidem*

[5] Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Opus cit.,* p.134.

[6] Smithson, Robert. "El valor del tiempo", en *Opus cit.,* p.128.

[7] Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Opus cit.,* p.134.



Figura 1. Robert Smithson, *Incidentes de viajes-espejo en Yucatán*, Desplazamiento de espejos nº 2, Uxmal; 12 espejos de 30 cm.

De hecho, constituirán las coordenadas artísticas sobre las que construya la obra de su viaje al Yucatán. Sitúa los doce espejos de manera aleatoria pero en paralelo, y los semi-entierra (están como el propio artista indica, *en* la tierra, no *sobre* ella) con objeto de "sabotear" los perfectos reflejos del sol, esto es, con objeto de sabotear una imagen puramente retiniana de efecto especular simple (Fig. 1). Esa es una de las inmediatas consecuencias del "sacrificio de la materia": desestructurar el reflejo del objeto, convertirlo en un interfaz entre lo que refleja y lo que está sobre él. Cosa que a veces hace por contraposición uniendo dos elementos dispares (el espejo refleja cielo, y sostiene tierra)[8], y otras hace por semejanza. Por ejemplo, en el séptimo desplazamiento (Fig. 2) sitúa a los espejos entre las ramas de un árbol provocando una perdida de referencias al resultar difícilmente discernible qué rama es la reflejada y cuál la real. Las distancias entre los espejos afectan además al espacio en tanto que desconexionan sus elementos, creando un conjunto que Smithson describe de la manera siguiente:

"Con el desplazamiento, la abundante imagen frontal del árbol se convirtió en una pared llena de enredos y marañas. Al estar desconectadas entre sí, las superficies de los espejos "desestructuraban" toda lógica literal. Arriba y abajo los paralelos fueron dislocados en 12 centros de gravedad"[9]... "La vista consistía en reflejos anudados que rebotaban una y otra vez sobre los espejos y los ojos...Todos los puntos de vista se asfixiaban y morían en la tibieza del aire tropical. Los ojos, infectados de todo tipo de tibiezas, no veían bien"[10].

[8] Véanse, por ejemplo, sus *Desplazamientos 1 y 2*, en Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Opus cit.,* pp.135-136.

[9] Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Opus cit,* p.141.

[10] Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Opus cit.* p.143.



Figura 2. Robert Smithson, *Incidentes de viajes-espejo en Yucatán*,
Desplazamiento de espejos nº 7, Yaxchilán; 12 espejos de 30 cm.

Los ojos no veían bien porque como un demiurgo, había creado un pequeño universo espacial que al romper con las coordenadas euclidianas de la representación del espacio, difícilmente se ajustaba a la manera de ver aprendida. Para Smithson, "la selva crece a partir de su propia negación, y el arte hace lo mismo". Al negar el "arte" lo crea (siguiendo los pasos de Duchamp), brindándonos la oportunidad de ver en sus espejos una suerte de "anti-visión" o "visión negativa" como él la llamó[11]. Sus *Desplazamientos* no solo marcaban efímeramente un

[11] *Ibidem*. Sobre las implicaciones platónicas en torno a esta no-visión, y sobre la construcción del non-site (no-lugar) en relación al uso de los espejos por parte de Smithson, véase Raquejo, Tonia. "Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar", Actas Arte Público, *Huesca: Arte y Naturaleza,* vol.V, Huesca, 2000, pp.163-188.



Figura 3. Perejaume, *Postaler*, 1984. Guardapostales, espejos, 197 x 56 x 50 cm.

lugar del recorrido sino que eran muestras de cómo el caminar le había condicionado la vista y la vista el caminar, pues el resultado de ambas acciones generaba un campo visual en el que sus piernas ejercían tanta importancia como sus ojos, hasta el punto de tener la impresión de que sólo sus pies podían ver[12].

Perejaume, uno de los artistas que más ha utilizado el caminar como parte de su experiencia artística, trabaja también con espejos que nos remiten a ese encuentro entre los pies y los ojos. Su *Postaler* (1984, Fig. 3), una obra que se sitúa entre el ready-made duchampiano y la anti-visión smithsoniana, consiste en un expositor de postales; ese que acostumbramos a ver en los puestos más turísticos, repletos, casi siempre, de las imágenes mas tópicas del lugar que visitamos. Son esas postales que adquirimos para llevarnos un fragmento del lugar, o para enviar a otros lugares, a otros destinatarios: una mirada congelada del lugar que, confiamos, trasmitirá algo de nuestra experiencia viajera y guardará la memoria, al menos fotográfica, de lo visto y lo vivido. Las postales cruzan ríos y mares, atraviesan carreteras, viajan en avión y, por fin llegan, desubicadas, desplazadas, a destinos que nada tienen que ver con su origen. Son ventanas al mundo que se abren allí donde no estamos.

[12] Smithson, Robert. "Incidentes de viajes-espejos en Yucatán", en *Opus cit.,* p. 143.

"Tal como hace con los árboles la superficie de un lago, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con la luz diferida, la mirada fósil en cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies al fondo del agua: la estampación de postales y su copia, su sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas que no están ¿vanos de puertas o postales? ¡Muros con anhelos de ventanas, una ventana invariable...!"[13].

Perejaume sustituye la superficie acartonada y lisa de la postal por espejos, que como cuadros pequeños nos brindan "una pintura cambiante de un campo de visión de 360º"[14]. Es, pues, una especie de estereoscopio invertido, ya que el observador no se sitúa dentro de las imágenes que dan vueltas para representar el movimiento, sino que desde fuera contempla de manera simultanea el instrumento de visión (el *Postaler*) y las imágenes que porta y muestra. El movimiento, al contrario de lo que ocurre en un estereoscopio, no es mecánico (no se acciona con ninguna manivela que pueda controlar el observador). El movimiento viene dado por la propia realidad del afuera, cambiante a cada momento, pues los espejos, al contrario de las postales, no congelan un instante sino que recogen la contingencia del ahora.

Si además contamos con la libertad de movimiento del observador que puede percibir la pieza desde cualquier ángulo por su aprehensión circular, nos encontramos con una percepción doblemente cambiante: la del punto de vista del observador y la que capta el fluir del tiempo. El encuentro entre ambas da un resultado necesariamente dislocado del conjunto, ya que, los espejos al repetir el lugar donde se ubica como en ecos recortados, desestructura aquello que refleja al repetirlo de manera fragmentada en porciones que funcionan como un *collage*, como las piezas de un rompecabezas mal acabado que no casan a la hora de completar una porción que reconocemos retinianamente como "de realidad".

Por eso, los espejos de Perejaume, como ocurría con los de Smithson, no adquieren tanto sentido si se fijan en un interior (pues quedan detenidos, congelados como si fueran postales), sino que alcanzan su punto expresivo cuando son trasportados por el artista en un caminar que funde el paso a paso con la mirada (Fig. 4). Ahora sí recogen el lugar en una dimensión más compleja al intervenir no sólo el volumen, es decir, su capacidad de albergar la circularidad planetaria del lugar, sino la inestabilidad de la imagen, que se hace, deshace y rehace a cada paso y recoge el discurrir temporal del trayecto. Esta inclusión del movimiento a través del trayecto, ubica a la obra en una coordenada espacio-temporal que nos expulsa de la visión retiniana con la que nos acercamos al mundo. Los objetos pierden su relevancia, y la visión (¿o deberíamos decir antivisión?) nos abre una ventana al mundo que habitamos, allí donde, efectivamente, estamos. "El todo es más que la suma de las partes", postula la teoría sistémica cuando nos advierte de la complejidad de las formas de vida que construye una red de conexiones ocultas por las que se sustentan y crecen. Pareciera pues, que el *Postaler* hiciera gala de la complejidad de las miradas que activas y vivas rompieran ese "muro con anhelos de ventana" del que habla su autor, para abrirnos mirillas por las que poder deslizar una mirada que nos relacionara con el mundo, abandonando ese antropocentrismo que tanto se deleita con una mirada tautológica que afirma lo que ya sabe con un estatismo propio de la rigidez mental; y son por esas grietas

[13] Perejaume, "Un paisaje es una postal hecha escultura", en *Dejar de hacer una exposición*, Barcelona, MacBa, 1999, p.172.

[14] Guerra, Carles. "El pintor de Espaldas" en Perejaume, *Dejar de hacer una exposición*, pp.130-134.



Figura 4. Perejaume, *Postaler*, 1984.

que fracturan una articulación acostumbrada de lo real, por donde discurre la dinámica del fluir y crecer, del pasear, del estar y del ser tiempo. Somos tiempo fluyendo en un espacio cuyo horizonte es aquí, coincidiendo con Smithson, inalcanzable, como reflejan los espejos del *Postaler* cuando recostado sobre la tierra[15], quiere confundirse con la línea de un horizonte que ya no esta adelante, en frente nuestro, sino detrás, a nuestras espaldas (Fig. 4). Por eso, advierte Perejaume en su texto sobre el *Postaler*: "El presente es el retrovisor del futuro"[16].

Los ojos en los pies o, mejor, los pies como ojos, hacen que una trayectoria se convierta en pintura cuando Perejaume hace de su cuerpo una extensión de los útiles del pintor: se coloca unas chirucas con suela de goma espuma para transformar la densidad del territorio y

[15] Una de las maneras en las que Perejaume muestra su *Postaler*, es en un espacio abierto, tumbado sobre el territorio y coincidiendo con la línea de horizonte, según la foto que se expone en: Perejaume, *Dejar de hacer una exposición*, p. 133. Aquí Carles Guerra, tiene un interesante texto sobre el *Postaler* tumbado, véanse pp. 133-134.

[16] Perejaume, "Un paisaje es una postal hecha escultura", en *Dejar de hacer una exposición*, p.172.

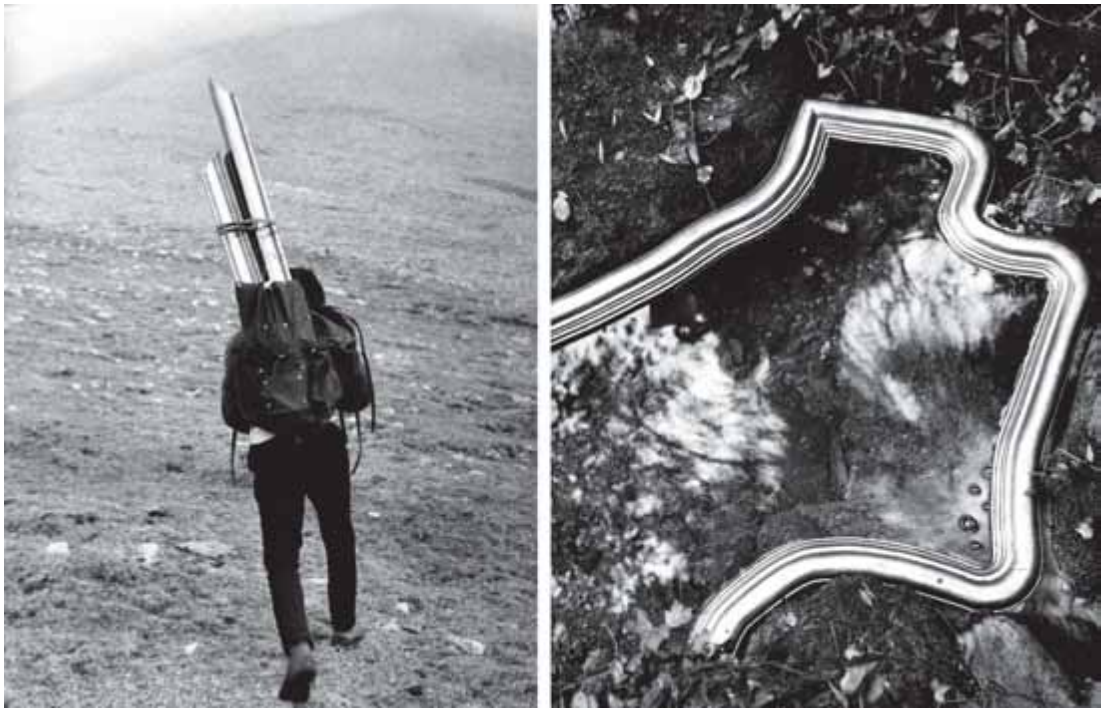


Figura 5. Perejaume, *Marcos*, 1986.

convertirla en una pasta semejante al óleo. Se cuelga aceiteras con aceite de linaza y trementina para olerlos a medida que camina, de tal manera que mediante estas asociaciones sinestésicas hace del caminar una metáfora de la pintura. Con sus pies hace la pintura, y la pintura hace el paisaje a medida que sigue un recorrido. Se trata de dejarse pintar. Desde el punto de vista de la producción artística tradicional, esta actitud podría interpretarse como una pasividad que sin embargo es receptividad; pues como una antena que recorre y recoge la orografía visible y no-visible del territorio, como un instrumento que ejecuta la música de la continua transformación de la geodinámica de la tierra, el artista se deja formar parte de esta danza constante y se entrega al estar. No ejecuta una representación del paisaje, deja que este suceda en él y hable a su través y así materializa su estar, haciendo sonar al viento que pasa por su *Silvato* (2002), una obra que subtitula *Joroba de poeta* y que, como una mochila, cuelga de su espalda al caminar para "dibujar" en el aire al son de sus pasos y del viento, las conexiones ocultas del orden no-visible[17].

En su deambular, Perejaume lleva consigo al territorio fragmentos de la Historia del Arte, pues tiene muy en cuenta las miradas de otros pintores, particularmente aquellos que a lo largo del s.XIX, han construido el género tradicional de paisaje. Con ellos dialoga no sólo en sus cuadros, sino en sus acciones. Así, durante su caminar, aísla porciones de paisaje con los marcos dorados que trasporta a sus espaldas, para vestir al lugar elegido de la gala del arte y enmarcarlo, como la mirada enmarca y crea al lugar a cada paso (Fig. 5). Pura representación.

[17] "El oismo concentra la percepción del paisaje a través del sentido del oído... A partir del oismo el paisaje es reformulado como "un campo transmisor" Perejaume, "Oismo: ejercicios de voz de un pintor", en *Dejar de hacer una exposición*, pp.196-197.



Figura 6. Perejaume, *Retablo: fondo del Museo de Pintura de Sant Pol de Mar,* 1997.

Pero ya no es el pintor quien introduce una porción de cielo o tierra en el museo, ahora la naturaleza potencialmente se convierte en una galería de pinturas o, mejor dicho de no-pinturas, o como él las llama de "despinturas", en tanto que evita su ejecución de oficio y exhibe tal cual, su idiosincrasia inatrapable y cambiable.

Pero este recorrido de ida hacia la naturaleza, lo cierra con otro de vuelta, pues su diálogo con la Historia del Arte se completa con la transportación de dibujos y pinturas al territorio, haciéndolas viajar y recorrer un itinerario por el mundo. Es decir, las saca del museo, las extiende y expone al aire libre sobre el territorio natural al que oculta con los óleos, siguiendo un proceso de inversión por el cual cubre al mundo con una alfombra hecha de las imágenes que lo han representado, tal y como hizo con las pinturas del Museo de Sant Pol de Mar (Fig. 6). "El mundo", para Perejaume, "es una sala de exposiciones", por eso, en repetidas ocasiones ha diseñado recorridos colectivos en los que trasporta a sus espaldas obras de arte que luego devuelve a su lugar de almacenaje: Llevó un Miró hasta la cima de una montaña (1991); un Holder al Atlas de Marruecos, un Lorca a los Ports y un Picabia desde Valencia a Sagunto (1996)[18]; y, más recientemente 3 dibujos del s. XVIII desde la Facultad de Bellas Artes de

[18] Sobre estas acciones véase: Guerrero, Manuel."Toda la realidad es un acontecimiento verbal", en Perejaume, *Para tocar el mundo, para no tocar el mundo*, Madrid, Galería Soledad Lorenzo, 2003, p.37.

Madrid, hasta las afueras de la ciudad[19]. Estas obras trazan recorridos sobre el mundo que, en palabras de Perejaume, dibujan "una pinturosa museografía. Una museografía desmechada, desbordante y geográfica, como si garabateásemos en el suelo, con las obras, sus recorridos. Como si cada cuadro fuera un pigmento y moviéramos cuadros nuevos y antiguos para pintar, y los combinásemos entre ellos, en muestras e itinerancias, con tal de alcanzar o tratar de alcanzar el absoluto pictórico"[20].

Que cada cuadro sea un pigmento es, a la pintura absoluta, lo que los espejos al *Postaler,* ya que los cuadros, como los espejos se podrían combinar de infinitas maneras para representarnos mundos fragmentados, mutados por una mirada continuamente errante y deambulante.

Ambulator nascitur, non fit (*el caminante nace, no se hace*)[21] escribía en 1862 Henry David Thoreu (1817-1862) el naturalista considerado pionero del ecologismo y defensor de la desobediencia civil. En un pequeño pero sustancioso libro titulado *Caminar*, Thoreau confiesa su pasión por andar como una forma de vida difícilmente entendible para la mayoría del resto de sus congéneres, pues su caminar esta cargado de una filosofía del presente que requiere del caminante una atención sin fisuras en su caminar, de tal forma que ningún pensamiento rompe ese presente continuo que fluye con esa actividad a la que dota de cierto sentido sagrado:

"En el curso de mi vida, escribe Thoreau, me he encontrado sólo con una o dos personas que comprendiesen el arte de Caminar, esto es, de andar a pie; que tuvieran el don, por expresarlo así, de *sauntering* [deambular]: término de hermosa etimología, que proviene de "persona ociosa que vaga en la Edad Media por el campo y pedía limosna so pretexto de encaminarse *à la Sainte Terre*, a Tierra Santa; de tanto oírselo, los niños gritaban: "van a *Sainte Terre*: de ahí *saunterer*, peregrino...Hay, sin embargo, quienes suponen que la palabra procede de *sans terre*, sin tierra y hogar, lo que, en una interpretación positiva, querría decir que no tiene hogar concreto, pero se siente en casa en todas partes por igual. Porque éste es el secreto de un deambular logrado"[22].

Si bien con una implicación diferente a la que Thoreau otorga al caminar, Eugenio Ampudia ha desarrollado recientemente una obra que en este contexto que tratamos cobra una significación muy especial. Me refiero a la obra que organizó en la exposición *Ars Itineris*, celebrada con motivo del año Xacobeo 2010. La exposición de celebró en siete ciudades: Vigo, Huesca, Iruña, Logroño, Oviedo, Vic y Vitoria, y en ella tomaron parte diversos artistas, todos ellos, con obras que de una manera u otra remitían a la idea del viaje: el viaje soñado, el viaje como conocimiento o el viaje como necesidad vital (como los referidos a la inmigración) fueron temas tratados[23]. Pero la obra de Eugenio Ampudia, no sólo remitía a la idea de viaje, sino que consistía, de hecho, en el viaje, por lo que la destacamos aquí como representativa de los aspectos que nos ocupa. Para esta exposición Ampudia diseñó siete *Nubes de Memoria*, hechas de PVC y llenas de helio con capacidad para almacenar imágenes digitales que se introducían en su interior por cuatro puertos USB. Cada una de estas nubes partía de una

[19] Sobre esta última acción véase: Perejaume y Porras-Isla, Fernando de. *Tres dibujos de Madrid, una acción de Perejaume,*Madrid, Editorial Universidad Complutense, 2008.

[20] Perejaume, "El mundo como sala de exposiciones", en *Dejar de hacer una exposición*, p. 211.

[21] Thoreau, Henry David. *Caminar*, Madrid, ediciones Árdora, Ardora Express, 2001, p.10.

[22] Thoreau, Henry David. *Opus. cit*, pp.7-8.

[23] Sobre la exposición *Ars Itineris*, puede consultarse: http://www.artium.org/Castellano/Exposiciones/Exposicion/tabid/176/language/es-ES/Default.aspx?pidExposicion=136 [Consulta: 6/10/10]

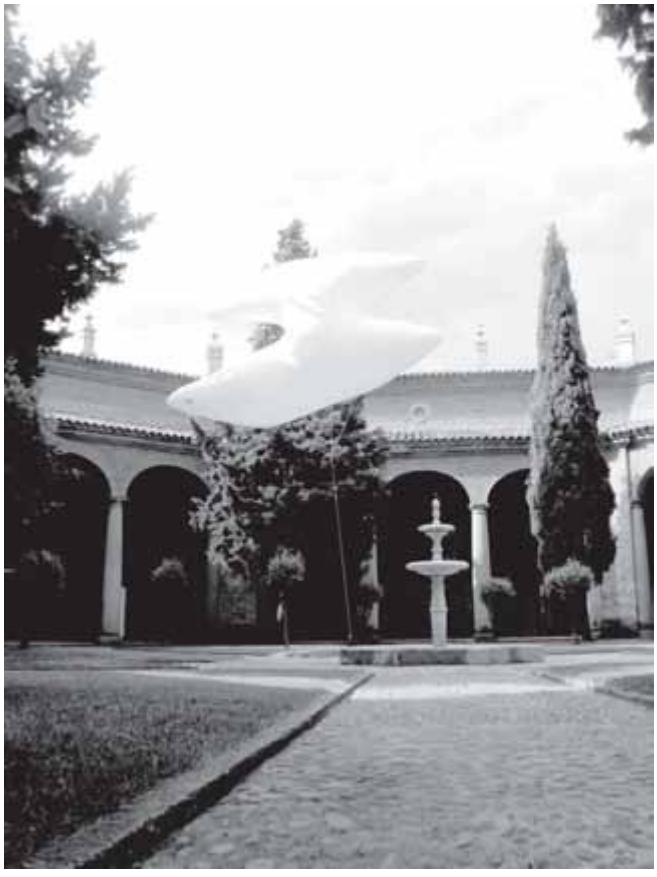


Figura 7. Eugenio Ampudia, *Nube de Memoria (Huesca)*, Exposición Arts Itineris, 2010.

de las siete ciudades involucradas en el proyecto y eran portadas por peregrinos que iban introduciendo sus fotos de viaje o sus vídeos en la nube, donde quedaban almacenadas a modo de registro, y también expuestas, pues estas nubes de la memoria se llenaban de imágenes, como las del cielo de gotas de agua. En efecto, a su llegada a cada etapa del camino, ya fuera en un albergue o en un lugar público, las imágenes de las nubes se mostraban en una pequeña celebración que iba acompañada de una pieza musical compuesta con motivo y para la muestra (Fig. 7). Como las postales de Perejaume, las imágenes de Ampudia viajan y se superponen unas sobre otras ignorando su geografía, pero ahora, por su carácter digital, lo hacen en tiempo real y virtualmente, mientras archivan y muestran los recuerdos de sus portadores. Se trata, por tanto de una acción colectiva, mediante la que el objetivo del peregrino del Camino de Santiago, se superpone al objetivo del peregrino que porta y genera las imágenes que han de conformar la obra de arte. Uno y otro comparten el viaje como una experiencia que construye la memoria personal y colectiva del trayecto físico, geográfico y anímico vital.

El peregrinaje como registro de la memoria individual y colectiva tiene lugar en la obra de *Arch* de Andy Goldsworhty (Fig. 8). En este caso, el nomadismo de las piezas artísticas corre paralelo a la memoria del nomadismo como forma de producción ganadera. Esta obra revivió el camino de la antigua trashumancia, y consistió en trasladar un arco de piedra de arenisca roja del Pérmico (llamada allí "locharbriggs") a través de una ruta que iba desde los Lower Hills



Figura 8.Andy Goldsworthy, *Arch,* 1997.

(Escocia) hasta Lancashire, pasando por Cumbria. El recorrido, realizado durante el verano de 1997, estaba marcado por la presencia de corrales de ovejas, algunos mal conservados o en ruinas, que habían servido o todavía servían como rediles. Allí donde el corral había desaparecido, se levantaba el arco lo más cerca posible de la ubicación original. La presencia del arco suponía una especie de homenaje a los animales, pues traía a la memoria las ovejas allí donde ya no había. Que eligiera un arco como forma de representación posiblemente se debiera, entre otras cosas, al juego de palabras que implica en inglés: un arco es una forma curvada (esto es *folded*) lo que alude en inglés a los *folds*, o rediles para guardar los animales.

Arch es una escultura desmontable que constaba de veintinueve dovelas, y que se levantó hasta veintidós veces a través del trayecto. Se erigía durante la noche y se desmantelaba a la mañana siguiente para seguir el camino. Para Goldsworhty es muy diferente hacer una escultura que va a permanecer mucho tiempo a otra que dura un momento. Montar las dovelas para, paso seguido, desmontarlas casi enseguida, supone un trabajo tenso, arduo y duro, cuya manifestación posterior queda recogida en la fotografía que documenta el levantamiento. Éstas, son más que meros registros de lo acontecido; cada una de ellas se convierte en dovela mediante las que va construyendo, según declara el propio artista, otro arco, uno de imágenes con las que edifica, al final, su historia visual que recoge en un libro[24]. Hay, no obstante, otra historia: esa que cuentan los que hayan participado (ya sea ayudando en el recorrido, ya cediendo las tierras para albergar la escultura) y los que lo hayan visto. Por eso, para Goldsworthy, la historia de *Arch* es más rica a medida que va completando su trayecto, ya que se impregna de la experiencia de los lugares en los que se va levantando, y absorbe la energía del artista, pues "cuantas más veces hago el arco, confiesa, más riqueza adquiere"[25].

[24]Las imágenes y la documentación de esta acción están recogidas en el libro que escribe Andy Goldsworthy conjuntamente con David Craig. *Arch,* Londres, Thames and Hudson, 1999.

[25] Craig-Goldsworthy. *Opus cit*. pp.17 y 51. El arco itinerante de Goldsworthy nos lleva a pensar con Ibon Aranberri (artista guipuzcoano cuya reciente exposición en el Monasterio de Silos ha tratado precisamente sobre el traslado y restauración de arquitecturas patrimoniales) que "toda producción resulta hoy transferible y volátil. Los elementos cambian de lugar y de aspecto constantemente". La arquitectura histórica (o los restos de ella) que se ve sometida a un traslado y a una posterior reconstrucción en otro lugar, nunca será la misma: "El camino entre el lugar A (origen) y el lugar B (destino) puede ser largo o corto y en cualquier caso resultará una migración constante, llena de acontecimientos...No será, está claro, una mera recolocación de la materia. Hay objetos que trasportamos con nosotros, otros que permanecen. Como una trans-acción de materiales y memoria, memoria construida y desmantelada una y otra vez". Aranberri, Ibon. *Gramática de meseta*, Abadía de Santo Domingo de Silos, folleto informativo de la exposición (del 14 de julio al 14 de noviembre del 2010).

El ritual de montar y desmontar la pieza del arco con el mimo que precisa parece un trabajo absurdo más propio de un Sísifo condenado a una tarea inútil que de un artista; hemos de ver la intención del ritual que encierra en ese acto celebrado a cada encuentro con el lugar, un acto que reverdecía la memoria de los lugares en tanto que traía al presente su antigua configuración. El arco aparece y desparece como un anunciador que celebra lo que allí hubo en un pasado, pero también y sobre todo, celebra el arte: la infinita paciencia de ese ciclo hacer-deshacer-rehacer que antes, en los espejos–postales de Perejaume veíamos tenía lugar por acción de la luz y el reflejo mientras eran portados por el artista, ahora se materializa en el montaje y desmontaje del arco, pues éste, va absorbiendo el trabajo y la energía del artista y por eso va cambiando, transformándose. Pero este poder transformador del arte no solo se da en el objeto, sino y lo que es más importante, en el sujeto: Goldsworhty era consciente de que cada vez conocía mejor la naturaleza de las piedras, de las dovelas, pues los montajes finales fueron menos trabajosos que los iniciales. Ese aprendizaje trasciende la propia *techné* del arte para afectar a la subjetividad del artista que lo asume como una lección de entrega y humildad a una tarea en si misma inútil, pero poéticamente rica y simbólicamente cargada de valores; valores que no son productivos pero si transformadores, ya que vinculan al artista con el material que trabaja, como el primitivo se vinculaba al animal totémico, generando así "un destino común", un intercambio de pesos, formas, densidades, rugosidades e intenciones que confluyen en una sabiduría que trasciende el hacer artístico y nos vincula con la vida. "Podemos estudiar las leyes de la materia cuando nos sea posible y para lo que nos interese, escribe Thoreau en su *Caminar*, pero, sigue diciendo, una vida lograda no conoce ley ninguna. El hombre que se permite la libertad de vivir es superior a todas las leyes, en virtud a su relación con el legislador. Es servicio activo [dice el Visnu Purana][26], el que no se convierte en servidumbre; es sabiduría la que sirve a nuestra liberación: todos los demás servicios sólo valen para agotarnos; todas las demás sabidurías sólo son habilidades de artistas"[27].

Concluyendo, en el *non–site–specific* anida la paradoja por la cual se niega al arte mientras que se hace arte. Más bien, es una forma de negar el arte experimentándolo, en tanto que tiene la capacidad de hacer la obra presente en dos sentidos: traerla delante de nosotros (es decir, materializándola en un devenir continuo, como hemos visto en los distintos casos que nos han ocupado), y convertirla en presente, en un continuo ahora; pues como advertía Thoreau, el verdadero caminante no esta ausente del lugar que recorre, ni está perdido en sus pensamientos, sin darse cuenta de lo que acontece en cada instante dentro y fuera de sí. Parece, entonces, que se pudiera atrapar lo inatrapable, esa energía de la que hablaba Duchamp que corría durante el proceso creativo hasta que desaparecía, justo al materializarse la obra; momento en el que se congelaba y huía aquello precisamente que quería atrapar. El aquí y el ahora mantiene esa energía en un fluir por el territorio en presente continuo, siempre que el caminante dé cada paso lleno de consciencia, permaneciendo con su mente, allí donde su cuerpo está, en permanente viaje, en el permanente cambio del trayecto.

[26] Vishnu Purana es uno de los primeros y más importantes textos del hinduismo que se publicaron por primera vez en inglés en 1840, traducidos por Horare H. Wilson en *The Vshnu Purana, A system of Hindu Mithology and Tradition*, Londres, John Murray, 1840.

[27] Thoreau, Henry David. *Opus. Cit*, p.50.

II
LOS VIAJEROS Y SU MIRADA SOBRE EL ARTE

EXCURSIONES FOTOGRÁFICAS DE AURELIO DE COLMENARES Y ORGAZ, CONDE DE POLENTINOS, 1873-1947[1]

Isabel Argerich
Instituto del Patrimonio Cultural de España
Cristina Peláez
Historiadora

Aurelio de Colmenares y de Orgaz nace en Madrid el 11 de abril de 1873 y fallece en la misma ciudad el 26 de mayo de 1947**.** Hijo de Aureliano de Colmenares y de Tarabra, y de Francisca de Orgaz y Melendro, al fallecimiento de su progenitor hereda el título de séptimo Conde de Polentinos. Contaba entonces con 19 años, edad en la que probablemente se inicia en la fotografía. Ocho años después, concretamente el 12 de octubre de 1900, contrae matrimonio en San Sebastián con Francisca Duque de Estrada y Martínez de Moretín; el matrimonio tuvo tres hijos.

La figura de Aurelio de Colmenares resulta un ejemplo significativo de los pioneros aficionados a la técnica fotográfica en nuestro país. Esta afición le lleva a la creación de un extenso archivo fotográfico que llega a contar con más de diez mil placas negativas y placas positivas directas. Las primeras imágenes que realiza se remontan hacia 1894[2] y las últimas a la década de 1930. Aristócrata cultivado –obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras– y estudioso de la historia del arte, participa activamente del movimiento excursionista desarrollado desde finales del siglo XIX; uno de cuyos objetivos principales era conocer, documentar y difundir el patrimonio histórico-artístico español. Sus fotografías, realizadas con cámaras estereoscópicas, fueron obtenidas en su mayor parte en el transcurso de las mencionadas excursiones culturales.

Junto al excursionismo, fueron muy variadas las actividades públicas y/o culturales protagonizadas por el Conde de Polentinos a lo largo de su vida, muchas de las cuales contribuyeron también a incrementar su pasión por la fotografía, y a proporcionarle temas

[1] Agradecemos a Ignacio de Colmenares y Gómez-Acebo los datos biográficos proporcionados. Así como a María Izquierdo y a Emmanuelle Peytour su colaboración en la investigación llevada a cabo para preparar la presente comunicación.

[2] Colmenares y Gómez-Acebo, Ignacio. Carta, 2 de febrero de 2010, Archivo Conde de Polentinos, I.P.C.E.

para ser captados con su cámara. Entre estas actividades, relacionamos a continuación las más destacadas, que nos reflejan la diversidad de sus intereses: Como otros aristócratas radicados en Madrid, Aurelio de Colmenares fue Gentilhombre de Cámara y Mayordomo de Semana de Alfonso XIII. Su cometido consistía en asistir a S. M., bajo las órdenes del Mayordomo Mayor, la semana que le era designada, asistencia que prestó desde 1904 hasta la proclamación de la Segunda República en 1931[3]. Perteneció como Académico Correspondiente a la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Fue nombrado Comisionado en Cortes por la Junta de Gobierno del Museo Municipal de San Sebastián el año 1906, manteniendo su cargo hasta 1917. Se integra en la Liga hispano-americana de instrucción popular y de propaganda comercial –presidida por Santiago Ramón y Cajal– ejerciendo de Secretario segundo de las secciones de la Cámara de Castilla el año 1905[4]. Recibe las distinciones de Caballero Gran Cruz francesa de L´Etoile Noire de Benim[5], y Cruz blanca del Mérito Militar[6].

El Conde de Polentinos fue, así mismo, miembro o socio de distintas organizaciones culturales, ejerciendo funciones relevantes en algunas de ellas: Secretario de la Real Sociedad Fotográfica[7]. Archivero-bibliotecario de la Sociedad de Escritores y Artistas Españoles. Socio del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, siendo Secretario de la sección de Música los cursos de 1898 a 1903[8], y socio componente de la Junta directiva de la Escuela de Estudios superiores entre 1903 y 1905. De igual modo fue socio del Círculo de Bellas Artes de Madrid, entidad para la que escribe el artículo *La Casa-Ayuntamiento de Madrid* publicado en el álbum "*Bellas Artes*" editado en conmemoración de la inauguración de dicho Círculo[9] (Fig. 1).

Mantuvo una destacada relación con el Ayuntamiento de Madrid que, junto a su interés por la investigación de temática madrileña, le condujo a ser nombrado, el 1 de junio de 1943[10], Cronista oficial de la Villa de Madrid. Con motivo de este nombramiento, dictó en la Asociación de Escritores y Artistas una conferencia titulada *La calle de Alcalá*, posteriormente editada como folleto; y en la Casa de Cisneros la que llevó por título: *Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos*[11]. Esta relación con el Ayuntamiento madrileño se inicia, de modo especial, a raíz de la participación de Colmenares en la Junta de Caballeros del

[3] 1904 (documentos del Archivo General del Palacio Real, Signatura: C. 243/Exp. 44). 1905 (*Correspondencia de España*, 6, agosto, 1905, p. 3) . 1906 (*Correspondencia de España*, 22, julio, 1906, p. 3). 1913 (*Correspondencia de España*, 15, abril, 1913, p. 4). 1917 (*La Vanguardia*, 21, noviembre, 1917, p. 10). 1918 (*Correspondencia de España*, 9, diciembre, 1918, p. 5). 1928 (*La Vanguardia*, 14, febrero, 1928, p. 28). 1929 (*La Vanguardia*, 8, febrero,1929, p. 20). 1931 (*El Siglo futuro*, 30, marzo, 1931, p. 3).

[4] *El Imparcial,* 7, febrero,1905, p. 3.

[5] Conde de Casal. *El Conde de Polentinos, artículo necrológico*, "Arte Español", segundo cuatrimestre, (1947). Madrid.

[6] Conde de Polentinos. *Investigaciones madrileñas*, Madrid, Sección de Cultura e Información. Artes Gráficas Municipales, 1948. Reed. Ayuntamiento de Madrid, Ediciones La Librería, 2003. P. XVII del prólogo.

[7] Socio en 1904 (*La Fotografía*. Año II, n. 29, febrero 1904, p.5 del apéndice). Secretario en 1905 (La *Fotografía*. Año IV, n. 40, enero 1905, p.5 del apéndice) y en 1914 (*La Fotografía.* Año I, Época 2º, n. 1, enero 1914, p. 32).

[8] Segundo secretario durante el curso 1898-1899 de la Sección de Música (Villacorta Baños, Francisco. *El Ateneo de Madrid, 1885-1912*, C.S.I.C., 1985.), durante el curso 1900-1901 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 24, junio, 1900, p. 3), en 1903 (*Lista de señores socios*, marzo de 1903, www.ateneodemadrid.com).

[9] *La Época*, 24, febrero, 1927, p. 1.

[10] Conde de Polentinos. op.cit.

[11] *ABC*, 13, mayo, 1944 p.15.

[12] *ABC*, 20, junio, 1943, p.10.

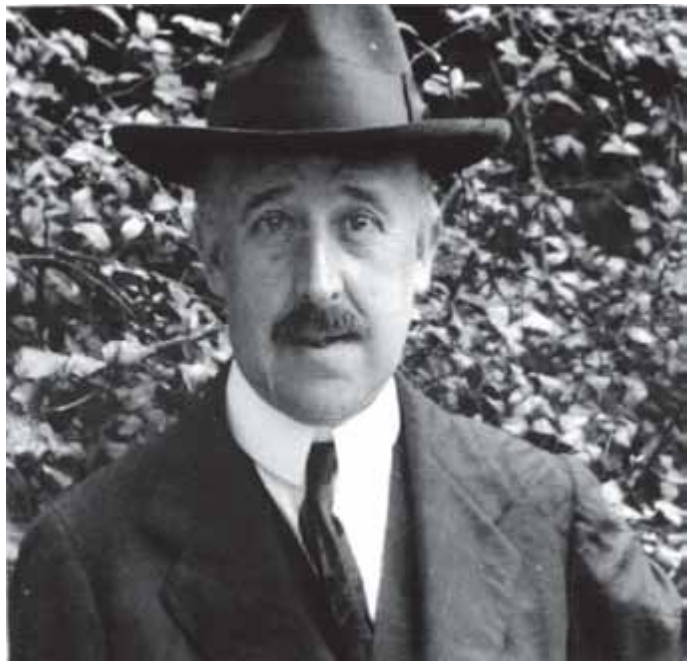


Figura 1.
Retrato de
Aurelio de Colmenares y Orgaz,
VII Conde de Polentinos en 1927.

centenario de San Isidro; creada en 1922, y organizadora de la Exposición Iconográfica y Bibliográfica de San Isidro Labrador, que tuvo lugar dicho año en la Capilla de San Isidro de la Parroquia de San Andrés. Junto a la preparación de la exposición, realiza el catálogo de la misma, que llevó por título *Catálogo de las obras que figuran en la Exposición Bibliográfica e Iconográfica celebrada para solemnizar el tercer centenario de la canonización de San Isidro*, con la redacción del artículo *La Capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés*[12].

Otra señalada colaboración del Conde de Polentinos con el Ayuntamiento se produjo mediante su participación en la Exposición del Antiguo Madrid, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte e inaugurada el 21 de diciembre de 1926 en el antiguo Hospicio de Madrid. La Sociedad de Amigos del Arte había sido creada en 1909 por iniciativa de Trinidad de Scholtz-Hermensdorff de Iturbe, duquesa de Parcent. El órgano administrativo de la misma era la Junta del Patronato, formada por las secciones de Bellas Artes, Arte industrial, Diplomática y Arte público[13]. Desde 1925[14], año en que fue nombrado Vocal de dicha Junta, Colmenares forma parte de la Sociedad. Posteriormente, en 1928 es designado Vicesecretario, y Secretario general en 1944. A lo largo de todo este tiempo colabora en diferentes actividades promovidas por la Sociedad: exposiciones, catálogos y edición de la revista "Arte Español"[15].

Una de las realizaciones más importantes de la Sociedad de Amigos del Arte fue precisamente la Exposición del Antiguo Madrid, tanto por su temática, como por ser el germen de la creación

[13] Alaminos López, Eduardo. *Actas del Patronato del Museo Municipal*, *1927-1947*, Museo Municipal de Madrid, 1997.

[14] *La Vanguardia*, 24, junio, 1925, p.17.

[15] Conde de Casal. op. cit.

del Museo Municipal. El Conde de Polentinos fue miembro de la Comisión organizadora[16], y en el catálogo de la muestra[17] escribe los siguientes artículos: *Iglesias y Conventos de Madrid*, *Edificios particulares*, *Los patronos de Madrid y otros santos*, y *La Plaza Mayor.* Al año siguiente de la exposición, se crea el Museo Municipal de Madrid y se constituye el Patronato rector del mismo, integrado entre otras personalidades por el Conde de Polentinos. Permaneció en el Patronato del Museo hasta su fallecimiento, siendo vocal de los patronos y ocupándose de la redacción del catálogo de dicho Museo[18].

Debido a esta relación especial de Aurelio de Colmenares con el Ayuntamiento de Madrid, pocos meses después de su fallecimiento, el consistorio honró su memoria con la publicación de una antología de sus obras titulada: *Investigaciones madrileñas*[19]. La publicación incluye una selección de sus más interesantes contribuciones al estudio de esta ciudad, como por ejemplo las monografías: *Las casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid*[20], *Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid y La Plaza Mayor y la Real Casa Panadería*[21]; *El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)*[22], o *El Convento de San Hermenegildo (Madrid)*[23]. Algunos artículos publicados en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, así como textos de conferencias dictadas y artículos no publicados anteriormente, entre los que mencionamos: *El solar del Palacio de las Comunicaciones*, *Antiguas huertas y jardines madrileños* o *El pino solitario de la calle de Alcalá.*

Además de sus investigaciones sobre temas madrileños y artículos para el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Colmenares publica el interesante *Epistolario del General Zubiaur (1568-1605)* editado por el Instituto Histórico de Marina de Madrid el año1946, que incluye la correspondencia mantenida entre Felipe II y el General de la Armada, Pedro de Zubiaur desde el año 1591 al 1596 inclusive. Finalmente, ya en el terreno literario, escribe en 1945 la comedia en tres actos *Jugar con dobles cartas*, inédita[24].

Inicios de la fotografía de viajes y del excursionismo

Desde la presentación pública del daguerrotipo se vio la utilidad de la fotografía para dar a conocer vistas de ciudades y monumentos tomadas en muy diferentes regiones geográficas. La

[16] *Blanco y Negro*, 9, enero, 1927, pp.1-7.

[17] *Catálogo General Ilustrado de la Exposición del Antiguo Madrid*, realizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en el Edificio del Antiguo Hospital de Madrid. Redactado por Félix Boix, Miguel Velasco, Conde de Polentinos, Joaquín Ezquerra del Bayo, Conde de Casal, Luis Bellido, Manuel Machado, José Pérez Barradas, Julio Cavestany y Miguel Ortiz Cañavate. Madrid, Gráficas Reunidas, Fototipia Hauser y Menet, 1926.

[18] Conde de Casal. op.cit.

[19] Conde de Polentinos, op. cit.

[20] Conde de Polentinos. *Las casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid,* Madrid, Imp. San Francisco de Sales, 1913.

[21] Conde de Polentinos. *Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid y la Plaza Mayor y la Real Casa Panadería,* Madrid, Hauser y Menet, 1913.

[22] Conde de Polentinos. *El Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales),* Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1918.

[23] Conde de Polentinos. *El Convento de San Hermenegildo (Madrid),* Madrid, Editorial Hauser y Menet, 1933.

[24] Colmenares y Gómez-Acebo, Ignacio. op.cit.



Figura 2. Arco de Medinaceli (Soria). Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

cámara fotográfica, ayudada por la revolución que en los transportes supuso la implantación del ferrocarril, así como por el desarrollo de la estampación fotomecánica, abría la posibilidad de contemplar el mundo en una reproducción fidedigna del mismo. Desde 1839 hay publicaciones de grabados realizados a partir de daguerrotipos tomados en viajes, entre las que destaca la obra de Noël-Marie Lerebours *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. En nuestro país, de similar época mencionamos la extensa publicación *Recuerdos y bellezas de España, obra destinada a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas, en láminas ya dibujadas del natural, ya daguerrotipadas por D.F.J. Parcerisa*[25] (Fig. 2).

Fotógrafos europeos, británicos y franceses viajaron por Oriente, España… atraídos por los aspectos más exóticos de las diferentes culturas, bien por propia iniciativa o por encargo de las primeras compañías editoras de imágenes fotográficas. La finalidad era documentar estos viajes mediante el tiraje de copias de diferentes formatos para la formación de álbumes o de museos fotográficos. Según fueron evolucionando los procedimientos técnicos: daguerrotipo, calotipo, colodión húmedo… fue variando el equipaje de los fotógrafos viajeros. Pero en todos estos casos, al ser técnicas artesanales, necesitadas de laboratorios ambulantes y que empleaban materiales frágiles, la práctica fotográfica continuaba siendo engorrosa. De hecho, algunos de los viajeros han dejado por escrito sus dificultades: "aprender a hacer fotografías es bien poca cosa, pero llevar el utillaje a lomos de mulas, de camellos o de hombres, es un problema verdaderamente difícil de resolver"[26] dice Maxime du Camps, que realizó calotipos en Egipto

[25] Parcerisa y Boada, F. J. *Recuerdos y bellezas de España*. Once volúmenes, litógrafo Parcerisa, autores: Pi i Margall (Granada), Pablo Piferrer (Cataluña), Pedro de Madrazo (Córdoba, Cádiz y Sevilla) y José Luis Quadrado (el resto de las localidades). 1839-1884.

[26] López Mondejar, Publio. *Historia de la fotografía en España*, 4º edición, Madrid, Lunwerg editores, 1999, p. 29.

en 1849, acompañado por Gustave Flaubert. Los inconvenientes expuestos fueron superados, como veremos más adelante, con la industrialización de los procedimientos fotográficos hacia el cambio de siglo, que supuso la generalización de la práctica fotográfica, con el aumento de profesionales del ramo y la proliferación de aficionados a la fotografía, como el Conde de Polentinos.

Entre los destinos fotográficos por el mundo, España se vuelve objeto de descubrimiento, inicialmente por extranjeros y, posteriormente, por los propios españoles. Se pretende revalorizar lo propio, así, se toma conciencia de la necesidad de conocer y proteger nuestra riqueza patrimonial. Una de las muestras de esta revalorización en nuestro país, es el desarrollo de los estudios de Historia del Arte, que acabarían consolidando la materia como disciplina científica: en la Escuela Superior de Diplomática en 1863, en el Museo de Reproducciones Artísticas en 1878 y en el Museo Pedagógico Nacional en 1882. Fue, así mismo, muy importante la labor investigadora y de difusión de la Escuela de Estudios Históricos del Ateneo de Madrid, consolidándose la enseñanza de dicha materia, finalmente, con la creación de las cátedras universitarias, etc…[27].

Un papel activo en los estudios de arte llevados a cabo en las décadas finales del s. XIX fue el del excursionismo científico, reunido en torno a sociedades excursionistas. En nuestro país, la primera en fundarse fue la Associació Catalanista d'Excursions Científiques en 1876 –posteriormente, 1890, denominada Centre Excursionista de Catalunya– a ésta le sigue la Sociedad Española de Excursiones, instituida en 1892, y, ulteriormente, otras muchas como la Sociedad Castellana de Excursiones, fundada en Valladolid en 1903. El Conde de Polentinos fue miembro activo de la Sociedad Española de Excursiones, desde el año siguiente a su creación. Así narra él mismo los inicios de dicha Sociedad, que contribuyó de manera notable a difundir hallazgos y formar equipos de investigación: "*El origen de la fundación de esta Sociedad fue la Exposición Histórico America, e Histórico Europea celebradas para conmemorar el 4º Centenario del Descubrimiento de América en el edificio destinado a Biblioteca* (Nacional de Madrid) *y aún no inaugurado, al ver tanta magnificencia en obras de arte presentadas por todos los pueblos de España tuvieron la idea de fundar una Sociedad, cuyo fin fuese dar a conocer todas las bellezas de España, por medio de excursiones y publicándose las impresiones en un boletín"*[28].

La Sociedad Española de Excursiones y su Boletín

El primer número del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones se publicó en marzo de 1893, anunciándose ya las dos primeras excursiones a Alcalá de Henares y a Ávila. Éste primer número del Boletín se imprime pocos meses después de la fundación de la Sociedad. De su edición se encargaron los tres miembros de la Comisión Organizadora de dicha Sociedad: Enrique Serrano Fatigati (catedrático de Química del Instituto Cardenal Cisneros) presidente

[27] Gómez Álvarez, J. Ignacio. "Fuentes iconográficas del imaginario histórico – artístico de los estudiantes de la enseñanza media española*". Toleitola*, revista de educación del Centro de Profesores de Toledo, nº 9, 2007.

[28] Conde de Polentinos. Autobiografía no publicada, pp. 50-51, fragmentos cedidos por Ignacio de Colmenares y Gómez-Acebo.



Figura 3. Santa María del Naranco (Oviedo, Asturias).
Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

de dicha Comisión, Adolfo Herrera (jefe, retirado, del Cuerpo administrativo de la Armada) vocal, y el Vizconde de Palazuelos –y después también Conde de Cedillo– (doctor en Filosofía y Letras) secretario de la Comisión y director del Boletín. En distintos años, formaron también parte del equipo de edición del Boletín Elías Tormo, el Marqués de Foronda, José Ramón Mélida, el Conde de Polentinos y Joaquín Cisiá y Vinent.

La Sociedad estaba estructurada en cuatro secciones dependientes de la Comisión Organizadora: Ciencias Históricas, Ciencias Naturales, Literatura y Bellas Artes, cada una de ellas integradas por Presidente, Vicepresidente, Secretario y diversos Vocales. A estas secciones se unían dos comisiones mixtas encargadas de Publicaciones y Hacienda. Su actividad principal, además de la creación de una biblioteca y un museo, era la realización de excursiones, cuya finalidad se describe en el mencionado primer número del Boletín: *"Popularizar en las regiones y localidades que se visiten los estudios que cultiva y contribuir a la cultura general. Fomentar el amor a los monumentos y coadyuvar a su conservación. Reproducir los objetos y monumentos notables por medio del dibujo y de la fotografía"*[29] (Fig. 3).

El Boletín es, por tanto, una revista que refleja el interés de la Sociedad Española de Excursiones por la Historia, Ciencia, Literatura y Arte. En éste se da noticia de las novedades: avances fotográficos, notas necrológicas, resúmenes de las excursiones realizadas a diferentes poblaciones españolas, visitas a colecciones particulares, museos…, y de labores de restauración, como por ejemplo el artículo de Enrique M. Repullés[30] *Restauración de la casa de Polentinos en Ávila*. Sus páginas ofrecen, así mismo, balances de exposiciones de arte, listados de socios, referencias a la política de la época, información de las conferencias de la Sociedad en el

[29] *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo I, nº 1, marzo, 1893, p.3.

[30] *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo III, nº 28, marzo de 1895 a Febrero de 1896, pp. 110-114.

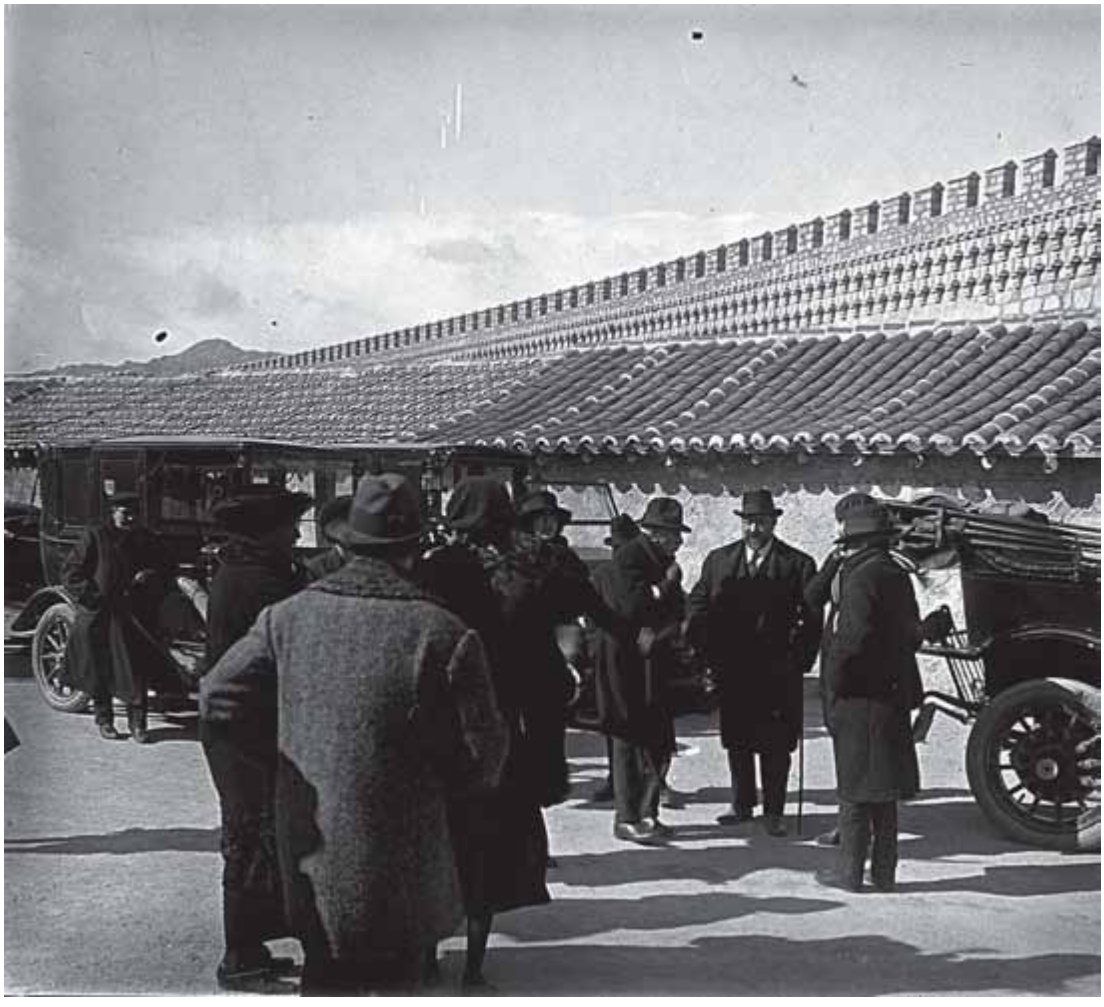


Figura 4. Miembros de la Sociedad Española de Excursiones visitan la presa de Santillana en 1919. La excursión incluía también la visita al Castillo de Manzanares el Real. Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

Ateneo de Madrid, etc. La actividad de la Sociedad, reflejada en el Boletín, también supuso el germen para la creación del inventario monumental gráfico de España, "*el acuerdo tomado por los activos socios que pertenecen al mismo tiempo a la* (Real Sociedad) *Fotográfica y a la de Excursiones de reproducir todos los detalles de las ciudades monumentales y formar extensos álbums que constituyan un inventario gráfico de nuestras riquezas artísticas. La empresa fue propuesta por los señores Coronel Lafuente y Serrano Fatigati, siendo aceptada con entusiasmo por el Sr. Suárez Espada y sus compañeros"*[31]. Supuso así mismo un impulso en la elaboración de relaciones en las que figuran los edificios que deberían ser declarados

[31] *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo VIII, nº 84, febrero, 1900, p. 47.

Monumentos Nacionales, en señalar aquellos que necesitaban restauración urgente, como San Baudelio de Berlanga o los frescos de Goya de San Antonio de la Florida[32], y otras meritorias actividades. Algunos protagonistas de este ambiente e iniciativas en torno a la Sociedad y su Boletín fueron, junto con los mencionados anteriormente, el Marqués de Cerralbo, el Conde de Valencia de Don Juan, Vicente Lampérez y Romea, el Conde de Casal, Juan Antonio Gaya Nuño…

El Conde de Polentinos en la Sociedad Española de Excursiones

Aurelio de Colmenares ingresa en la Sociedad poco tiempo después de su creación, "*quedé admitido como socio, yendo a los pocos días a una excursión realizada por la Sociedad a Illescas, la famosa villa toledana. En esta visita por ser el más joven de los asistentes a ella, me eligieron cronista, apareciendo a los pocos días en el Boletín mi crónica, dando a conocer las bellezas de dicha población y narrando algo de su historia y teniendo la suerte de encontrar en el archivo notarial una carta dotal de Dª Catalina de Palacios,* […]*, mujer del inmortal autor del Quijote D. Miguel de Cervantes, que era lo único que corroboraba lo por mi escrito. No parecieron mal, a los tres fundadores, mi modesto trabajo, pero a mi me llenó de satisfacción el verlo publicado"*[33]. Al relato de Colmenares de esta excursión, publicado en 1898 e ilustrado con sus fotografías, le siguieron *Una excursión a Deva (Guipúzcoa)* en 1898, *Excursión a Covarrubias, Silos y Arlanza* en1905, E*xcursión a Santillana y San Vicente de la Barquera* en 1908, los años 1912, 1913 y 1916 las monografías sobre temas madrileños ya mencionadas, y el año 1919 *Incendios ocurridos en la Plaza Mayor de Madrid* y la descripción de la *Visita a la colección de cerámica de Alcora, del Conde de Casal*[34] (Fig. 4).

Ese mismo año de 1919, y ante la negativa de Elías Tormo, el Conde de Polentinos fue nombrado director del Boletín, cargo que mantuvo hasta su fallecimiento en 1947: "*a propuesta del eminente arquitecto e historiador D. Vicente Lampérez, fui yo el elegido para este cargo, que acepté con la condición de desempeñarlo interinamente durante un año, para convencerme yo de que podía hacerlo y desde entonces lo sigo dirigiendo, habiendo tenido errores y aciertos en el desempeño del cargo, pero consiguiendo que el Boletín salga trimestralmente y a su tiempo. La nueva Junta Directiva procuramos desde el primer momento volver a proyectar excursiones, que se inauguraron con una al Castillo de Manzanares, Presa de Santillana… En la excursión efectuada a Soria, Hita y Cogolludo tuvimos la suerte de descubrir unas pinturas flamencas notables que estaban medio abandonadas en una ermita y*

[32] "San Baudelio de Berlanga", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XIX, Enero – Diciembre de 1911, pp. 159-160. San Antonio de la Florida, Tomo XVII, enero – diciembre de 1909, p. 243.

[33] Conde de Polentinos. op.cit. pp. 50-51.

[34] "Una excursión a Illescas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo VI, nº 63, mayo, 1898, pp. 41-47. "Una excursión a Deva", Tomo VI, nº 65, julio, 1898, pp. 73-79. "Excursión a Covarrubias, Silos y Arlanza", Tomo XIII, nº 152-155, octubre – diciembre de 1905, pp. 214-222. "Excursión a Santillana y San Vicente de la Barquera", Tomo XVI, marzo, 1908, pp. 67-81. "Datos históricos de la Casa-Ayuntamiento de Madrid", Tomo XX, Tercer trimestre de 1912, pp. 230-254. "Plaza Mayor y Real Casa Panadería", Tomo XXI, enero – diciembre de 1913, pp. 37-62. "Monasterio de la Visitación", Tomo XXIV, diciembre de 1916 pp. 257–283. "Incendios ocurridos en la Plaza Mayor de Madrid", Tomo XXVII, enero – diciembre de 1919 pp. 36-54. "Visita a la colección de cerámica de Alcora, del Conde de Casal", Tomo XXVII, enero - diciembre de 1919, p. 180.

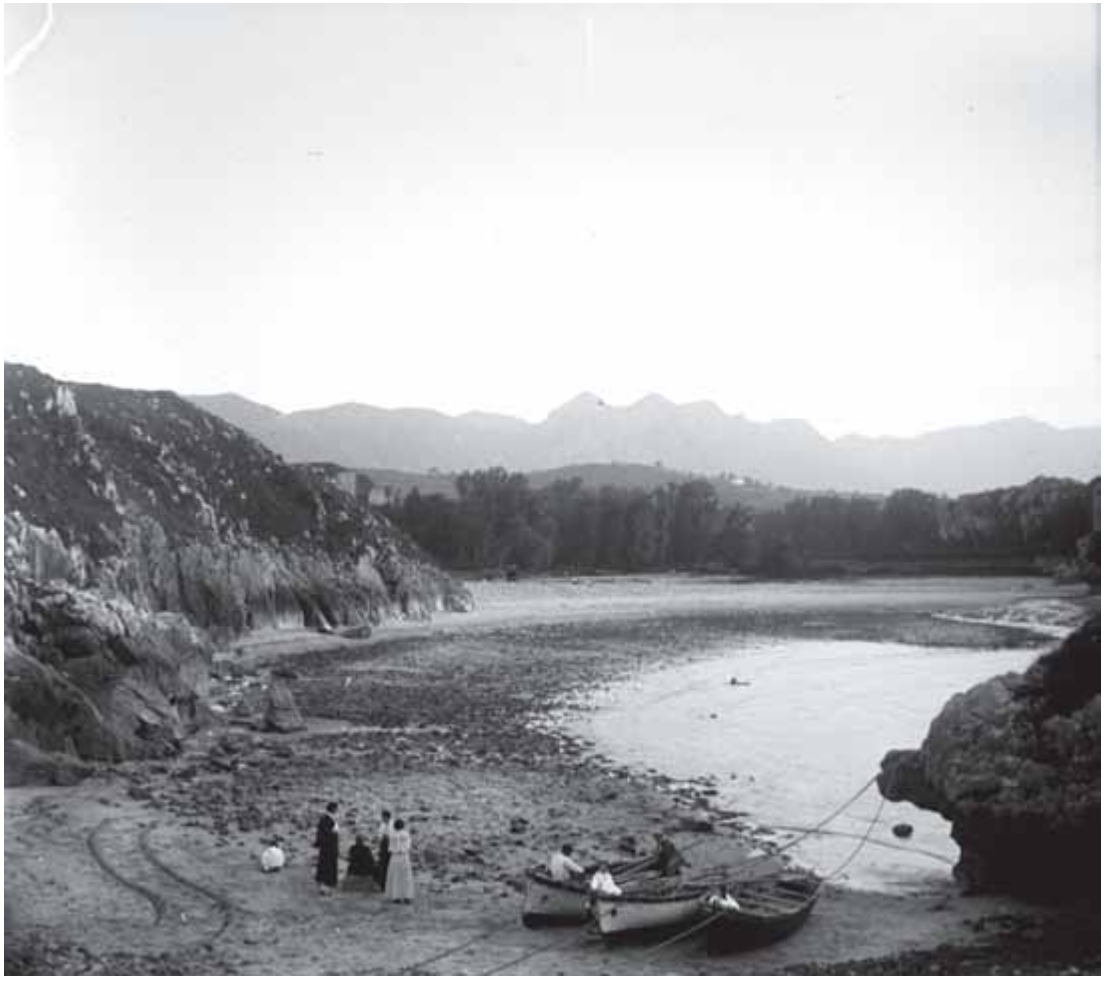


Figura 5. Paisaje de Llanes (Asturias). Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

que fueron trasladadas al Museo del Prado. Además se dieron una serie de conferencias en la Universidad sobre excursiones y temas arqueológicos"[35].

En su etapa de director del Boletín, Colmenares continúa publicando en éste numerosos artículos, que son ilustrados con sus tomas fotográficas; siendo remarcable el hecho de que, a partir de entonces, aumenta la publicación de sus fotografías para acompañar textos de otros autores. Los artículos de esta etapa comienzan con otra de sus investigaciones de temática madrileña: *Arcos para la entrada en Madrid de la Reina María Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II*, publicado en 1920. En 1924 *Las pinturas del Palacio de Cadalso de los Vidrios*. Seis años más tarde, en 1930, contribuye con el artículo *Ezcaray y su Iglesia (Rioja)*, al que suceden *El Convento de San Hermenegildo (Madrid)* en 1933, *La Ermita de San Antonio*

[35] Conde de Polentinos. op.cit., pp. 100-101.

de la Florida en 1941*, La Capilla de la Concepción,* en 1943, y, finalmente, en 1945 *Noticia de algunos templos madrileños desaparecidos*, y *Don Eloy de Quevedo y Corvellón*[36].

No obstante lo expuesto, los viajes culturales realizados por Aurelio de Colmenares no se limitan a los realizados junto a la Sociedad. Por sus memorias conocemos que era un excursionista vocacional, decidido a aprovechar las ocasiones propicias para conocer nuevas regiones. En las memorias nos relata, por un lado, las interesantes excursiones realizadas en compañía de su cuñado, Ricardo Duque de Estrada, VIII conde de la Vega del Sella, durante sus estancias veraniegas en Nueva (Llanes, Asturias) donde la familia de su esposa tenía una residencia (Fig. 5). De otro, las realizadas desde San Sebastián, también en verano, junto a Pedro Mª de Soraluce, conservador del Museo Municipal de dicha ciudad, Pepe Peñuelos, pintor e Isidro Villota, sociólogo, con quienes crea "*una especie de sociedad alpinista y nos dedicamos a subir por vericuetos y alturas, no sólo en Guipúzcoa sino que también en parte de Navarra"*[37]. A este grupo excursionista se agregaron Carlos Lezcano, Enrique Ziburu y Ramón Díez de Ribera. Juntos visitaron las Peñas de Alza, las cuevas de Zugarramendi, Artienza etc.

Ambiente cultural en torno a la fotografía y la Real Sociedad Fotográfica

Durante el cambio del siglo XIX al siglo XX se produce la primera revolución en el mundo de la fotografía: su industrialización. Como hemos mencionado, inicialmente no eran muchos los que se atrevían con el procedimiento de aplicar el colodión a las placas de vidrio, exponerlo en la cámara todavía húmedo y revelarlo inmediatamente, llevando consigo el laboratorio fotográfico allí dónde se hiciese la fotografía. A partir del descubrimiento de las emulsiones al gelatino-bromuro, la fotografía abandona el mundo artesanal, para entrar de lleno en la utilización de materiales fabricados por la industria. Se comercializan las placas secas ultrasensibles, máquinas más ligeras, fórmulas químicas simplificadas..., con lo que el trabajo fotográfico se va volviendo más sencillo.

En esta época la aristocracia y alta burguesía no sólo acude a las galerías fotográficas para retratarse. Comienza a desarrollarse en estos estamentos la afición a la práctica de esta técnica como entretenimiento y moda. El retrato se convierte en un símbolo de progresión social y saber hacer fotografías es un broche de distinción en el currículum personal. Entre este tipo de aficionados en los primeros años del s. XX, abundaron aquellos que, tras un acercamiento inicial, abandonaron su práctica. Sin embargo, se encuentran los que perduran en ello. Hombres, y también alguna mujer, cultos, pertenecientes a las clases sociales privilegiadas, participantes de la discusión sobre fotografía, al día de lo que hacen sus colegas y los fotógrafos extranjeros, y

[36] "Arcos para la entrada en Madrid de la Reina María Luisa de Borbón", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXVIII, Enero - Diciembre de 1920, p. 101. "Pinturas del Palacio de Cadalso de los Vidrios", Tomo XXXII , Enero–Diciembre de 1924, pp. 273–276, agradecemos a Isadora Rose el dato proporcionado."Ezcaray y su Iglesia", Tomo XXXVIII, Enero – Diciembre de 1930, pp. 217–227. "El Convento de San Hermenegildo", Tomo XLI, Enero – Diciembre de 1933, pp. 36-61. "La ermita de San Antonio de la Florida", Tomo XLV, Enero – Diciembre de 1941, pp. 59-61. "La Capilla de la Concepción", Tomo XLVII, Enero – Diciembre de 1943, pp. 79-88. "Noticia de algunos templos madrileños desaparecidos", Tomo XLIX, Enero – Diciembre de 1945, pp. 63-78. "Don Eloy de Quevedo y Corvellón", Tomo XLIX, Enero – Diciembre de 1945, pp. 79-80.

[37] Conde de Polentinos. op.cit. p.93.

a los que la técnica fotográfica acompaña toda la vida, como es el caso del Conde de Polentinos. Son los mismos protagonistas los que utilizan la fotografía en sus viajes y excursiones para documentar España y los que participan en la discusión sobre técnica fotográfica.

Entre estos aficionados podemos establecer dos categorías: los que se interesaron por la fotografía por sus aplicaciones científicas y documentales, cuyo ejemplo destacado es Santiago Ramón y Cajal, que publicó varios artículos y monografías; y aquellos que emplean la fotografía como medio artístico de expresión, fijando las normas de la estética y de la composición. Entre estos últimos, un ejemplo tomado muy en cuenta en la época fue Antonio Cánovas del Castillo, "Kaulak", sobrino del político homónimo.

La inspiración y trabajo común se condensa en las sociedades fotográficas que fueron el principal vehículo de difusión de la fotografía, mediante los salones, concursos, y publicaciones y revistas especializadas.

Los aficionados madrileños se reúnen, en su mayor parte, en torno a la Real Sociedad Fotográfica. Fundada en 1899, su presidente fue Manuel Suárez Espada, el vicepresidente Antonio Cánovas del Castillo y el presidente honorario Santiago Ramón y Cajal. El Conde de Polentinos, socio fundador, fue designado secretario de la misma, y, entre otros cometidos, se encargaba de organizar las excursiones de la Sociedad, "*y las sesiones de proyecciones de los viernes, en cuyo día se proyectaban en la pantalla las diapositivas de vistas hechas por los socios"*[38], como comenta en su autobiografía.

La revista *La Fotografía*[39] fue el órgano de difusión de la Sociedad y de este ambiente efervescente. Dirigida desde 1901 hasta 1906 por Antonio Cánovas del Castillo, en 1906 es sustituida por un Boletín mensual, hasta enero de 1914, cuando Cánovas es reemplazado por Antonio Prast y se retoma *La Fotografía* como revista de la Sociedad. En sus páginas se intentaba responder a los intereses y necesidades técnicas de los aficionados, y se reflejaba la pretensión de éstos por elevar la fotografía a la categoría de arte, ya que en su opinión, las fotografías pueden producir emoción estética y constituir por consiguiente un arte, al igual que las pinturas. Los aficionados reclaman la misma consideración, alegando para ello que el pintor crea su obra de arte con pinceles, colores y lienzo, y el fotógrafo con objetivos, placas y papeles. Difieren los medios, pero en ambas disciplinas lo importante es lo que el autor quiere expresar, lo que haya dentro de él, el asunto que ha elegido, la idea, y la emoción que produce en cuántos ven la obra resultante (Fig. 6).

La fotografía artística, por tanto, no debe representar fielmente el natural, sino idealizarlo, para ello eligen asuntos que puedan llegar a suscitar una emoción y los componen, buscan los modelos que mejor representen a los personajes y los disponen teatralmente, para que el resultado sea único, personal y característico del autor. Es la técnica pictorialista, influenciada por el prerrafaelismo inglés, la pintura simbolista de Viena, el Art Nouveau… Esta corriente rechaza las cualidades propias de la fotografía, reduciéndola a las formas estéticas de la pintura. Negaron la fotografía como medio autónomo de expresión, así merecen respeto únicamente las fotografías que no lo parecen, en las que se olvida su origen mecánico, la imagen se distanciaba de lo real mediante técnicas como papeles rugosos, desenfoques, halos y

[38] Conde de Polentinos. op.cit. p.79.

[39] *La Fotografía*. Año I, n. 1, octubre 1901 hasta Año XII, n. 147, diciembre 1913; 2º Época, Año I, n. extraordinario, enero 1914 hasta 2º Época, Año I, n. 12, diciembre 1914. Varios editores.



Figura 6. Lavanderas. Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

procedimientos como las técnicas pigmentarias, el carbón o la goma bicromatada, que también el Conde de Polentinos utilizó.

En *La Fotografía* este era el arte que se defendía, y así lo describen los protagonistas de este ambiente fotográfico: Kaulak, Carlos Iñigo, Hernández Briz, Francisco Cabrerizo, Luis Ocharán… quienes relatan desde su punto de vista la consideración de la obra fotográfica a principios del s. XX. Estos autores se lamentan de la baja autoestima del nivel fotográfico español respecto al extranjero, de la ceguera de las autoridades, que no entendían la importancia cultural, social y económica de la fotografía. También opinan sobre el desconocimiento de los profesionales que se dedicaban a la fotografía, a los que les reclamaban que subiesen los precios, que los pusieran a la altura del arte que debían producir.

Pese a estas opiniones, y a que la fotografía española dependía técnicamente de la industria europea y norteamericana, ya que no se fabricaba nada en España y todo –las cámaras, las

placas, los papeles de revelado etc.– debía importarse del extranjero; sí existía apoyo de las instituciones oficiales, y encontramos algunos ejemplos de ello: como subvenciones del Ministerio de Instrucción Pública a la Real Sociedad Fotográfica, oferta de conferencias científicas en el Ateneo[40], permisos para la reproducción de las obras del Museo de Pinturas...

Históricamente España vivía momentos difíciles, pérdida de las colonias en 1898, profundas convulsiones sociales, movimientos obreros, y crisis del bipartidismo de la Restauración…, había un enfrentamiento entre la corriente tradicional, con los partidos que se alternaban en el poder y las nuevas clases sociales, como la burguesía y el proletariado, que reclamaban un cambio y pujaban por sus derechos. Ante ello, se busca un espíritu nacional que devuelva a los españoles el orgullo de serlo; se mira al pueblo para resucitar el pasado, ante la incertidumbre del futuro: "es un canto a la tradición en todos sus aspectos: a la tradicional fuente económica, la agricultura; a la mitología, la raza, la sobriedad […] porque se trata de dejarlo todo como está" dice Valeriano Bozal[41]. Según fue avanzando el siglo, hacia 1914 apareció una nueva corriente a las sombra del pictorialismo, se prefieren ahora temas costumbristas, folclóricos y etnográficos, a favor de una fotografía documental, antropológica, que exalte los tipos y las costumbres españolas como garantía del orden que comienza a cuestionarse.

Este estilo fotográfico naturalista, de fotografía directa y claramente documental es el que predomina en la obra del Conde de Polentinos. Estilo no exento de obras de gran belleza fotográfica, que le llevó a participar, como un artista-fotógrafo más, en diversos concursos y exposiciones entre los que relacionamos:

- En Junio de 1901, expuso fotografías de países en el Salón de Bellas Artes de los Sres. Amaré y obtuvo una mención honorífica en su concurso, al que presentó cuatro fotografías, dos de ellas fueron *Fuente de Mendaro* y *Buscando quisquillas*[42].

- Primer Concurso de la Sección Artística del Centro de Lectura de Reus, en el 2º tema: paisaje, marina, monumentos, etc., en el segundo premio, ganó medalla de plata a la colección lema "Adurol" en Abril de 1903[43].

- En Noviembre de 1903 ganó la 2ª medalla de plata en el concurso de vistas de proyección, de la Sociedad Fotográfica de Madrid, con el lema *Chindas*[44].

- En Julio de 1904, ganó la primera mención honorífica en el primer grupo: asunto y composición, del concurso de la Exposición Nacional del Fotografía, convocado por la Sociedad Fotográfica de Vitoria, con el lema *Velox*[45].

Junto a la práctica de la fotografía, Colmenares también se ve influido por el auge de la tarjeta postal ilustrada manifestado en el cambio de siglo. De este modo, publica una revista de tirada mensual: *El Coleccionista de Tarjetas postales*. Cuyas noticias se refieren a su primer número, de mayo de 1901, con redacción y edición a cargo del Conde de Polentinos y administración de Vicente la Hidalga[46]. Así mismo, en marzo de 1902 edita, con José Peñuelas, una serie de

[40] Conde de Polentinos. op.cit. p.79.

[41] Bozal, Valeriano. *Historia del Arte, desde Goya a nuestros días*, volumen II, Madrid, Ediciones Istmo, 1994, p. 108.

[42] *El Imparcial,* 11, junio, 1901, p. 2.

[43] *La Fotografía*, Año II, mayo, 1903, Núm. 20, p.7.

[44] *La Fotografía*, Año III, marzo, 1904, Núm. 30, p.16.

[45] *La Fotografía*, Año III, agosto, 1904, Núm. 35, p.15.

[46] *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, Año V, abril, 1901, Núm. 4, p. 257.

tarjetas postales con reproducción de escenas militares: diez fotografías del batallón Cazadores de las Navas y del regimiento de Lanceros del Príncipe[47].

El archivo fotográfico creado por el Conde de Polentinos

Como ya comentamos, el archivo fotográfico formado por el Conde de Polentinos cuenta con cerca de diez mil placas, en su mayor parte estereoscópicas. Los temas principales de sus fotografías reflejan vistas de poblaciones, monumentos, paisajes, fiestas y costumbres de, básicamente, toda la geografía española. Destacan especialmente las relativas a Asturias y el País Vasco debido a sus estancias veraniegas en estas zonas. El archivo contiene también vistas de diversas ciudades europeas y del continente asiático como Indonesia, Sri Lanka o Singapur, aunque no debieron ser realizadas por él, ya que sus viajes al extranjero sólo incluyen Francia e Italia[48].

El estilo fotográfico que domina en sus imágenes es el documental, con un punto de vista objetivo en la captación de monumentos y cercano en cuanto a las personas. Refleja su intención de exaltar la belleza y la poética de lo español, además de una atención cuidada a los encuadres y juegos de luz, en una fotografía muy influenciada por las preferencias del momento hacia lo etnográfico y folclórico.

Por lo general, utiliza placas al gelatino-bromuro sobre vidrio, en transparencias positivas y negativas. También empleó negativos en película flexible: nitratos, a partir de su comercialización la segunda década de 1900; pero son pocos los que nos han llegado de lo que deducimos que su preferencia se inclinaba por los soportes de vidrio. La gran mayoría de los originales son esterescópicos, para conseguir un mayor realismo con su visionado tridimensional mediante visores ópticos. El formato de placa que más empleó es el de 6x13 cm., aunque utilizó muchos otros, desde los más pequeños comercializados, por ej. 3,5x4 cm., hasta el formato 18x24. Algunas placas presentan una tonalidad general rosada o parda resultado de un virado o de la aplicación de máscaras hechas con anilinas. Guardaba las placas en las cajas originales que comercializaban las marcas de productos fotográficos: Ilford, Wellington, Eisenberger…, algunas con un índice de los títulos manuscritos que el Conde de Polentinos dio a sus fotografías.

Se puede diferenciar su trabajo en distintos tipos de fotografías:

- Fotografía de vistas y monumentos: cuando viajaba a una ciudad o hacía una excursión a un pueblo o a un museo, retrataba los monumentos y paisajes más característicos de forma objetiva, buscando siempre la belleza y el mejor encuadre. Para ello hacía varias tomas de un mismo monumento, tanto vistas de conjunto como distintos detalles para documentarlo de forma completa.

- Fotografías en las que se interesa por los tipos humanos, y los usos y costumbres de éstos: así inmortaliza fiestas, desfiles, niños… que él titula: *haciendo buñuelos*, *niños pescando*…con un carácter etnográfico y con ganas de ensalzar la inocencia y alegría, no solo en las fiestas, también en el trabajo cotidiano, por ejemplo: *empaquetando sardina*, *asfaltando Vitoria*… Se

[47] *El Imparcial*, 7, mayo, 1902, p.3.

[48] Colmenares y Gómez-Acebo, Ignacio. op.cit.

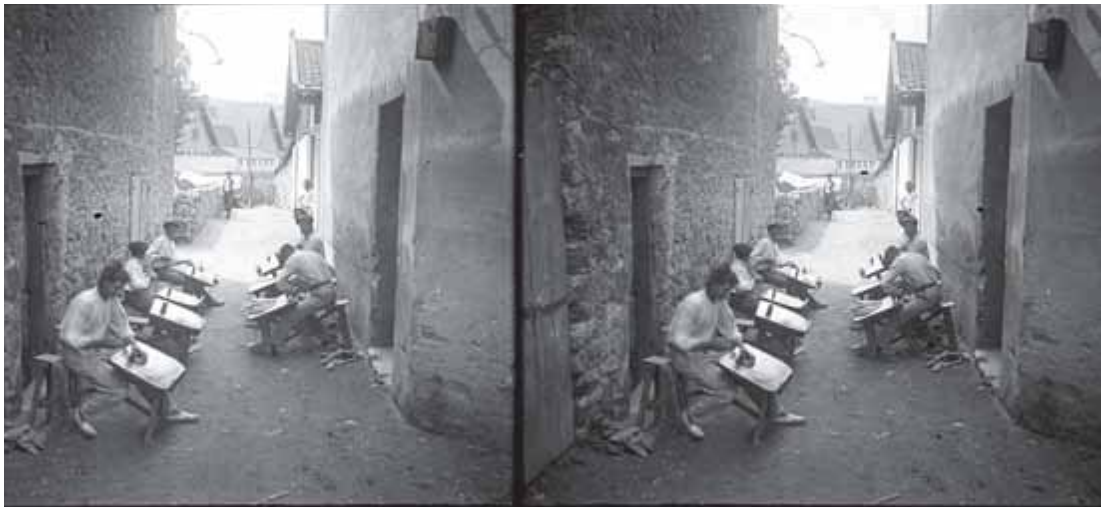


Figura 7. Fabricación de alpargatas. Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

acerca a los grupos de gente y retrata su espontaneidad. En algunos casos compone la escena, colocando y haciendo posar adecuadamente a los lugareños para crear una fotografía artística con características poéticas y un toque pictorialista (Fig. 7).

- Fotografía personal: en este tipo de imágenes retrata a sus compañeros de excursiones, a su familia posando frente a ventanales o paseando por el Retiro, documenta, así, la época que vivió, sin olvidar al rey Alfonso XIII, con el que tuvo una buena relación, y del que se conservan fotografías de su boda o de los Concursos Hípicos anuales en San Sebastián a los que asistía (Fig. 8).

- Fotografía en la que se interesa por la técnica: autocromos (fotografía en color), estudios de luz, puestas de sol, efectos de niebla…

Después del fallecimiento de Aurelio de Colmenares, en 1947, su archivo fue conservado por sus sucesores hasta finales del año 2008 cuando fue donado por éstos al Estado y, seguidamente, depositado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, donde se conserva en la actualidad. Allí ha sido efectuado su acondicionamiento previo y control del conjunto del archivo, habiéndose iniciado su conservación preventiva, inventario y catalogación, labor que alcanza ya a más de 10% del conjunto. También se ha comenzado a difundir el contenido e interés de este rico conjunto fotográfico, siendo la presente comunicación una de las primeras aportaciones al respecto.

ANEXO

Unos breves apuntes sobre fotografía estereoscópica

Procedimiento iniciado en 1839 por Charles Wheastone y perfeccionado por David Brewster, no se divulgó masivamente hasta la Exposición Universal de 1851. Se toma la



Figura 8. San Sebastián, señora con sombrilla mirando el mar.
Fotografía del Conde de Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura.

imagen con una cámara de dos objetivos, de la que se obtiene un único negativo con dos imágenes casi iguales que, al positivarse y ser visionado en un visor estereoscópico, da una completa sensación de relieve. Es ideal para la reproducción de la realidad, por la impresión de captura del espacio que aporta, muy apropiada por tanto para la fotografía documental. La fotografía estereoscópica originó la formación de la primera industria fotográfica-editorial, que posibilitó la financiación de amplios catálogos de imágenes que eran exportados de unos países a otros, con las consiguientes repercusiones sociológicas y culturales. Aunque llegó a hacerse muy popular, comercializándose en vistas de ciudades, paisajes o escenas mitológicas o sicalípticas, no gozó en general de buena reputación entre los críticos y teóricos de la fotografía. Se consideraba su valor documental aplicado a la educación, usos científicos o como divertimento, pero le negaban la menor cualidad artística. Poco a poco, los aficionados

buscaron captar ese algo más en la composición y en los asuntos con el fin de conseguir el mérito artístico[49].

Para que una fotografía estereoscópica dé una mayor ilusión, necesita tener algunas características: un primer plano que sirva de punto de comparación, para que se aprecie bien el relieve y que contribuya a la apreciación de la perspectiva aérea. Que esté hecha con objetivos de corta distancia focal para conseguir que todos los planos estén enfocados, y, además, conviene un ligero exceso de exposición para evitar los grandes contrastes[50]. Obtenida la transparencia negativa, la positiva se hace por contacto, el tamaño final de la copia coincide con el de su negativo, pero es imprescindible invertir las dos fotografías que aparecen en la placa, es decir que la vista sacada con el objetivo derecho sea la izquierda de la transparencia positiva y viceversa. También es posible utilizar una cámara de un solo objetivo, que se desplaza por una barra horizontal sujeta a un trípode. Se impresiona primero una mitad de la placa y seguidamente la segunda; además, si se hace en el orden debido, no es necesario intercambiar los pares.

[49] Fernández Rivero, Juan Antonio. *Tres dimensiones en la Historia de la Fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga, Editorial Miramar, 2004, pp. 9 y 10 de la introducción.

[50] Ramón y Cajal, Santiago. "Recreaciones estereoscópicas y binoculares", *La Fotografía*, Año I, octubre, 1902, nº: 1, p.43. Dr. Hernández Briz. "La fotografía estereoscópica", *La Fotografía*, Año II, junio, 1903, Núm. 21, pp. 262-267.

EL SENTIR DEL VIAJE. MADRID, DESTINO Y ESCENARIO DE FOTÓGRAFOS VIAJEROS[1]

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense de Madrid

La relación entre el viaje y el fotógrafo es muy antigua. Desde que comenzara en 1839 hasta hoy, la fotografía ha consolidado su independencia como lenguaje artístico y ha asumido la consecuente pérdida de la objetividad absoluta. A lo largo de estas páginas propongo un viaje. Advierto, como insiste Bernard Plossu, que para "viajar no es necesario atravesar fronteras". Así pues, quedémonos cómodos, atentos y seamos capaces de sentir el estado del viaje. No se trata de un viaje geográfico, sino de un viaje por el ojo en el que ver desde el exterior hacia el interior. Un viaje por las distintas miradas que sobre la ciudad de Madrid han vertido y generado algunos-as de los protagonistas de la fotografía del siglo XX. Descubrir desde la memoria y la creación la ciudad que vieron. Sentirla. Interpretarla como destino común de sus experiencias visuales. Este recorrido aborda la semántica del "viaje" desde la doble expresión del viaje como tiempo de memoria –"Pensar en el tiempo –en todo lo retrospectivo, pensar el día de hoy en las épocas que continuarán de hoy en adelante"[2]– y del viaje como tiempo de vida –"Vivir y viajar es para mí la misma cosa, viajar, como vivir, no implica necesariamente cambiar de lugar. Viajar es como un estado de ánimo, en el que subyacen otros estados. Un sentimiento, con el cual recorres los márgenes de la vida"[3]–. Un viaje para el re-encuentro con la tradición, el documento, la guerra, la vida y lo extraordinario, las personas, los hechos, los lugares y los paisajes que la representan. El valor de cada una de estas fotografías reside en el modo y el sentido en que la mirada del fotógrafo se ha posado sobre el escenario. Escenarios de memoria y vida que hablan de una relación con el mundo más allá de lo meramente descriptivo. Una relación en la que pretenden detener el tiempo, congelar sucesos, archivar vidas, cazar emociones. Viajeros fotógrafos que viajan. Y, también viajeros fotógrafos que relatan viajes. Fotógrafos que convierten a Madrid en su punto de mira ya sea simbólico, ideológico, documental. Que la impregnan de un significado emocional

[1] Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista*. (MICINN, PN I+D+i 2008-2011; Ref: HAR2008-00744).

[2] Whitman, Walt. *Hojas de hierba*. Madrid, Colección Visor de Poesía, 2006, p. 905.

[3] López, Nicolás. *Álbum de Viaje. Nicolás López*. Pamplona, Ed. Nicolás López, 1995.

particular. Una ciudad involucrada en sus vidas que, ahora, convertimos en objeto de nuestra reflexión sobre la percepción visual fotográfica y el viaje. Veremos el modo en que cada uno de ellos conecta la intención del viaje al lugar, a sus protagonistas y acontecimientos. Modos particulares de conocer y entender la configuración visual del yo autobiográfico a partir de los hechos y sus protagonistas e inspirada por nuestro sentir del viaje[4].

Desde mediados del XIX, España se convierte en el destino "exótico" de una gran parte de escritores y artistas románticos. En las primeras décadas del XX, son varios los fotógrafos que, movidos por su pasión documental, viajan con la cámara por sus tierras y paisajes. De forma excepcional y profusa contamos con un detallado repertorio documental de tipos, trajes y bellezas artísticas del territorio español que inmortalizaron Adolf Mas (1861-1936), José Ortiz Echagüe (1886-1980), el Conde de la Ventosa (1880-1951), Alvin Langdon Coburn[5] (1882-1966). Fotógrafos con vocación de viajeros que han contribuido a preservar y difundir una parte importante de nuestra memoria.

El caso de Kurt Hielscher (Alemania,1881-1948) podría ser el de un entusiasta más que retrató la llamémosla, "España desconocida", de no ser por la circunstancia que le obligó a permanecer en nuestro país. Hielscher, fotógrafo de origen alemán, era un consumado viajero. En 1914 se encontraba en España. Al estallar la I Guerra Mundial ve imposible retornar a su país natal, lo que le convierte en un exiliado forzoso o mejor en un "alegre vagabundeo" a lo largo de más de 45.000 kilómetros por la península. Los cinco años que residió en nuestro país fueron de gran provecho para el artista, mostrando una pasión por todo lo relacionado con las gentes y lugares de España: "He recorrido España por mi propia cuenta, sólo para satisfacer mi sed de emociones artísticas, sin tener encargo de persona alguna, y sin que me guiara ninguna idea profesional. Todo lo que me impresionó y me atrajo quedó fijado en mis fotografías: lo mismo las obras de arte que los hermosos paisajes, tanto las peculiaridades geográficas como las costumbres interesantes. (….). Le he dado el nombre de España Inédita[6], y realmente muchos encontrarán en él cosas completamente nuevas"[7]. Las más de 2000 fotografías que produjo demuestran una decidida vocación artística más allá del sentido estrictamente descriptivo de la fotografía documental. Su forma de ver con la cámara evoca la esencia extraída de los lugares, personas y acontecimientos que presenció y vivió. Entre las ciudades españolas por las que viaja se encuentra Madrid, lugar donde vio por primera vez una corrida de toros y que ocupa un lugar importante en su breve introducción: "Las impresiones se agolpaban avasalladoras. En la inmensa arena circular 15.000 personas esperaban alegres, entusiastas, impacientes, el emocionante combate entre el hombre y la bestia. Gesticulaciones, animadas conversaciones,

[4] López, Nicolás. "Viajes a ningún lugar", en *Álbum de viaje. Nicolás López*. Navarra, Ongarri kultur elkartea, 2000, p. 19.

[5] Para una retrospectiva del artista véase *Alvin Landgdon Coburn [1882-1966]*. Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.

[6] El libro fue publicado en el año 1922 bajo el título *Das unbekannte Spanien* y en español como *España incógnita*. Entre las dos mil fotografías que produjo, 304 se publicaron en el libro. Realizó otros viajes y libros similares sobre Alemania (1924), Roma (1925), Italia (1925), Austria (1928), Yugoslavia (1926), Escandinavia (1932) y Rumanía (1933). La Hispanic Society conserva más de 1.600 fotografías de su trabajo en España. http://www.uclm.es/ceclm/fotografia_hispanic/fotografos/hielscher.htm [Consulta: 30/10/2010].

[7] Hielscher, Kurt. *España inédita en fotografías. Costumbres, arte y tradiciones*. Madrid, Ediciones Agualarga, 2000, pp. 10-11.

derroche de colores, perfumadas mantillas de encajes, mantones de Manila bordados de flores, abanicos en manos que tiemblan nerviosamente, negros, llameantes ojos… Todo contribuye a excitar los nervios del espectador. Por fin aplausos y exclamaciones de alegría saludan a los toreros, aclaman a los enormes animales que entran corriendo… y principia la lucha audaz a la vida o muerte. Frenéticas aclamaciones y aplausos para el temerario, cínicas risas de burla para el tímido… ¿Qué sucede? Un remolino de colores levanta del suelo y un grito estridente, unísono, salido de mil gargantas, vibra en el aire… ¿Muerto…? No… no ha sucedido nada. Alivio bienhechor en la delirante multitud. Sigue la lucha. Furia bestial del animal condenado a muerte. Calma imperturbable de su implacable adversario. Lleva la muerte en la mano… relampaguea la espada y… un huracán de aplausos saluda al vencedor. La víctima cae desplomada al suelo. Pañuelos blancos ondean en todos los asientos, se agitan los sombreros y llueven las flores. El héroe del día agradece las aclamaciones del público con tranquilo gesto. ¡Resuenan de nuevo las fanfarrias anunciando el próximo combate!"[8]. Semejante vehemencia descriptiva responde, evidentemente, a su particular interés por la fiesta. Un espectáculo que abordó fundamentalmente en los pueblos y no tanto en los espacios más representativos de la feria como resultaban Madrid y Sevilla. La intención era evidente, más allá del carácter festivo de la feria taurina, Hielscher opta por retratar la versión desconocida, el significado y la atención de la misma en la gente y lugares más humildes: "Mis fotografías deben hablar ellas mismas, y mucho tendrán que decir al que sepa interrogarlas"[9]. Lógicamente, de las dos imágenes publicadas en *España Inédita* sobre Madrid capital, una de ellas corresponde al "Paseíllo en la Plaza de Toros de Madrid". Se trata de una correcta escena de luz y sombra. La otra, una vista particular de la ciudad enmarcada entre dos árboles[10].

Burton Holmes (EE.UU, 1870-1958) encarna, asimismo, a la perfección la figura del viajero que hace de su vocación su profesión. A lo largo de su vida emprendió una cantidad ingente de viajes "para poseer el mundo" que le llevaron a todos los continentes y países del planeta. Durante sus viajes, realizados entre 1883 y 1958, tomó más de 30.000 fotografías –al comienzo diapositivas en blanco y negro, después en color, las cuales fueron coloreadas a mano por expertos pintores de miniatura– y filmó más de 150 kilómetros de película cinematográfica. Holmes continuó la pasión viajera y documental de su predecesor, John L. Stoddard. En 1904, se inventó el término *travelogue* para describir su actividad, la exposición del documental de viaje, y diferenciarla de cualquier otro género similar. La *travelogue*, conferencia ilustrada sobre viajes, tenía el propósito de presentar el documental de viaje como un espectáculo de entretenimiento que trasladaba al espectador a cada uno de los lugares que había visitado: "Puedes invitar a todos a que viajen contigo usando la imaginación y es posible que también sientan, como tú, la riqueza aportada por las imágenes mentales, llenas de vida, de lugares que vale la pena visitar, de gente que vale la pena conocer, de cosas que son célebres

[8] Ibídem, p. 29.

[9] Hielscher, Kurt. *Op. cit*., p. 10. De hecho, la fiesta taurina aparece representada en dicha publicación en dos ocasiones más: una corrida en Pasages y una escena de dos niños jugando a los toros. Ver pp. 219 y 220, respectivamente.

[10] Hay una tercera imagen, una curiosa vista, mitad celeste mitad terrestre correspondiente a El Escorial. Las imágenes llevan título, pero no están fechadas. Todas ellas fueron realizadas durante el transcurso de la I Guerra Mundial.

en todo el mundo"[11]. El primero, *Mediterranean Sky-Cruisings*, fue filmado en 1923. Los documentales y el material fotográfico tomado de sus viajes fueron presentados de forma sistemática, además de con gran boato y efectos, en el Carnegie Hall de New York[12]. Cada continente, cada país era registrado en su cuaderno de viaje bajo un epígrafe que resumía su impresión sobre el mismo. Visitó España, país de "El Hidalgo y Caballero" en 1890, 1911 y 1928: "Resulta cuando menos sorprendente que España, orgullosa nación cuya bandera las primeras naves cruzaron el Atlántico hasta nuestras costas, se vea ahora apenas afectada por la actual ola de viajeros procedentes de Estados Unidos"[13]. A 1928 corresponde la fotografía "Escena Callejera", una imagen de la céntrica y siempre bulliciosa Puerta del Sol. La cámara de Holmes enfoca la epidermis urbana. Captura un instante de la vida: su actividad, sus tranvías, carruajes, vendedores, peatones, paseantes.

Los biógrafos de Henri Cartier-Bresson[14] confirman que comenzó su interés por la fotografía en el año 1931, en un viaje a la Cosa de Marfil[15]. Un año más tarde, tras un largo viaje por Europa, en el que incluyó España, se convierte en profesional y publica su primer reportaje "Photo 1932", con texto de André Beuclet, en *Photographie*. Ese mismo año, Charles Peignot publicará varias de sus fotografías en *Arts et Métiers Graphiques*. En 1933, apenas dos años después de haber empezado en el mundo de la fotografía y de emprender nuevos viajes fotográficos a Italia, Norte de Marruecos y nuevamente a España, donde visita Barcelona, Córdoba, Sevilla, Valencia, Alicante y Madrid[16], realiza sus dos primeras exposiciones. La primera "Photographs by Henri Cartier-Bresson. Anti-Graphic Photography"[17], en la Julien Levy Gallery de New York del 25 de septiembre al 19 de octubre. La galería de arte Julien Levy fue la primera en promover el surrealismo, corriente que contaba con un importante representante español, Salvador Dalí[18]. La segunda, "Fotos antigráficas"[19], en Madrid organizada por la Sección de Artes Plásticas del Ateneo del 28 de noviembre al 6 de diciembre y amenizada con la actuación de Antonia

[11] Holmes, Burton. *Travelogues. Crónicas del mayor viajero de su tiempo (1892-1952)*, Ed. Genoa Caldwell, Italia, Tashen, 2009, p. 7.

[12] También pudieron verse en Londres, París y Venecia.

[13] Holmes, Burton. *Op. cit.* p. 296.

[14] En adelante HCB.

[15] *Henri Cartier-Bresson ¿de quién se trata? Una retrospectiva completa de la obra de HCB. Fotografías, películas, dibujos, libros y publicaciones*. Madrid, Lunwerg Editores, 2003. La publicación original se publicó en francés por Gallimard y la Biblioteca Nacional de Francia en el mismo año. La Fundación Henri Cartier-Bresson encargó la biografía y bibliografía del artista a Claude Cookman y Tamara Corm. La traducción de la publicación española es de Marga Latorre.

[16] Horacio Fernández señala que fue un viaje de placer, dado que en aquellos momentos no estaba unido a ninguna agencia. *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica, 2004, p. 50.

[17] Título con el que el propio Levy bautizó a aquellas fotografías y que explicaba en un texto adjunto a la invitación, firmado con el seudónimo de Peter Lloyd.

[18] Este último se había instalado en París, donde Levy conoció a HCB. En 1932, Dalí participaba en la muestra "Surrealism: Paintings, Drawings and Photographs" organizada por la galería de New York.

[19] El periódico *Ahora* se hacía eco de la noticia: "Una exposición en el Ateneo. El artista francés Henri Cartier-Bresson, que ha inaugurado en el Ateneo una notable exposición de fotos antigráficas", 29-11-1933, Madrid. La fotografía del artista fue tomada por Foto Justi. Esta información se ha consultado en DOCUMENTOS DESTACADOS. Ateneo de Madrid. Archivo, en www.ateneodemadrid.com [Consulta: 30/10/2010]. Asimismo, la fotografía está reproducida en VV.AA. *Henri Cartier-Bresson ¿de quién se trata? Una retrospectiva completa de la obra de HCB. Fotografías, películas, dibujos, libros y publicaciones*, Madrid, Lunwerg Editores, 2003, p. 361.

Mercé, *La Argentina*[20]. La galería Levy era un centro de referencia para la vanguardia artística norteamericana y su contacto con la parisina, al igual que el Ateneo, el centro cultural español más importante durante las primeras décadas del XX[21]. También en 1933, publica su primer reportaje con texto de George Rotvand: "L´Espagne Parle I", en el número 296[22] de *Vu* al que siguieron "L´Espagne Parle II" y "L´Espagne Parle III" en los números 297 y 298, del 22 y 29 de noviembre respectivamente. HCB había llegado a la capital un mes antes, tras finalizar su exposición en New York. Esta no sería su última visita a la capital. En 1937, en plena guerra civil, regresaría para rodar los documentales que sirvieran de propaganda a la España Republicana: *Victoire de la Vie*, sobre los hospitales y *L´Espagne Vivra*, para el Auxilio Rojo. Hacía muy pocos años de su trabajo fotográfico, pero ya había quedado patente dos de sus constantes: la curiosidad por el mundo y el comportamiento humano. En ambos casos, tuvo mucho que ver su ideología política. Las fotografías producidas durante los años treinta por HCB están muy próximas al reportaje. Este es el verdadero alma de su mirada fotográfica[23], pese haber renegado del mismo en una entrevista que le realizaron en 1990. Su pasión por mirar conjuga, a partes iguales, intuición y examen de la composición plástica. Se trata de un ordenamiento de la realidad elaborado a partir de las líneas y formas compositivas del dibujo que, combinadas con la instantaneidad mecánica del disparo de la foto, establece un equilibrio, a veces incluso surrealista, muy peculiar entre ambas disciplinas. Estas las relaciona con libertad absoluta, teniendo como telón de fondo un universo en el que como el viaje de René Crevel, "el poeta adormece a sus fieras para jugar a domador, pero, tras abrir todas las jaulas y arrojar las llaves por los aires, decide partir, viajero que no piensa en sí mismo sino en el viaje, en las playas de ensueño, bosques de manos, animales de ánimo, en toda la innegable surrealidad"[24]. Todo tiene cabida, incluso el fantasma en la vía pública del que hablaba Guillermo de la Torre a propósito de su trabajo[25]. HCB representaba para De la Torre la nueva actitud y momento del nuevo arte y se preguntaba ahora que se paseaba con su cámara por Madrid si: "(…)¿acertará a ver la belleza equívoca, el sesgo difícil –más allá del carácter– de esta ciudad aún inédita fotográficamente, con relación al espíritu que nos interesa?"[26].

[20] La exposición fue celebrada en el *Saloncito* que cerraría 1933 con la I Exposición de Arte Revolucionario. DOCUMENTOS DESTACADOS. Ateneo de Madrid. Archivo, en www.ateneodemadrid.com [Consulta: 30/10/2010].

[21] En 1927, el centro madrileño expuso la muestra de la Unión de Dibujantes Españoles, que recaló aquel mismo año en la ciudad de New York. El Ateneo de Madrid celebró en julio del 2009 la exposición**:** ***Dónde se fraguó la República. Cultura y política en el Ateneo de Madrid: un recorrido por la prensa, 1930-1939*** en la Sala de La Cacharrería, julio de 2009. La biografía acerca del Saloncito del Ateneo puede consultarse en http://www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Agenda/Pieza-del-mes [Consulta: 30/10/2010].

[22] Publicado el 15 de noviembre.

[23] Recordemos que por estas fechas ya había publicado varios reportajes en revistas extranjeras, pero también en las nacionales *Luz*, *Gaceta de Arte* y *Octubre*, como indica Horacio Fernández en "Viajar sirve para encontrarse", *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, Madrid, La Fábrica, 2004, pp. 44-46.

[24] Breton, André y Eluard, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid, Siruela, 2003, p. 107.

[25] *Gaceta de Arte*, 3, 24. Marzo 1934, pp. 1-2.

[26] De La Torre, Guillermo. "Del cinema a la fotografía. El nuevo arte de la cámara o La fotografía animista", *Luz*, 2-1-1934, pp. 7-8. Este texto fue publicado en una versión más corta en *Gaceta de arte* 3, numero 24 en marzo de 1934. Esta revista estaba muy próxima al grupo tinerfeño ADLAN y al surrealismo. La fotografía tuvo un lugar preponderante y reprodujo fotografías de autores españoles y extranjeros y textos fundamentales como el citado de Guillermo de la Torre y el de Franz Roh en el número 12 de 1933, véase "Mecanismo y expresión. Los caracteres esenciales y el valor de la fotografía" en Crespo L. y Villena, R. *Fotografía y patrimonio*, Universidad de Castilla y la Mancha, 2007, p. 120.

Durante estos primeros años fotográficos, HCB redescubre el acto fotográfico por vía de su teoría del momento decisivo: "El reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, del significado de un hecho y de una rigurosa organización de las formas"[27]. Una teoría que pone de manifiesto su tendencia hacia la descontextualización. Las fotografías resultantes de su viaje a Madrid (1933) y que expongo en este trabajo descubren su interés por el contenido, es decir por la condición humana –la anciana vendedora de cupones, el vendedor ambulante, el mendigo con su hijo– y por el continente, la proyección del espacio donde habitan –niños jugando, el paseante–. Son fotografías realistas, donde el realismo de los planos se componen en función de la inmediatez, la proximidad, la historia, el compromiso, la actualidad. Cualidades todas ellas del reportaje, así como la observación constante por descubrir. HCB nos traslada con su viaje hasta el alma de la vendedora del cupón de ciegos del Centro Benéfico, la pesadumbre del mendigo, el tiempo del vendedor ambulante… Los compone en la calle y nos relata su historia. El sentido de inmediatez es tan rotundo en todas ellas, como lo es la búsqueda personal de HCB por conocer el mundo. Pese a concebir la fotografía como una parte de un todo, cada una de ellas goza de carácter autónomo que viene dado por la interpretación personal que HCB les confiere.

En 1939, Kati Horna (Hungría 1912-México 2000) huía de España. Comenzaba el largo viaje del exilio. Desde Francia marchó a Veracruz (México) con una caja que contenía un importante conjunto gráfico e inédito de la contienda civil española: "...Logré llevar conmigo en una pequeña caja de hojalata una selección de negativos de los tomados por mí durante la contienda tanto en los frentes como en la retaguardia, especialmente de testimonios de la vida de la población civil durante la tragedia bélica"[28]. Huía y salvaguardaba un fragmento crucial de nuestra historia, con el deseo de que algún día, restablecida la democracia, pudiera devolvérnoslo. El 7 de noviembre de 1983 el Archivo Histórico Nacional adquiría para que formara parte del Patrimonio Documental Español y con destino a la Sección Guerra Civil –actualmente Archivo General de la Guerra Civil Española– esta caja de hojalata con las 270 fotografías que contenía. Era el final de un intenso viaje que había comenzado cuarenta y seis años antes. Un viaje que la vincularía de por vida a uno de los episodios más cruciales de nuestra historia. En su viaje a España, Kati Horna encontró la razón de su arte. En enero de 1937 y a la edad de 24 años, esta joven simpatizante y comprometida con el pensamiento libertario, viaja a España seducida por los acontecimientos políticos y sociales. Llega empapada de vanguardia, conciencia social, compromiso y lealtad. Este viaje al conflicto español le permite conciliar fotografía y compromiso político en favor de las libertades y aproximarse a la realidad con sentido crítico y complicidad. En 1937, la Confederación Nacional del Trabajo de la Federación Anarquista Ibérica (CNT-FAI) le solicita la realización de un álbum fotográfico para la propaganda exterior del gobierno republicano. Aceptó el encargo desde el convencimiento de que el arte tenía una profunda vocación social. A lo largo de este año

[27] Cartier-Bresson, Henry. *Images à la sauvette*, París, Verve, 1952, sin paginar [incluye 126 fotos]. Texto y fotografías de HCB. Consultado en la biblioteca del MNCARS, material especial. Existe una versión en inglés *The decisive moment: photography*. New York, Simon and Schuster in collaboration with Editions Verve of Paris [c.1952].

[28] Véase "La mirada de Kati Horna en la España de 1937", en *Kati Horna, Fotografías de la guerra civil española (1937-1938)*, Salamanca, Ministerio de Cultura, 1992.

esta "obrera del arte" se dedicó a retratar la vida cotidiana de la población civil durante el conflicto en el frente y en la retaguardia; empresa que la llevó hasta Áragón y sus frentes, Valencia, Madrid, Barcelona, Lérida… "La cámara no es un obstáculo ¡es uno mismo!"[29] explicaba Kati Horna. A lo largo de dos años, elaboró un exhaustivo trabajo documental de sobresaliente calidad artística, hoy en día convertido en incuestionable legado histórico. Tras la victoria del Frente Nacional se vio obligada a huir a Francia. Después, tras la invasión nazi y el estallido de la II Guerra Mundial la abandonó para exiliarse definitivamente a México. El trabajo de Kati Horna constituye un conjunto de escenas, donde resulta evidente el propósito no de retratar los acontecimientos bélicos sino el aspecto humano. Fotografías en las que el elemento dramático se ha eliminado intencionadamente, lo cual no interfiere en absoluto con el carácter testimonial y heroico que refleja a un pueblo sometido. Apartándose voluntariamente del papel de observadora pasiva, alcanza un espíritu casi "familiar" para conectar su fotografía con la tragedia humana[30]. Su mirada rebasa el carácter estrictamente documental e informativo del reportaje, para interpretar y exponer un discurso radicalmente personal y creativo en el que despliega con la misma intensidad sus cualidades y recursos técnicos –un hábil manejo de los planos medios, el desenfoque y del encuadre en el que combina elementos arquitectónicos, personas y naturaleza– como sus cualidades personales –compromiso y solidaridad con la causa social–. De hecho, el atrevimiento de sus encuadres no hace sino revelarnos además de una extraordinaria originalidad compositiva la complicidad y confianza entre fotógrafa y retratado. Horna recoge la mirada viajera de los protagonistas –dirigentes, artistas, niños (Fig. 1), evacuados, ancianas, civiles, soldados– y el retrato de una ciudad derruida, metáfora de la destrucción de un pueblo (Fig. 2)[31]. Su obra, explica Norah Horna, habla por sí misma: "La fotografía era una forma de vida y de clarividencia, su oficio era una forma de realización en la vida cotidiana, la magia la encontraba en lo más simple, en lo impensable".

Si Kati Horna destaca como ejemplo de solidaridad y coherencia ideológica, Gerda Taro (Alemania, 1910- Madrid, 1937) lo hace por haber muerto en el ejercicio de su trabajo informativo. Se conocen en las calles de Barcelona, cuando se produce la ruptura entre comunistas y anarquistas que acabó con una lucha armada y la posterior derrota del POUM. Ambas realizan un viaje solidario e ideológico. Un viaje con la cámara como única arma y como valioso testigo crítico, comprometido, activo, próximo. Sus testimonios fotográficos de la población civil española se entienden como resultado de una notable complicidad con las víctimas y la destrucción circundante. Un viaje desde el interior. El único posible para comprender, experimentar y compartir su circunstancia. El objetivo de su mirada les exige el mismo grado de proximidad que de implicación emocional y solidaridad.

El viaje por la memoria y la creación que realiza Leticia Felgueroso (Madrid, 1963) es igualmente interesante, a la vez que estimulante. Se trata de un recorrido por el Madrid arquitectónico racionalista proletario de los convulsos años treinta. Un viaje fotográfico creado

[29] Estas palabras de Kati Horna fueron recogidas en la introducción al programa del Taller de Fotografía de Kati Horna en la Academia de San Carlos y se publicaron en Castellanos, A. "Magia, forma y memoria: Kati Horna y la fotografía en México", en *Kati Horna. Reecuetro de una obra*. México, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas, 1995.

[30] Carabias Álvaro, Mónica. *Kati Horna. Retratos de la contienda, 1937*. Córdoba, Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, 2009, pp.13-23.

[31] Fotografías publicadas en ibídem, pp. 41 y 33, respectivamente.

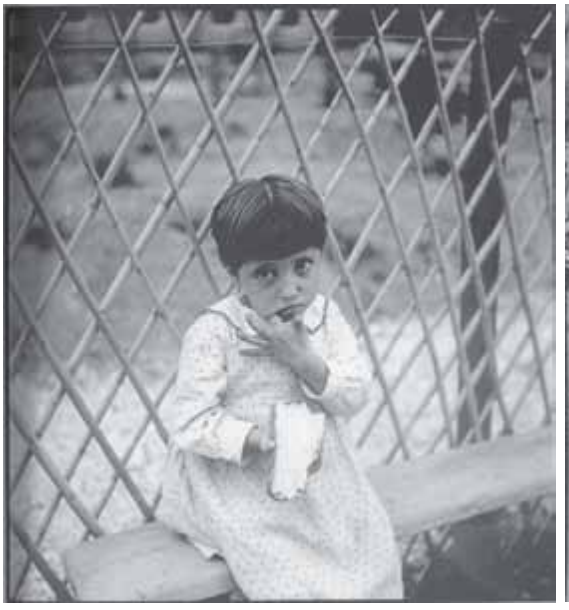


Figura 1. Kati Horna. Niños de Madrid. Septiembre, 1937. España. Ministerio de Cultura. Centro Documental de la Memoria Histórica (Fotografías-KATI_HORNA, FOTO. 62). Reproducción extraída del catálogo de exposición *Kati Horna. Recuerdos de la contienda 1937*, p. 41.



Figura 2. Kati Horna. Casas bombardeadas en Madrid. Septiembre, 1937. España. Ministerio de Cultura. Centro Documental de la Memoria Histórica (Fotografías-KATI_HORNA, FOTO. 23). Reproducción extraída del catálogo de exposición *Kati Horna. Recuerdos de la contienda 1937*, p. 33.

como artista invitada en el fascinante viaje artístico-literario, *Madrid-Moscú*[32], realizado por el también artista Carlos García-Alix (León, 1957). Leticia Felgueroso viaja al pasado herido, desde un escenario presente condenado a desaparecer. Esta fotógrafa retrata la piel ajada de la ciudad, donde la protagonista indiscutible es la arquitectura racionalista que, aun en pie, existe en la calle *Méndez Álvaro* (2003), la *Calle de Tiziano* (2003). Fotografías que recorren una arquitectura convertida ahora en unos cuerpos humildes, apenas útiles, alzados en su modesto decó, que permanecen anónimos, grises –*Casa gris Tetuán*, 2003– (Fig. 3) y sobreviven olvidados como las huellas de tiempos incendiarios, de viajes sin retorno.

La memoria visible del tiempo es igualmente buscada por Gabriele Basilico (Milán, 1944). De alguna manera, este viajero disecciona la ciudad para mostrar las huellas que, como en el caso de Felgueroso, la arquitectura ha ido dejando a lo largo del cambio de siglo. Es por eso, que observe la ciudad en toda su amplitud, tal y como lo harían sus habitantes. *Madrid* (1993), es un claro exponente de cómo la mirada crítica y viajera de Basilico busca la neutralidad de la fotografía para convertir la arquitectura "transformada" en objeto fotográfico.

La vida es el viaje más importante y definitivo que emprende el ser humano. En este excitante recorrido, Nicolás López (Pamplona, 1956) entrecruza hasta las últimas consecuencias intimidad y experiencia artística. Sus fotografías representan observación y experimentación, la intensidad de un estado en el que el viaje de la vida se produce de fuera hacia dentro

[32] *Madrid-Moscú. Carlos García-Alix*. Madrid, T. Ediciones, 2003.



Figura 3. Leticia Felgueroso. Casa gris Tetuán, 2003. Reproducción por cortesía de la artista extraída del libro *El Honor de las Injurias*, p. 176.

(*Madrid*, 1995). Obra traducida como un álbum de viaje, como un álbum de vida: "Un lugar hacia el interior, donde la memoria se desvanece, donde la abundancia es el casa nada y la percepción resulta efímera. Donde algunas veces los paisajes se convierten en espacios blancos salpicados de seres diminutos y donde a menudo, uno mismo es su único cómplice. Donde los aromas quedan únicamente en el recuerdo, con un destino incierto. Donde se escapan las codas próximas a la razón. Este lugar donde vivir y viajar es para mí la misma cosa. Viajar, como vivir no implica necesariamente cambiar de lugar. Viajar es como un estado de ánimo, un sentimiento con el cual recorres los márgenes de la vida"[33].

En este mismo sentido, se encuentra el trabajo de Luis Vioque (Madrid, 1966). Su viaje surge de la observación, la intimidad, el silencio y la desnudez estética. Fotografía y viaje se funden en un conjunto de paisajes metafísicos que, nos descubren la verdadera esencia de la realidad[34]. Emprende un hermoso y excepcional viaje imaginario[35] por los paisajes de Madrid y sus alrededores. Un diario de panorámicas trazadas desde la poesía y la evocación,

[33] *Álbum de viaje. Nicolás López*. San Sebastián, Ongarri Kultur Elkartea, 2000, p. 9.

[34] Me gustaría señalar particularmente el modo en que retratan el viaje de la vida artistas como Robert Frank, Bernard Plossu o Vari Caramés.

[35] *Un Viaje imaginario*. Luis Vioque. Madrid, Edición y fotografías de Luis Vioque, 2001.



Figura 4. Luis Vioque. Madrid, Marzo 1999. Reproducción autorizada por cortesía del artista, extraída del libro *Un viaje imaginario*, p. 32.



Figura 5. Luis Vioque. Madrid, Abril 1999. Reproducción autorizada por cortesía del artista, extraída del libro *Un viaje imaginario*, p. 33.

cuya mirada recala en la magia y fugacidad de la realidad cotidiana. Todas ellas imágenes reveladoras de una atractiva modernidad de antaño, a veces caprichosas –*Cielos de Madrid*, 2000-2005–, a veces simbólicas –*Madrid*, Marzo 1999– siempre sorprendentes –*Madrid*, Abril 1999– (Figs. 4 y 5).

Ángeles San José (Madrid, 1961) registra el paisaje nocturno y las luces cambiantes de la ciudad madrileña. Un viaje imaginario por una urbe, cuyos luminosos descubren nuevos lugares, nuevas ciudades, otros viajes. La serie *Gran vía* (1997) retrata una ciudad con el rostro metamorfoseado, donde la abstracción minimalista y la atmósfera misteriosa, producto de una técnica compleja, enfatizan la ausencia nostálgica de un tiempo y un espacio concreto.

José María Díaz Maroto (Madrid, 1957) representa, igualmente, la figura del fotógrafo viajero, además de la del fotógrafo documental y tradicional. Desde la más firme convicción de la fotografía como arte autónomo, Díaz-Maroto apuesta por este lenguaje como vehículo a través del cual retratar el entorno que le rodea, los momentos anecdóticos, los recuerdos de un viaje. Viajero, al igual que Ulises, por senderos, a modo de monólogos, que nos redescubren la ciudad desde el estado interior del viaje (*Un viaje a Madrid*)[36].

[36] *Un viaje a Madrid. Fotografías de Evaristo Delgado, José Díaz-Maroto, Ángel Sanz, José Manuel Navia y Manuel Sonseca*. Textos de Ignacio Álvarez Vara, Constantino Bertolo, Manuel Rodríguez Rivero, Ana Gurruchaga y Rafael Chirbes. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2003, sin paginar.



Figura 6. Antonio Tabernero. Calle de Atocha, 2005. Reproducción autorizada por cortesía del artista, extraída del Libro de Artista *Fachadas Efímeras de Madrid*.

El espíritu de Antonio Tabernero (Madrid, 1950), disperso e inquieto a partes iguales, le ha llevado a interesarse por el arte fotográfico como el instrumento con el que remover las experiencias artísticas generadas por la conciencia colectiva. Es por tanto, un viaje nuevamente iniciado desde el exterior y hacia el interior. Rebelde, inconformista y constante su trabajo refleja la obsesión por incitar con el ojo al viaje más inesperado, hacia el universo que existe al margen de lo habitual, como es el caso de las que llama *instalaciones provisionales*[37]. Este trabajo, clásico formalmente, insiste en el concepto de la *Caverna Platónica*. Su intención fotográfica reside no en la representación sino en lo que se deja de representar (Fig. 6). Se trata

[37] A diferencia de otros de sus trabajos como *Reportaje de la Ficción*, cada una de las imágenes que componen esta serie lleva un título, en principio, neutro, limitado al nombre de la calle. Una referencia puramente geográfica, que sitúa la tela en un determinado espacio de la ciudad. Pretende con ello no dar pista alguna sobre el significado de la imagen, tampoco perturbar al espectador en su lectura. El objetivo no es otro que convertirlo, conscientemente, en un elemento alborotador de una puesta en escena, donde el componente lúdico cobra importancia. De este modo, las fotografías parecen recrearse en el juego de la búsqueda de la referencia. Si cambiásemos la ubicación de los edificios de Madrid, el espacio cambiaría y dejaríamos de reconocer su orden "natural", véase Carabias Álvaro, Mónica. "Instalaciones provisionales", en *Fachadas Efímeras de Madrid*. Libro de Artista. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2006, pp. 7-9



Figura 7. Antonio Tabernero. Paseo del Prado, 2006. Reproducción autorizada por cortesía del artista, extraída del Libro de Artista *Fachadas Efímeras de Madrid*.

de un proyecto en el que se pervierte el concepto y la representación "tradicional" del mundo. Un viaje sin retorno para explorar la invisibilidad de lo "visible" (Fig. 7). *Fachadas efímeras de Madrid* (2003-2006)[38], título con el que se recogen estas fotografías, refleja su deseo por viajar hacia la dimensión oculta y extraordinaria que rodea a las "instalaciones provisionales". Nos propone un viaje, donde todo es encontrable (Fig. 8). Observa y transforma nuestro pensamiento sobre la ciudad. Tabernero conduce nuestra atención hacia la imaginería del andamiaje. Hacia estas fachadas con vocación de arquitecturas efímeras destinadas a desaparecer. No antes, sin haber destacado en su temporalidad como una imagen plástica a la que el paseante se enfrenta de forma fortuita y casi obligada, como parte protagonista en el proceso a través del cual este objeto funcional se transforma en un espacio de comunicación y reflejo de la caverna en la que habitamos. En definitiva, un viaje por las instalaciones provisionales que revela una actitud profundamente nostálgica y que crece sobre el recuerdo de nuestra memoria. Una memoria redundante, como escribía Calvino, que ha de repetir sus signos para que empiece a existir[39]. Es este, un conjunto sorprendente y barroco[40] de imágenes de fachadas que, desfiguran la realidad aparente por vía de las sombras y la vegetación fantasma. Un viaje por el inmenso telar en el

[38] El presente trabajo fotográfico es el resultado de más de tres años de investigación descubriendo la estética oculta, el componente artístico que encierra la visión ordinaria de las telas que cubren los andamios instalados por la capital. Una serie fotográfica que deja al descubierto su empeño por la observación y su capacidad para la improvisación. Ibídem, p. 8.

[39] Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Minotauro, 1983.

[40] Además del efecto sorpresa, Antonio Tabernero dispone de una serie de constantes que, inevitablemente, nos evocan la estética barroca: la búsqueda de la visión pictórica en el universo de las apariencias, la subordinación de la forma al deseo de relativizar la claridad de los espacios retratados, la exaltación de cualquier aspecto relativo a lo humano ya sea feo, bello, sublime, cotidiano palpable en la inclusión de elementos publicitarios, que hacen referencia a nuestro código visual o la multiplicidad semántica de la imagen en la que se asocia la naturaleza funcional con la simbólica. Carabias Álvaro, Mónica. *Op. cit.*, p. 9.



Figura 8. Antonio Tabernero. Calle del Prado, 2004. Reproducción autorizada por cortesía del artista, extraída del Libro de Artista *Fachadas Efímeras de Madrid*.

que queda reducido Madrid. Madrid tejido con el ovillo de Ariadna lo que nos lleva al Madrid de la *Movida* que produjo a su imagen y semejanza artistas como Ouka Leele, Miguel Trillo, Alberto García Álix… que irrumpirían con fuerza y personalidad en el panorama cultural y artístico de la época. La madrileña Ouka Leele (Madrid, 1987)[41] se convertiría en una de las representantes "oficiales" de la movida, legándonos un símbolo imborrable de la ciudad de Madrid, en consecuencia, de la cultura española de aquellos años: *Rapelle-toi-Bárbara* (1987). La emblemática fuente de La Cibeles asaltada por los dioses vengativos que paralizan el ritmo veleidoso de la ciudad. Una fotografía que, al margen de las inevitables lecturas oficialistas, retrata las aspiraciones de esta artista: la búsqueda del clasicismo nostálgico y escenificado, acicalado con personajes de la mitología. La trayectoria de Ouka Leele ha evolucionado desde entonces hasta hoy hacia una estética en la que el teatro, la mitología y la alegoría se hermanan en un trabajo que aspira a la belleza, una cualidad sobre la que hace girar su universo creativo. El resultado es un trabajo subjetivo, que revela al espectador un viaje por el mundo de la artista y su creencia en la libertad más absoluta.

Concluyo este variado e inédito recorrido con la mirada vanguardista de otro representante de la loca movida: Pablo Pérez-Mínguez (Madrid, 1946), ejemplo de una trayectoria vital en íntima comunión con la fotografía. Su dilatada y variada producción fotográfica delata una vida dedicada por completo al arte, pero, sobre todo, a la libertad con la que ha viajado con idas y vueltas e idas y más vueltas por el blanco y negro, el color, la fotografía profesional, la conceptual, el reportaje, el retrato, el happening, la ilustración, la memoria y lo más importante, por la vida misma[42]. Al igual que Tabernero, Vioque, Nicolás López, su trabajo gira en torno a los pequeños detalles de las cosas, ahí donde reside la verdadera esencia de la vida, en los detalles aparentemente anecdóticos. Pérez-Mínguez más que viajar por la vida, se pasea y como confiesa, con su cámara en ristre, captura los momentos mágicos, invisibles: "Realmente no es preciso SER FOTÓGRAFO para poder captar los infinitos detalles invisibles que la vida constantemente nos ofrece. Esa es para mí la principal meta de nuestra sensibilidad: SABER VER: SABER VIVIR nuestras vidas"[43], *Calle de la salud. Madrid signos y sombras*, *Kiki en el Retiro*, *Bola surrealista. Dalí en la calle de Felipe II de Madrid, Madrugada subterránea. Calor y frío: doble temperatura de luz. Calle del Doctor Cortezo, Madrid*, *Gran Hermano Polifemo. Red de San Luis*… representan, entre otras muchas más, el viaje creativo y surreal por el espectáculo de su propia vida.

Finaliza así este viaje, descubriendo las miradas y emociones vividas por sus autores. Un viaje en el que conectar con las gentes que, encarnan la existencia de otro tiempo, con lugares cuya geografía desprende tradición, identidad y con la emoción del momento cotidiano que, convierte en extraordinaria la realidad. Un viaje al pasado hasta la esencia del presente.

[41] Pseudónimo de Barbara Allende Gil de Biedma. Véase Carabias Álvaro, Mónica. "Imágenes para una colección", Artistas y Fotógrafos. Imágenes para una colección. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 2008, pp. 21-39 y Carabias Álvaro, Mónica. "Una hacedora de imágenes. El universo surrealista de Ouka Leele: encuentros y pasiones en la peluquería", *Pulpo´s Boulevard. Ouka Leele en su laberinto*. Madrid, Consejería de Cultura y deportes de la Comunidad de Madrid, 2006, pp. 17-32.

[42] Carabias Álvaro, M. "Imágenes para una colección", Artistas y Fotógrafos. Imágenes para una colección. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid 2008, pp. 21-39.

[43] "111 Detalles invisibles", en *Detalles invisibles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, sin página. Publicación editada con motivo de la concesión del Premio Nacional de Fotografía 2006 y en la que reúne 111 fotografías que retratan más de cuatro décadas de trabajo y vida del artista.

PEREC, KAWARA, MORLEY EN TARJETAS POSTALES

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Las postales de las que hablaré aquí remiten a viajes simulados, falsos, imposibles, como el *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre[1], o como el *Voyage en Mer du Nord*, de Marcel Broodthaers, película que se concibió, como los viajes de Julio Verne, como el libro citado, sin salir del propio domicilio. Los tres artistas de los que hablaré parecen muy conscientes, lo dejan muy claro en sus obras, de la imposibilidad –de la inutilidad– del viaje[2]; al menos de un viaje que supere el modelo vacacional del inolvidable M. Hulot. Parten de la base de que el desplazamiento no servirá para mucho más que la dura constatación de que el original se parece extraordinariamente a la copia y que, a veces, se ve en peores condiciones. Nuestros autores, incluso, parecen convencidos de que no hay que emprender viajes; "mejor que visitar Londres –escribe Georges Perec–, quedarse en casa, junto a la chimenea y leer las irreemplazables informaciones que proporciona el Baedeker (edición de 1907)"[3]; el mismo autor nos invita a no esperar mucho del viaje; "ver aquello que siempre se soñó con ver. Pero ¿qué hemos soñado con ver? ¿Las grandes Pirámides? ¿El retrato de Melanchton, de Cranach? ¿La tumba de Marx? ¿La de Freud? ¿Boukhara y Samarkhanda? ¿El sombrero que lleva Katherine Hepburn en Sylvia Scarlet?"[4].

En todo caso, las postales son representaciones portátiles del viaje, expresiones de posesión simbólica del territorio, síntomas del imaginario de un lugar, manifestaciones del tópico, expresiones de una mirada romántica y evocadora. Pero éstas de las que me voy a ocupar parecen parodiar la función de la postal, la segregan de su lugar natural en la cultura de masas, la convierten en otra cosa. Las postales (escritas) de Georges Perec (París, 1936, Iry-sur-Seine, 1982), las que enviaba On Kawara (Aichi-ken, Japón, 1932, o 1933, según algunos) y las que pintó Malcolm Morley (Londres, 1931), son el tema central de este trabajo, que parte de la base de que, entre los tres grupos de postales, hay menos diferencias de lo que puede parecer.

---

[1] MAISTRE, Xavier de. *Viaje alrededor de mi habitación*, Funambulista, Madrid, 2007 (1795).
[2] AUGÉ, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1998 (1977).
[3] PEREC, Georges. *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999 (1974), p. 103.
[4] Ibídem, p. 118.

Antes de entrar en el análisis de ese particular corpus, puede ser oportuno recordar algunas de las consideraciones que hizo Jacques Derrida[5] sobre la tarjeta postal; el filósofo podría ser nuestro cuarto productor de postales (de largo texto). Son documentos, dice Derrida, llenos de sobreentendidos y ambigüedades. Es difícil deducir si importa más la imagen o el texto; la postal se escribe siempre en clave; constituye un texto descubierto que cualquiera puede leer, semiprivado y semipúblico, pero sus claves escapan a un lector ocasional que no sea el destinatario, dicen mucho más de lo que cualquiera podría creer; véase, como ejemplo, la postal que envió Duchamp en 1936 a Meret Oppenheim; "he aquí un objeto manufacturado para una exposición eventual en el fondo del mar", al dorso de la fotografía de un trasatlántico ¿quién podría entender esas claves, comprender en su justa medida los términos "objeto" y "exposición", sobre la firma de Marcel Duchamp?.

Como todos los detalles, las postales plantean un problema de escala que remite, dice Derrida, a las consideraciones de Freud y Lacan, especialmente las de éste último a propósito de "La carta robada", el relato de Edgar Allan Poe[6], especialmente por la afirmación de Dupin, el protagonista del relato, de que es difícil localizar en el mapa los lugares señalados con letras de gran tamaño y el hecho de que la policía no encuentre la carta robada en la residencia del ministro porque no está escondida, sino sobre el escritorio, en el lugar en que nadie espera encontrarla. Para Mieke Bal, el de la escala es el más evidente de los problemas que plantea la obra más abierta de Louise Bourgeois, *Spider*[7], pero no es exclusivo, de ninguna manera, atraviesa la historia del arte.

Nuestros tres artistas comparten un aire de época, se resisten a la clasificación y en su obra tienen una gran importancia el viaje y la autobiografía.

Postales (d)escritas

En 1978 publicó Georges Perec (con una dedicatoria a Italo Calvino) un texto titulado "Doscientas cuarenta y tres postales de colores auténticos", se trata de escritos muy cortos, de apariencia banal, pequeñas narraciones que se complementan, alusiones a lugares con las que puede confeccionarse un mapa; "me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes; es precisamente lo que las hace tan esenciales"[8], ha escrito el autor, así que puede que no sean tan insustanciales. Nada lo es en este escritor cercano a las artes plásticas[9] y, en algunos de sus textos, contiguo a las prácticas conceptuales[10].

Sin imagen, las postales de Perec asumen la forma de un conjunto de aforismos, fragmentos que, como tales, aluden permanentemente a la posibilidad de recomposición. Se refieren a lugares concretos, cuentan historias y, por tanto, podrían constituirse en imágenes. Pueden entenderse como un modelo para armar, como un puzle, que es una forma recurrente en Perec.

[5] Derrida, Jacques. *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*, Siglo XXI, Madrid, 2001 (1980).

[6] Lacan, Jacques. *Escritos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002 (1966).

[7] Bal, Mike. *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*, CENDEAC, Murcia, 2006.

[8] Perec, Georges. *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008, p. 25.

[9] Joly, Jean Luc. "Las 'novelas' del artista contemporáneo", *Arte y Parte*, 89, 2010.

[10] Rosenberg, Harold. "Arte y palabras", Gregory Battcock (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (1973).

No es descartable que, leídas en diferentes órdenes, compongan uno varios relatos que el lector podría construir; aluden, en todo caso, al Grand Tour del siglo XX.

Como en la "literatura potencial" (Perec pertenecía, no se olvide, al OULIPO, Taller de literatura Potencial fundado por Raymond Queneau, como en las prácticas conceptuales, la presencia del lector es evidente y fuerte, "el acto creador –ha escrito Marcel Duchamp– no se efectúa por el artista solo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus características internas, y así añade su aportación al acto creador. Esto se vuelve aún más evidente cuando la posteridad emite su fallo final y, a veces, rehabilita a artistas olvidados"[11]. Las postales de Perec aparecen como una propuesta de configuración del mundo (un mundo de playas, sol, hoteles, casinos, turistas quemados en la arena); el constructor último de esta imagen será, sin duda el lector. Como ha escrito Julio Camarero, "no hay literatura sin lector, ello es bien sabido y ahora más que nunca, puesto que el lector interviene o puede intervenir en el acto de crear, puede ser creador a partir del método que se le propone"[12].

La obra de Georges Perec constituye un gran proyecto autobiográfico (autobiografía y viajes no son conceptos absolutamente separados). Conviene recordar algunos detalles de la biografía de Georges Perec; nació en París en 1936, su padre se alistó en el ejército francés en 1939 y murió en la que Marc Bloch denominó, en un interesantísimo libro, *La extraña derrota*, su madre fue deportada en 1943 y murió en Dranzy, cuando iba a ser enviada a Auschwitz; "hasta el 13 de octubre de 1958, por un decreto, no fue declarada oficialmente muerta el 11 de febrero de 1943 en Dranzy (Francia). Un decreto posterior, del 17 de noviembre de 1959, precisa que 'si hubiera sido de nacionalidad francesa' habría tenido derecho a la mención de 'muerta por Francia'"[13]. Y otra declaración singular del escritor; "yo no tengo recuerdos de infancia. Hasta los doce años, más o menos, mi historia no ocupa más que unas pocas líneas. Perdí a mi padre a los cuatro años y a mi madre a los seis; pasé la guerra en distintas pensiones de Villard-de-Lans. En 1945 me adoptaron la hermana de mi padre y su marido"[14]. Perec ha explicado que el proyecto literario y el autobiográfico se concibieron casi al mismo tiempo, a veces revelando una verdadera obsesión por la exactitud y el detalle, como en un escrito intrigante, escrito en 1976, "Tentativa de inventario de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso del año mil novecientos setenta y cuatro"; donde se coloca en primer plano el inventario, el archivo, que son formas fundamentales en el arte conceptual.

Las palabras anteriores dejan claro el por qué del sentido autobiográfico de la literatura de Perec; aunque algunas obsesiones lo sitúan cerca de lo que, para entendernos, denominamos arte conceptual, por ejemplo su empeño en dar con una forma de escritura que garantice una lectura compartida, la presencia evidente del lector y sin embargo, o puede que por eso, la evidencia de lo autorrefencial, en *La disparition*, no se utiliza la letra e (la más usada en lengua francesa) y el título alude, precisamente, a esa desaparición.

[11] Duchamp, Marcel. "El acto creador" (1957), Moure, Gloria (ed.). *Duchamp* (catálogo exposición), Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1984, p. 13.

[12] Camarero, Julio. "Georges Perec y el Oulipo", citado en *Anthropos. Revista de investigación científica de la cultura*, 135-135, 1992, p. 16.

[13] Perec, Georges. *W o el recuerdo de la infancia*, citado en Jesús Camarero. "Perec autobiográfico: ceremonias de la escritura", *Anthropos. Revista de investigación científica de la cultura*, 135-135, 1992, p. 40.

[14] Ibídem, p. 36.

La autobiografía no es una historia particular, sino un detalle para una historia colectiva. Perec dijo alguna vez que su novela más emblemática, *La vida. Instrucciones de uso* (1978), era una historia de los años 60, una historia panóptica, "me imagino un edificio parisino al que se ha quitado la fachada… de modo que desde la planta baja a la buhardilla, todos los aposentos que se hallan en la parte anterior del edificio sean inmediata y simultáneamente visibles". La literatura descriptiva de Perec evoca siempre el viaje (aunque sea alrededor de la ciudad propia), del que al fin, queda sólo una descripción del lugar, *Especies de espacios* (1974), posee una interesante, distante y metódica descripción de *San Jerónimo en su escritorio*, de Antonello da Messina ("Desde la National Gallery me dieron ganas de enviarte aquellos Pontormo y luego pensé que semejante gesto te parecería irrisorio"[15]), después de otra que se ocupa de la que Raymond Roussel, otro gran viajero imaginario, hizo de su casa rodante, en el contexto de una reflexión sobre el espacio, sobre nuestro campo visual, limitado y corto.

Al fin, las postales de Perec (alguna se vincula a la novela *La vida. Instrucciones de uso*) son representaciones, muy gráficas, si se me permite la expresión, de paisajes banales, de lugares turísticos que podemos situar en el mapa y componer un puzzle, esa obsesión de Perec, pero donde el mundo es, en realidad un parque temático, todo es banal en las postales; tomo una al azar: "Nos alojamos en el Yalta. Muy buen tiempo. Comida de ensueño. Ambiente muy francófilo. Volvemos el 29"; bajo esta banalidad aparente, hay significados muy profundos.

Postales enviadas

Entre 1968 y 1979, On Kawara trabajó en su serie de postales, "Me levanté a las…", una de las más importantes y conocidas. Lucy Lippard, destinataria de algunas de estas tarjetas, ha explicado que "la fascinación que ejercen las precisas y obsesivas anotaciones de Kawara acerca de su lugar en el mundo implican una especie de autoafirmación de que el artista existe realmente. Al mismo tiempo carecen absolutamente de *pathos*, estableciendo con su objetividad el aislamiento impuesto que marca su vida y su arte"[16]. Lo explica Lippard en un libro que bien podría asociarse a las descripciones de Georges Perec, a sus clasificaciones, porque es una minuciosa historia de la desmaterialización del objeto artístico entre 1966 y 1972, escrita casi día por día, libro por libro.

Lippard habla de aislamiento porque On Kawara es un artista de la ocultación, no se conocen fotografías suyas, no concede entrevistas, no acude a las inauguraciones de sus exposiciones, a cambio, narra meticulosamente algunas partes de su biografía; en realidad, la obra de On Kawara trata exclusivamente sobre su vida, aunque, como dice Catherine Millet, sin hablar de ella.

Se sabe que On Kawara quedó traumatizado por los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki (la Segunda Guerra Mundial condicionó, en mayor o menor grado, la vida de nuestros tres artistas), a los que el artista respondería con su serie *Las máscaras de la muerte*, una serie de pinturas figurativas que representaban cuerpos amputados, la mayoría de las cuales serán destruidas por el artista.

[15] Derrida, Jacques. *La tarjeta postal*, op. cit, p. 211.

[16] Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 91.

En 1955 está en México, y poco después en Nueva York, donde se define como ciudadano del mundo. Se conoce su fascinación por las pinturas de Altamira, que visitó en un momento indeterminado, y de su interés por Camus, Sartre y el existencialismo. Y postales, de las que nos ocuparemos después, dan idea de una vida muy viajera.

No se reconoce en el término conceptual, y puede que haga bien, ya que una parte importante de su obra se ha realizado desde la pintura; las de fechas (*Date paintings*) siguen la tradición del *minimal,* el autor se oculta meticulosamente y da a sus obras un aspecto industrial, y, sobre todo, impersonal. Pinturas que contienen una fecha, se realizan en un día y se asocian a un periódico (la prensa, ha escrito Walter Benjamin en un texto muy conocido, es el lugar en el que mejor puede materializarse la representación del autor como productor). Pese a todo, y bajo esta ocultación sistemática, la obra de Kawara tiene que ver con la autobiografía y con el viaje, no es el único artista conceptual que habla de su vida.

Las postales indican la existencia del artista y su posición en el espacio[17]. No debemos perder de vista el hecho de que las postales de Kawara, a diferencia de las de Perec, y las de Morley, sí son testimonio de un viaje, del que nada nos dicen, sólo nos presentan la imagen convencional, tópica y banal, del lugar. Las postales de On Kawara, al contrario que la de Perec sí tienen anverso y reverso, son postales "de verdad". *I got up* es una serie de postales, con vistas de lugares en los que reside provisionalmente el artista, enviadas diariamente (dos por día) a personas conocidas. La fórmula "I got up", la hora, la fecha en la lengua del país de residencia (o en esperanto), la dirección del destinatario y la de On Kawara se estampan con un tampón; aquí, como en las pinturas de fechas, el artista borra cualquier rasgo personal, especialmente porque prescinde de la escritura manuscrita y de la firma que son habituales en el envío de postales.

También envió telegramas, la mayoría contienen la fórmula *I Am Still Alive* ("aún estoy vivo"), Kawara cuestiona, de esta modo, la función tradicional del telegrama, dar noticias (luctuosas en muchas ocasiones), llamar la atención sobre un acontecimiento anormal; el artista japonés los usa para constatar la normalidad de estar vivo. Hay algunas variaciones, pocas, en los telegramas, el del 5 de diciembre de 1969 dice "No me voy a suicidar. No se preocupen", el día 11 de diciembre del mismo año, Kawara escribía "No me voy a suicidar. Preocúpense"[18].

La obra de Kawara mezcla (y aquí adquiere una gran importancia el empleo de la postal) ligereza y gravedad, insignificancia y tragedia (todo esto puede estar en una postal), ambición y modestia, detalles que nos interpelan, que nos hablan sobre el tiempo, la vida y la muerte.

Postales pintadas

Malcolm Morley (Londres, 1930), alrededor de 1971, convertía las postales de Nueva York en lienzos fotorrealistas. Morley fue testigo y víctima de los bombardeos alemanes sobre Londres en la Segunda Guerra Mundial, después de uno de ellos vio cómo se había destrozado un modelo a escala del navío Nelson. Viajero incansable, Morley, que de adolescente trabajó

[17] Guasch, Anna Maria. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid, 2009.

[18] Lippard, Lucy. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 237.

como grumete en un remolcador y después se hizo marino mercante, mira en estas postales a su lugar de residencia, Nueva York, donde vive desde 1958, imágenes banales que, a mayor escala, se alejan de cualquier tipo de realismo fotográfico y se presentan como una gestión de la cultura de masas que es engullida por el gran arte. Robert Hughes ha explicado cómo Morley somete las postales a un procedimiento de abstracción en el cuadro, sin olvidar el hecho de que, al reproducir el cuadro vuelven a ser postales[19].

Los artistas no trasladan de modo automático la cultura de masas a los cuadros, en todo caso, la convierten en alto arte (podría ser que el término tuviera más vigencia de la que solemos darle). Parece haber un acuerdo en el talante postmoderno de Morley[20]. Tras conocer a Barnett Newmann, trabajando Morley de camarero en un restaurante, se hicieron amigos, la respuesta de Morley al expresionismo abstracto será un modo de fotorrealismo (copia imágenes extraídas de los medios de comunicación, como los artistas pop, las acaba minuciosamente como los artistas fotorrealistas).

Desde 1971, Morley lleva al lienzo las postales en lo que él entiende como un regreso a la pintura euclidiana[21]. En *Postales de Nueva York* (1971) el sello tiene un parecido vago con Mme. Cezanne por lo que, en el cuadro, se convierte en una referencia erudita, como las etiquetas "por avión", están separados, son *papiers collées.* Al año siguiente, en 1972, Malcolm Morley realiza una versión diferente, (postal desplegable de Nueva York, 1972-73) más grande, para el Withney Museum, dándole un carácter de pinto-escultura, pintada por las dos caras, sin sello ni dirección y en la parte de la firma, saludos de Malcolm Morley para John Chamberlain, la pintura ha abandonado el muro, está en el suelo y es, en realidad, como una gran tarjeta postal; "la hice con una lupa y tenía la impresión de ser un pigmeo", los problemas de escala, de nuevo.

La postal banal, tópica, se asume en el cuadro como algo diferente, se enaltece y aquí tiene sentido recordar las reflexiones de Tom Crow sobre la relación, nada lineal, entre el arte y la cultura de masas, aunque, al fin, las postales de Morley tengan también algo de autobiográfico, y algo de viaje imaginario, al representar las postales de la ciudad donde vive, pese a que Morley, en alguna ocasión, ha planteado la posibilidad de pintar "cuadros de aventuras".

Coda

Benjamin Buchloh ha escrito que "entre otras cosas, el arte conceptual intentó desmantelar la jerarquía de los medios que establece que la pintura es la forma artística superior, muy por encima de la fotografía"[22], es posible que lo consiguiera; al hacerlo, nos emplazó a una mirada panóptica sobre la pintura, el arte conceptual y la literatura, que se encuentran en el ámbito de la representación.

Las postales son autobiográficas porque, al fin, lo que dice siempre una postal es que el remitente está vivo y está lejos.

[19] Hughes, Robert. "Malcolm Morley" (1984), *A toda crítica*, Anagrama, Barcelona, 1992 (1990).

[20] Montolío, Celia. "Las ficciones de un nómada", *Lápiz*, 116, 1995.

[21] Lebensztejn, Jean Claude. *Malcolm Morley. Itineraires*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra, 2002.

[22] Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid, 2004.

EL VIAJE A LAS CRUZADAS: RECREACIÓN E ICONOGRAFÍA EN MANUSCRITOS ILUMINADOS[1]

Fernando Villaseñor Sebastián
Círculo Románico. Centro de Estudios del Románico, Madrid

El modo en el que Amin Maalouf, Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2010, comienza el primer capítulo de su conocida obra *Las cruzadas vistas por los árabes* (*Les croisades vues par les Arabes*, 1983), describe el inicio de un multitudinario viaje desde la Europa latina cristiana a Oriente, que se prolongó durante casi 200 años, entre 1095 y 1291, y cuyo objetivo era la recuperación de Tierra Santa a los musulmanes: "Aquel año empezaron a llegar, una tras otra, informaciones sobre la aparición de tropas de frany –nombre dado por los cronistas árabes a los occidentales y, más concretamente, a los francos– procedentes del mar de Mármara en una multitud innumerable. La gente se asustó. El rey Kiliy Arslan, cuyo territorio era el que más cerca estaba de esos frany, confirmó tales informaciones"[2].

El sermón predicado por el papa Urbano II en el exterior de la catedral de Clermont, en la Auvernia, el martes 27 de noviembre de 1095, ha sido contemplado como el origen de uno de los acontecimientos de mayor renombre entre los sucesos históricos de la Europa occidental y la Cristiandad[3]: las Cruzadas. Esa llamada constituyó la apoteosis de un viaje de predicación que el papa, a lo largo de 1095 y 1096, había desarrollado con el fin de imponer a los "soldados de Cristo la obligación de asumir una empresa militar de semejante naturaleza, para la remisión de todos sus pecados"[4].

Cuando el pontífice llegó a Clermont, en noviembre, ya llevaba cuatro meses por los caminos visitando centros de importancia laica y religiosa, en Provenza, el Languedoc y la

[1] Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Arte y Órdenes Militares. Patrimonio de las órdenes de Jerusalén en España*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+I, 2008-2011, Ref. HAR2008-00005/Arte).

[2] Maalouf, Amin. *Las cruzadas vistas por los árabes*, trad. de M.ª Teresa Gallego y María Isabel Reverte, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p.19.

[3] A pesar de la amplia bibliografía existente sobre el tema, es referencia obligada el clásico de Runciman, Steven. *A History of the Crusades*, Cambridge, 1951-1954, trad. castellana *Historia de las cruzadas*, 3 vols., Madrid, Alianza, 1985-1987. De reciente aparición la obra de Tyerman, Christopher. *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las Cruzadas*, Barcelona, Crítica, 2010.

[4] Tyerman (2010), pp. 33-34.

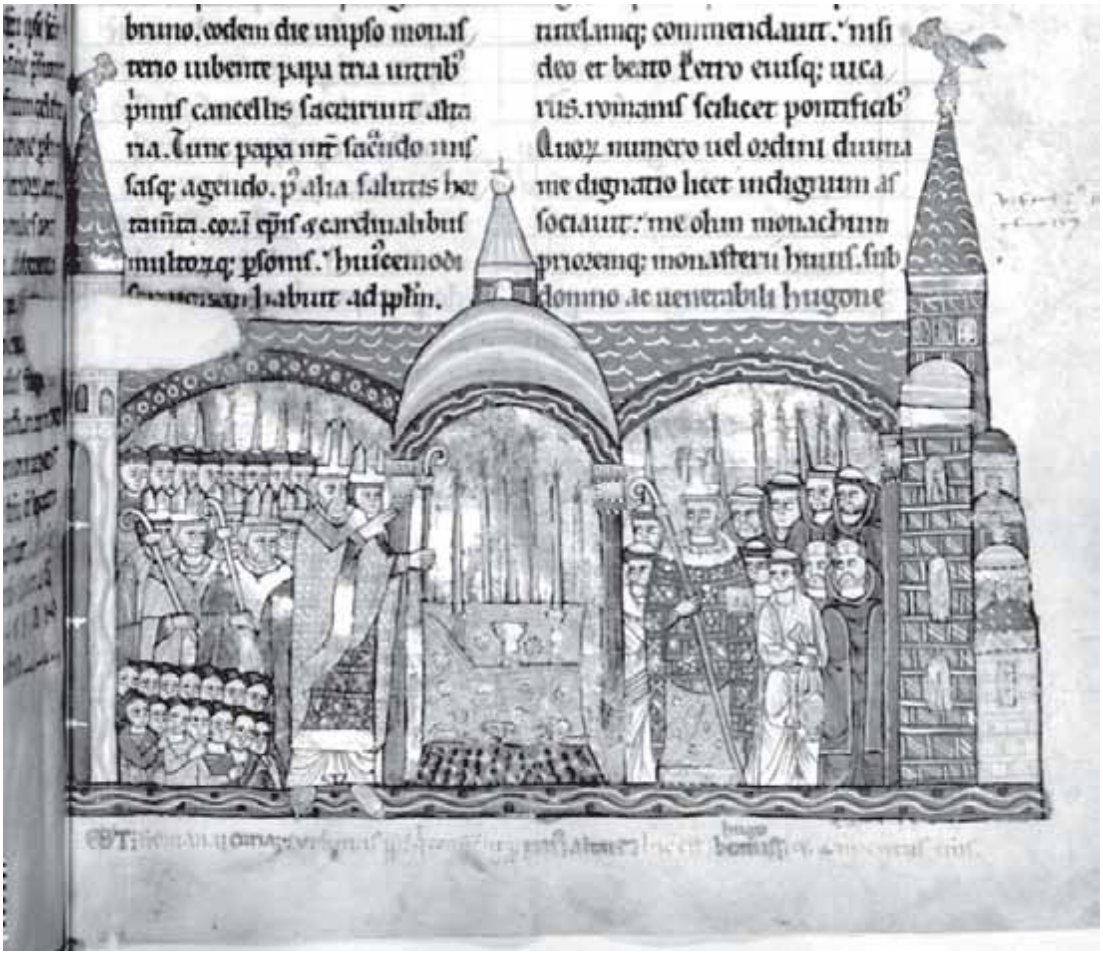


Figura 1. Pedro el Venerable, *Officium transfigurationis*
(Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 17716, 91r).

Borgoña; entre ellos, su *alma mater*, la abadía de Cluny, en la que el 25 de octubre inauguró el altar mayor de la nueva iglesia que el abad Hugo había empezado a construir. El folio 91r de una copia de la obra *Officium transfigurationis* de Pedro el Venerable (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 17716), datada a comienzos del siglo XIII, abad de Cluny desde 1126-1157, representa ese momento (Fig. 1). A partir de entonces, el viaje para recuperar la Ciudad Santa a los musulmanes que "en su exaltación, habían invadido y saqueado los templos de Dios en el este", fue un sugerente motivo de ilustración en manuscritos iluminados[5].

[5] Erdmann, K. *The origin of the Idea of the Crusade*, trad. de M. W. Baldwin y W. Goffart, Princeton, 1977; Flori, J. *La Guerre sainte: la formation de l´idée de croisade dans l´Occident chrétien*, Paris, 2001, trad. castellana *La Guerra Santa: la formación de la idea de cruzada en el occidente cristiano*, Madrid, Trotta, 2003; Goñi Gaztambide, J. *Historia de la Bula de Cruzada*, Vitoria, 1958; Tyerman, C. J. *The invention of the Crusades*, Basingstoke, 1998; ídem, *Fighting for the Christendom: Holy War and the Crusades*, Oxford, 2004, trad. castellana *Las Cruzadas: realidad y mito*, Barcelona, Crítica, 2005.

La versión tradicional[6], describe una serie de ejércitos que partió desde Occidente entre la primavera y el otoño de 1096, como respuestas populares explosivas a la inspiradora y novedosa prédica de Urbano II y sus adeptos y representantes; el lugar señalado para el encuentro era Constantinopla, a la que todos habían llegado a finales de mayo de 1097.

Con anterioridad a la convocatoria oficial de los diferentes estados cristianos romanos de la Europa Occidental, Pedro el Ermitaño había conseguido que –tras predicar en Bourges y Colonia–, de modo espontáneo más de 12.000 hombres, a menudo mal llamados "cruzados campesinos", emprendieran la marcha en mayo de 1096 y llegaran a Constantinopla a finales de julio, en donde el movimiento había crecido con personas que se adhirieron al camino[7]. En su camino, se enzarzaron en ataques destructivos contra las comunidades judías de Francia y la Renania, siguieron haciendo gala de la misma indisciplina cuando fueron aniquilados por lugareños encolerizados, durante varias marchas por los Balcanes; y los que por fin alcanzaron Constantinopla, fueron masacrados en su primer encuentro militar serio con los turcos de la zona occidental del Asia Menor, en el otoño de 1096[8].

Como ha señalado Tyerman, los indicios de rasgos distintivos en el llamamiento de Pedro –apocalíptico, populista, visionario y carismático–, en comparación con el perfil uniforme del mensaje, concentrado en las cuestiones teológicas que emanaba del papa, según se refleja en la mayoría de las crónicas y cartas –la autoridad, la penitencia, el peregrinaje, la cruz y la guerra–, pueden tomarse como señal de la insignificancia de Pedro; o, tal vez, justo como lo contrario[9]. Incluso los testigos hostiles dan fe del elemento popular, por más que inocente, en sus seguidores[10]. Una versión manuscrita del *Roman du Chevalier du Cygne* (Paris, Bibliothèque Nationale, Arsenal, ms. 3139)*, ca.* 1270, presenta en su fol. 176v una tópica imagen de tal empresa. Asimismo, el *Abbreviament de las Estorias* de Paolino Veneto (London, British Library, ms. Egerton 1500), escrito en Avignon después de 1323 y configurado como una compilación de historia universal desde la creación del mundo hasta la muerte del emperador Enrique VII (1314), incluye árboles genealógicos, mapas de Antioquía y Jerusalén (47v, 49r) (Fig. 2) y una descripción narrativa de los eventos de la Primera Cruzada[11]. En el folio 45v

[6] Según Tyerman, en gran medida derivada de las crónicas contemporáneas, que reflejaban las experiencias y puntos de vista de los contingentes y los comentaristas de la zona del norte y el sur de Francia, combinadas con un punto de vista característico de la Lorena. Tyerman (2010), p. 74.

[7] Fiori, Jean. *La Première Croisade. L'occident chrétien contre l'Islam*, Bruxelles, Complexe, 1997; ídem, *Pierre l'Ermite et la première croisade*, Paris, Fayard, 1999.

[8] Tyerman (2010), p. 74.

[9] Tyerman (2010), pp. 100-102.

[10] "En parte, la motivación que desencadenó las masacres de los judíos en Renania, según se la identifica en las fuentes judías, fue una burda, vengativa y violenta afirmación de la supremacía cristiana y el deseo de venganza por la crucifixión de Cristo; muchos de aquellos pogromos fueron obra de contingentes vinculados a Pedro. El hecho de que no se dieran este tipo de bárbaras persecuciones antisemitas por parte de los ejércitos reclutados por Urbano y sus colaboradores podría indicar diferencia de tono y de contenido en la prédica de Pedro". Tyerman (2010), pp. 100-102. En este sentido, v. Eidelberg, S. *The Jews and the Crusaders: The Hebrew Chronicles of the First and Second Crusades*, Madison, 1977; Chazan, R. *European Jewry and the First Crusade,* Berkley y los Ángeles, 1987.

[11] *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1848-1853*, London, British Museum, 1868, nº Eg. 1500; De Gray Birch, Walter and Jenner, Henry. *Early Drawings and Illuminations: An Introduction to the Study of Illustrated Manuscripts*, London, Bagster and Sons, 1879, p. 9; *A Guide to the Exhibition of Some Part of the Egerton Collection of Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum, 1929, nº 137; Saxl, Fritz and Meier, Hans. "Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters", Bober, Harry. *Handschriften in englischen Bibliotheken*, 4 vols., London, Warburg

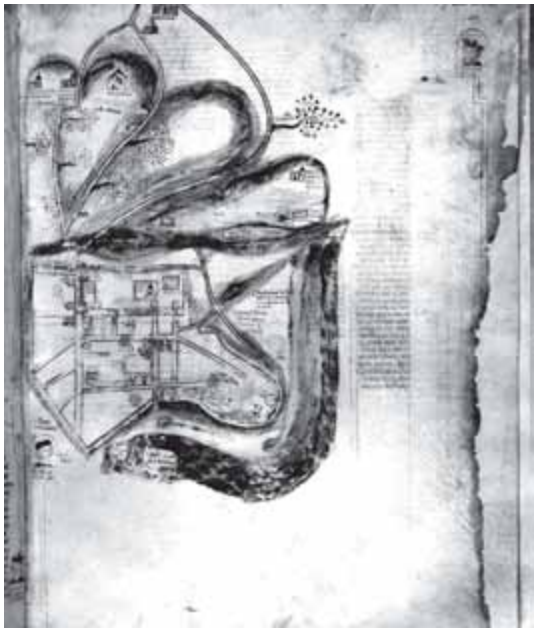


Figura 2. Paolino Veneto,
Abbreviament de las Estorias
(London, British Library, ms. Egerton 1500, 49r).



Figura 3. Paolino Veneto,
Abbreviament de las Estorias
(London, British Library, ms. Egerton 1500, 46r).

aparece Pedro el Ermitaño al mando de sus cruzados y, en la página siguiente, personajes de la jerarquía eclesial lideran acciones similares (Fig. 3).

Los ejércitos de la llamada "cruzada principesca", con más disciplina, pericia militar, contactos diplomáticos y presupuesto económico salieron mejor parados. Estaban capitaneados por grandes nobles, como los duques de la baja Lorena y Normandía, los condes de Tolosa, Boulogne, Flandes y Blois, los hermanos del rey de Francia y el conde la Apulia, y acompañados por destacados eclesiásticos, entre los que se contaba un legado papal, así como un nutrido grupo de caballeros, tanto dependientes como libres, junto con los soldados de a pie, los siervos y los servidores, los acompañantes de los ejércitos y peregrinos con subvención. Todos estos ejércitos se fusionaron en el sitio de Nicea, cerca de la orilla asiática del Bósforo, en junio de 1097[12].

La marcha hacia la Primera Cruzada[13], fue un sugerente tema que ilustró numerosos manuscritos medievales. Un episodio singular previo al inicio de este viaje lo supone el

Institute, 1916-1966, III; 1953, pp. 143-46; Degenhart, Bernhard and Schmitt, Annegrit. "Marino Sanudo und. Paolino Veneto: Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 14, 1973, pp. 1-137 (pp. 25, 35, 39, 78, 90, figs. 72, 78-79, 156); Degenhart, Bernhard and Schmitt, Annegrit. *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, part 2 in two volumes, Berlin, Gerb. Mann, 1980, I, pp. 41, 57, pls. 85-87; Porter, Pamela. *Medieval Warfare in Manuscripts*, London, British Library, 2000, p. 22.

[12] Tyerman (2010), p. 75.

[13] France, J. *Victory in the East*, Cambridge, 1994; Peters, E. (ed). *The First Crusade*, Filadelfia, 1998; Riley-Smith, J. *The First Crusade and the Idea of Crusading*, London, 1986; ídem, *The First Crusaders 1095-1131*, Cambridge, 1997.

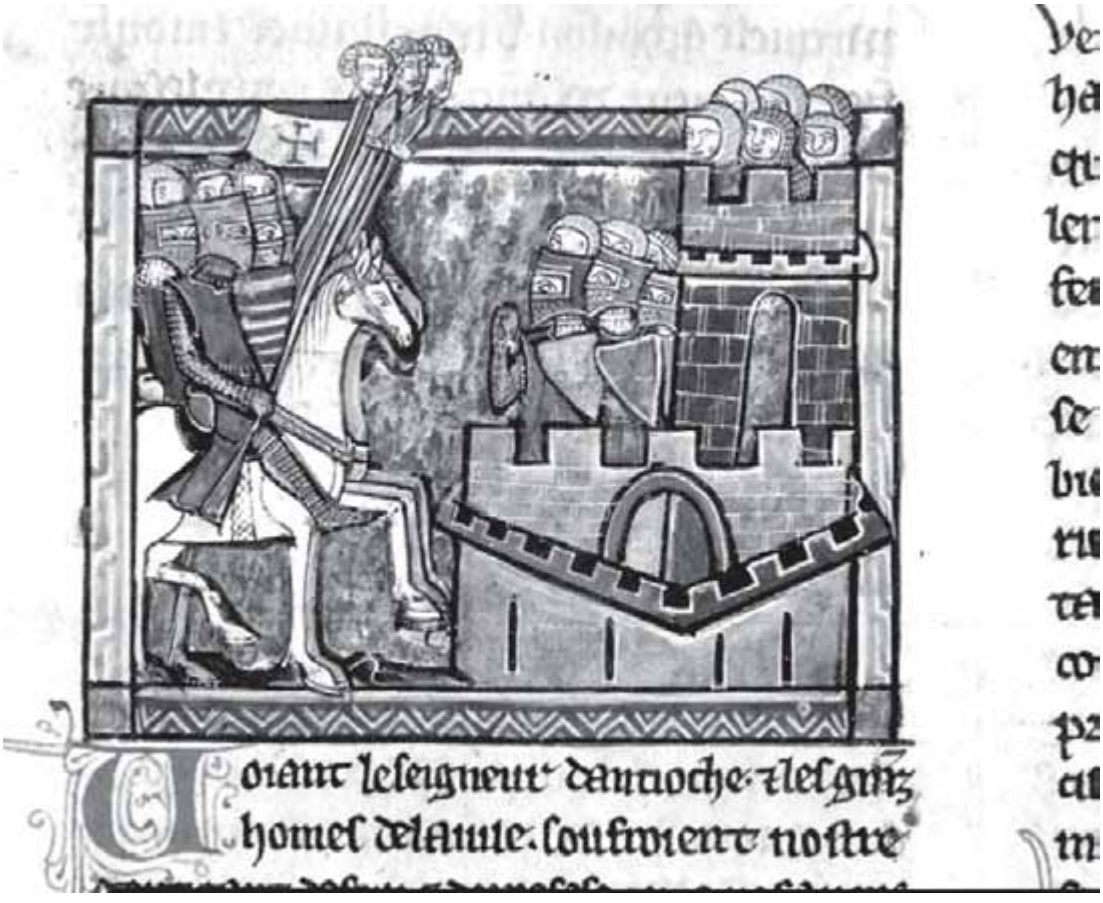


Figura 4. *Canción de Antioquia* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 2630, 38v).

momento de la despedida, como se pone de manifiesto en la letra iluminada del folio 165v, de una versión manuscrita de la *Canción de Antioquia*[14], datada en el último cuarto del siglo XIII (Paris, Bibliothéque Nationale, ms. Français 786, fol. 165v). La escena representa el momento en el que Santa Ida se despide de sus hijos. Madre de Godofredo de Bouillon, Ida de Lorena, después de la muerte de su marido, el conde Eustaquio de Boulogne, vendió su feudo en Brabante para financiar la cruzada de su hijo y desarrollar la vida monástica en la región de Boulonais, fundando en 1085 el priorato de Saint Michel du Waast bajo la regla de Cluny[15]. En este mismo manuscrito se representan otros momentos interesantes del periplo, como imágenes de los cruzados cabalgando (fol. 105v), o el momento en el que éstos, después de tomar Antioquia por asalto el 2 de junio de 1098 (tal y como aparece en el ms. Français

[14] *La Chanson d´Antioche*, ed. S. Duparc-Quioc, Paris, 1977-1978; Cok, R. F. *"Chanson d´Antioche", Chanson de geste: le cycle de la crosaide est-il épique?*, Amsterdam, 1980.

[15] Murió en 1113, en la abadía de La Capelle, que hiciera edificar después de acabada la construcción del priorato de Waast. Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, tomo 2, volumen 4, Barcelona, ediciones del Serbal, 2001, p. 99.

2630, fol. 38v) (Fig. 4)[16], reiniciaron su marcha hacia Jerusalén que no se produjo hasta abril de 1099 (fol. 202 v)[17].

Una referencia historiográfica fundamental para el estudio de la Primera Cruzada es la *Historia* (*rerum in partibus transmarinis gestarum*), de Guillermo de Tiro[18] (h. 1130-1185) –autor nacido en Jerusalén, valido de Amalarico I y tutor de Balduino IV[19]–, a pesar de basarse en la obra de Fulquerio de Chartres[20]. Escrita en la década de 1180, se trata de una crónica inacabada en 23 libros, que empieza con la conquista de Siria por el califa Omar, pero centrada en la Primera Cruzada y la posterior historia política del reino de Jerusalén. Promovió la imagen de una dinastía casi sagrada, heredera de los santos Godofredo de Bouillon, Balduino I y Balduino II y fue traducida y divulgada por toda Europa a la muerte del arzobispo de Tiro.

Una interesante copia datada en el tercer cuarto del siglo XIII presenta, entre otras escenas, dos interesantes miniaturas, una con la partida a la Primera Cruzada (Paris, Bibliothéque Nationale ms. Français 779, fol. 14r) –escena prototípica que se repite en diferentes versiones coetáneas iluminadas de esta obra (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 2630, 14v; ms. Français 9081, 16v; ms. Français 9082, fol. 40r)– y otra con la llegada de Balduino a la ciudad de Edesa, donde es recibido y adoptado por Thoros, soberano armenio, al que sucederá, al morir éste asesinado en marzo de 1098 (Paris, Bibliothéque Nationale ms. Français 779, fol. 29v)[21].

[16] El sitio de Antioquia se prolongó desde el 21 de octubre de 1097 hasta el día en que cayó la ciudad, el 3 de junio de 1098. Durante este período, tanto las terribles condiciones materiales como el miedo a la vulnerabilidad militar fueron causa de numerosas deserciones, y tras una derrota casi milagrosa de las fuerzas de socorro sirias, el ejército occidental halló sustento para su moral en las visiones, las reliquias y una creencia cada vez más firme en su condición providencial. Tyerman (2010), p. 75.

[17] Reanudado el viaje, varias zonas de la Cilicia armenia, algunos puertos de la costa norte de Siria y la ciudad de Edesa cayeron bajo el control de los occidentales o quedaron sometidas a una influencia real. Tras discusiones internas sobre la primacía y distribución de la tierra, después del fallecimiento del legado papal (en agosto de 1098), la mayoría de los dirigentes se unieron a la marcha final, que, prácticamente sin encontrar obstáculos, bajó por Palestina en mayo de 1099, hasta llegar a Jerusalén el 7 de junio. Tyerman (2010), p. 75.

[18] Ha sido traducida al inglés como *History of Deeds Done Beyond the Sea* por E. A. Babcock y A. C. Krey, en 1943. El original latino ha sido publicado en varios lugares, como la *Patrologia Latina* y el *Receuil des historiens des croisades*, pero existe ahora una edición crítica standard: *Willelmi Tyrensis Archiepiscopi Chronicon* en el *Corpus Christianorum* de 1986, por R. B. C. Huygens. Sobre esta obra, v. http://www.fordham.edu/halsall/basis/GuillaumeTyr1.html.

[19] Edbury, P. y Rowe, J. G. *William of Tyre*, Cambridge, 1988, pp. 61-84.

[20] Fulquer de Chartres. *A history of the Expedition to Jerusalem 1095-1127*, traducción de F. R. Ryan, Knoxville, 1969.

[21] Bagrat, señor armenio, convenció a Balduino de Boulogne, con el que había viajado desde Nicea, de la pertinencia de probar suerte más al este de la Siria septentrional, hacia el Eúfrates, en tierras que había controlado en 1077 un comandante griego renegado, Filareto Bracamio. Balduino dejó al ejército a mediados de octubre y, acompañado de un grupo reducido de caballeros, se dirigió a Tell Bashir, donde los armenios del lugar le dieron la bienvenida y lo nombraron su nuevo señor. Tras establecer el dominio militar de la región hasta el Eúfrates, en febrero de 1098 Balduino recibió una solicitud de Thoros, el soberano armenio de Edesa, situada a cuarenta y cinco millas al este del Eúfrates (72,41 Km), que lo invitaba a auxiliarlo contra el inminente avance de Kerbogha de Mosul, quien preparaba un ejército descomunal con la intención de socorrer a los antioqueños y reconquistar la Siria septentrional de manos de la naciente coalición franco-armenia. Balduino aceptó con la condición de que Thoros lo reconociera como heredero. Llegó a Edesa el 20 de febrero de 1098 y, entró en connivencia con algunos disidentes locales para expulsar del trono a Thoros, lo que se produjo con suma rapidez; Balduino no evitó tampoco que su padre adoptivo fuera linchado por la muchedumbre de la ciudad. El 10 de marzo, Balduino asumía la autoridad en Edesa, fundando el que se conoció como primer estado franco de Oriente. Tyerman (2010), pp. 100-102.

Una versión de la obra de Guillermo de Tiro, realizada probablemente en Acre a finales del siglo XIII (Paris, Bibliothéque Nationale, ms. Français 2628) vuelve a dar su particular interpretación de algunos acontecimientos que fueron determinantes en el viaje emprendido a Tierra Santa: la partida hacia la Primera Cruzada (fol. 14r); la llegada de los cruzados a Nicea (fol. 22r) –primer enfrentamiento entre el ejército cruzado y los turcos selyúcidas, que terminó con la victoria cruzada y la captura de la ciudad por parte del ejército bizantino, tras un duro asedio que duró entre el 14 de mayo y el 19 de junio de 1097–; la llegada a Jerusalén, el 7 de junio de 1099 (fol. 62v) (escena que aparece en otra versión iluminada en Roma *ca.* 1295) (Français 9082, 84v)[22]; el regreso de Bohemundo I de Antioquía (1058-1111) a Italia (fol. 89v), cuando, tras la muerte de Roberto Guiscardo, en 1085, los dominios normandos pasan a su hermano Rogerio I de Sicilia, tío de Bohemundo, y éste abandona la campaña en los Balcanes, regresando a toda prisa a Italia, aunque no pudo hacerse con lo que consideraba su legítima herencia; y la llegada y el sitio de Tiro (fol. 114r) –que iniciado en abril de 1123, por una flota veneciana tras destruir a la flota egipcia en Ascalón, éste continua hasta febrero de 1124, cuando la ciudad es cercada por tierra, momento representado en la ilustración a través de unos personajes cabalgando, rindiéndose a los cruzados el 7 de julio de 1124–.

En el marco de la Cuarta Cruzada (1202-1204)[23], destaca la representación de la llegada y el primer asedio de Constantinopla, tanto en éste manuscrito (fol. 293v), como en otras copias coetáneas de la misma obra (Paris, Bibliothéque Nationale ms. Français 2825, fol. 295r). Al poco de comenzar el verano de 1205, el legado pontificio Pedro Capuano llegó a Constantinopla desde Tierra Santa. Un año antes, la capital bizantina había sido capturada por el ejército de occidentales, y buena parte del sur de Grecia había sido ocupada en una campaña que, en aquel momento, se presentó como preliminar ataque contra Egipto. En el otoño de 1202, la cruzada se había desviado primero a la ciudad cristiana de Zara, en Dalmacia, y luego, en la primavera siguiente, a Constantinopla; había hecho caso omiso de las prohibiciones papales y había despertado discrepancias sonoras entre las filas de los propios cruzados[24]. A pesar de que muchos desertaron, en junio de 1203 los habitantes de la ciudad descubrieron consternados la llegada de una formidable flota enemiga. A bordo de las galeras de la República

[22] Después de un asedio inesperado, en la aridez del pleno verano, con la amenaza de un ejército de socorro egipcio cada vez más próxima, la ciudad fue asaltada de forma sangrienta el 15 de julio y su ocupación se vio confirmada por una victoria inesperada contra los egipcios, en Ascalón, al cabo de un mes. Dejaron una guarnición en Jerusalén, a las órdenes de Godofredo de Bouillon, y el grueso de las tropas regresó a casa, la mayoría por vía marítima. Como ha apuntado Tyerman, sus hazañas fueron objeto de imitación, aunque inmediata, también infructuosa, en concreto por parte de los ejércitos de Lombardía, Baviera y Francia (1100-1102), y recibieron elogios casi universales. Evidentemente, los éxitos alcanzados por la expedición de Jerusalén fueron formidables. Tyerman (2010), p. 75.

[23] Para la consulta de fuentes relativas a la cuarta cruzada, v. Andrea, A. J. *Contemporary Sources for the Fourth Crusade*, Leiden, 2000; De Villehardouin, Guillermo. *The Conquest of Constantinople*, trad. de M. R. B. Shaw, Londres, 1963; De Pairis, Gunther. *Historia Constantinopolitana*, trad. de A. J. Andrea, *The Capture of Constantinopla*, Filadelfia, 1997; Chroniates, Nicetas. *Annals*, trad. de H. J. Margoulias, *O city of Bizantium*, Detroit, 1984; De Clari, Roberto. *The Conquest of Constantinople*, trad. de E. H. McNeal, New York, 1966. Desde un punto de vista bibliográfico, v. Angold, M. *The Byzantine Empire 1025-1204*, Londres, 1984; ídem, *The Fourth Crusade*, Londres, 2003; Harris, J. *Byzantium and the Crusades*, Londres, 2003; Lock, P. *The Franks in the Aegean* 1204-1500, Harlow, 1995; Queller, D. E. y Madden, T. F. *The Fourth Crusade: The Conquest of Constantinople*, Filadelfia, 1997.

[24] Tyerman (2010), p. 661.

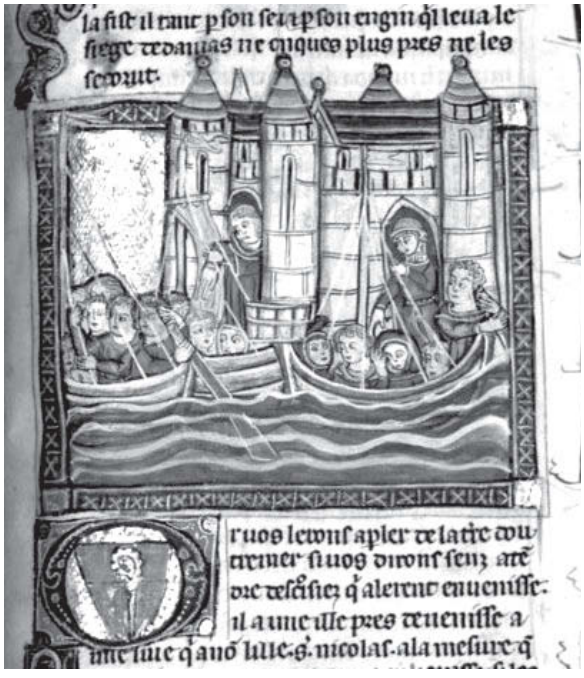


Figura 5. Guillermo de Tiro, *Historia* (*rerum in partibus transmarinis gestarum*) (Paris, Bibliothéque Nationale ms. Français 2824, fol. 181r).



Figura 6. *Grandes Crónicas de Francia* (Paris, Bibliothèque Nationale ms. Français 2813, 473v).

de Venecia –representadas en una versión posterior de la *Historia* de Guillermo de Tiro (Paris, Bibliothéque Nationale ms. Français 2824, fol. 181r) (Fig. 5), de comienzos del siglo XIV– se acercaba un ejército de unos 20.000 efectivos compuesto por hombres de Francia, Alemania, Flandes e Italia. Los muros que daban al Cuerno de Oro, el gran puerto de Constantinopla, eran accesibles como zona donde se podía desembarcar y colocar escalas. Éste había estado protegido en época de guerra por una gran cadena colgada de dos torres situadas en la boca del puerto con la que se cerraba el acceso de barcos. Los cruzados consiguieron tomar la fortaleza entre el 5 y el 6 de julio de 1203, destruyeron la cadena de hierro y penetraron en el Cuerno de Oro. El mismo episodio aparece representado en el margen inferior de una versión iluminada de la *Conquista de Constantinopla* (1213-1213) de Guillermo de Villehardouin, ejecutada en Venecia en torno a 1328-1330 (Paris, Bibliothéque Nationale, ms. Français 4972, fol. 1r).

Del viaje emprendido por el ejército durante la Quinta Cruzada (1217-1221)[25], en su intento de retomar Jerusalén y el resto de Tierra Santa derrotando en primer lugar al poderoso estado Ayubí de Egipto y compuesto, en este caso, por las enormes fuerzas militares del rey Andrés II de Hungría (1175-1235) y por los batallones del príncipe austríaco Leopoldo IV de Austria (1176-1230), destaca la representación de la llegada de Juan de Brienne a Acre (fol.

[25] Sobre ésta, v. De Paderborn, Oliverio. *Capture of Damietta*, trad. de E. Peters, *Christian Society and the Crusades 1198-1229*, Filadelfia, 1971; Powell, J. *Anatomy of a Crusade 1213-1221*, Filadelfia, 1986.

300v), en la parte superior de una capital S, donde también se representa su coronación. El rey Juan de Jerusalén, que cobrará un papel de indiscutible protagonismo en la Quinta Cruzada opacando a Andrés II, llega a Acre para celebrar el primer Consejo de Guerra en la tienda de éste último junto a la presencia de Leopoldo VI, Hugo I de Chipre, y el príncipe Bohemundo IV de Antioquia.

Durante la Sexta Cruzada, el emperador Federico II, en 1229 tuvo noticia de que el Papa, junto a la Liga Lombarda, planeaban invadir el reino de Sicilia; su propio hijo Enrique, regente suyo en Alemania, se había proclamado rey con el consentimiento papal, y reclamaba los dominios de su padre. Abandonó la cruzada y regresó apresuradamente a Italia. Tras desembarcar en Brindisi –momento representado en el folio 313r–, Federico logró derrotar a las fuerzas pontificias y lombardas, expulsándolas de los territorios imperiales[26].

Interesante resulta la representación de Luis IX, al ser el último monarca europeo que emprendiera el camino de las cruzadas contra los musulmanes[27]. La primera vez, entre 1248 y 1250, en lo que luego se llamó la Séptima Cruzada, San Luis desembarcó en Egipto, y llegó a tomar la ciudad de Damieta tras un solo día de lucha en 1249 (fol. 328v) −donde, como escribió Sarasin, los vencedores encontraron 53 cautivos cristianos en la ciudad que afirmaban haber estado encarcelados allí desde la Quinta Cruzada[28]−. Sin embargo, sólo la caída de Damieta marcó el punto culminante de su campaña, ya que, poco después, sus tropas fueron sorprendidas por la crecida del Nilo y la peste[29]. Este episodio logrará un gran desarrollo pictórico en una versión iluminada durante la segunda mitad del siglo XV de las *Crónicas* de Jean Froissart (1337-1404)[30] (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. 2799, fol. 81v); uno de los más importantes cronistas de la Francia medieval; cuyos escritos han sido considerados como la expresión más importante del renacimiento caballeresco que tuvo lugar en Francia e Inglaterra durante el siglo XIV.

El comienzo del periplo que iniciaba esta Séptima Cruzada, a través de un poderoso ejército, estimado en unos veinte mil hombres fuertemente armados, que partió de los puertos de Marsella y Aigues-Mortes en 1248, ya había sido objeto de representación a través de la llegada del monarca a Nicosia, capital de Chipre, donde pasó el invierno negociando con las distintas potencias locales, tal y como pone de manifiesto el manuscrito que contiene la *Vida*

---

[26] Novara, Felipe de. *The Wars of Frederick II against the Ibelins*, trad. de J. La Monte y M. J. Hubert, New York, 1936.

[27] De Joinville. *The life of St. Louis*, trad. de M. R. B. Shaw, *Chronicles of the Crusades*, Londres, 1963; Jordan, W.C. *Louis IX and the Challenge of the Crusade*, Princeton, 1979; Richard, J. *St. Louis: Crusader King of France*, ed. de S. Lloyd, trad. de J. Birrell, Cambridge, 1993.

[28] Tyerman (2010), p. 1013.

[29] Como apunta Tyerman: "A los ojos de la cristiandad occidental, la cruzada de Luis IX en 1248-1250 constituyó uno de los grandes acontecimientos del siglo XIII. Este intento fracasado de conquistar Egipto, realizado por una de las mayores potencias de la Europa occidental, precipitó el colapso del gobierno de los ayubíes y desencadenó el ascenso al poder político en su lugar de una élite militar de esclavos turcos y guerreros profesionales: los mamelucos. La derrota de la cruzada, organizada con la mayor profesionalidad y financiada con la mayor minuciosidad de entre todas las cruzadas de Oriente, redujo la estrategia cristiana en Oriente Próximo a tratados poco sistemáticos y soluciones de compromiso, entre intentos cada vez más desesperados de apuntalar los residuos del reino franco en Palestina". Tyerman (2010), p. 991

[30] Wilmotte, Maurice. *Froissart*, Paris, La Renaisance du livre, 1944; Ainsworth, Peter. "Froissart, Jean", in Dunphy, Graeme. *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, Brill, Leiden, pp. 642-645.

de San Luis de Guillaume de Saint-Pathus (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 5716, fol. 40r), *ca.* 1330-1340.

La imagen de los mensajeros en el contexto de la cruzada y el viaje de la misma resulta fundamental y una versión de la obra de Guillermo de Tiro, datada entre los siglos XIII y XIV, representa una escena en la que mensajeros turcos son hechos prisioneros (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 2825, fol. 20r), así como otra tópica imagen del ejército de los cruzados cabalgando (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 2825, fol. 27r).

En la mayor parte de los casos presentados, a pesar de que son los textos los que permiten la identificación de las miniaturas, el iluminador no se muestra muy virtuoso y, simplemente, insiste en los convencionalismos propios de la miniatura de este momento y en la repetición de unos modelos iconográficos establecidos.

A medida que el momento de creación de los códices se aleja cronológicamente del momento histórico representado, los anacronismos son más constantes y se localizan algunas interesantes particularidades cuyo objetivo era recrear un pasado al que los propietarios de los manuscritos, por diferentes motivos, se sintieron vinculados.

Algunas versiones de las más famosas compilaciones historiográficas medievales, como la Crónica encargada por Baudouin D´Avesmes (*ca.* 1278-1281), que abarcaba desde la Creación del Mundo hasta el ahorcamiento de Pierre de la Broce en 1278, y de la que se conserva una versión flamenca con miniaturas datada a mediados del siglo XV (Paris, Bibliothéque Nationale ms. Français 279, fol. 253r), confirman tales premisas al ilustrar el momento de embarcar hacia la Primera Cruzada. Imágenes prototípicas donde la representación de los barcos se convertirá en modelo para ilustración de obras posteriores, como la marcha hacia la Tercera Cruzada representada en las *Chroniques d'Angleterre* de Jean Wavrin (*ca*. 1470) (Paris, Bibliothèque Nationale ms. Français 75, fol. 245v) o en la representación de la flota de los cruzados en una ilustración de la *Fleur des histoires d'Orient* de Hayton (Paris, Bibliothéque Nationale, ms. Français 2810, fol. 263), realizada *ca.* 1410-1412.

Este mismo proceso se pone de manifiesto en una de las obras que, configurada desde su creación para ilustrarse, se convirtió en una de las compilaciones históricas más famosas del final de la Edad Media: *Las Grandes Crónicas de Francia.* En ellas se reconstruye la historia de los reyes de Francia desde sus primeros antepasados en Troya hasta el año 1461. Encomendadas, en origen por San Luis, quien se propuso preservar la historia de los francos desde los troyanos hasta la muerte de Felipe II de Francia (1223), en una cronología oficial cuya difusión estuvo estrechamente controlada, fue continuada por sus sucesores hasta ultimarla en 1461. Tuvieron su origen como traducción francesa de las historias en latín escritas y actualizadas por los monjes de Saint-Denis, historiógrafos oficiales de los reyes franceses, y las continuaciones del texto fueron esbozadas primero en Saint-Denis y después en la corte de París. Esta compilación sobrevive en aproximadamente 130 manuscritos, que varían en la riqueza, número y estilo artístico de sus ilustraciones, copiados y corregidos por mecenas reales y cortesanos, como obra principal de la historiografía vernácula oficial.

Como parte fundamental de la historia de Francia, el viaje a Tierra Santa por los cruzados, será un acontecimiento fundamental narrado e ilustrado de diversos modos en esta obra. Una de las versiones más famosas es la que se realizó durante el reinado de Carlos V de Francia

(1364-1380), *ca.* 1375-1380 (Paris, Bibliothèque Nationale ms. Français 2813)[31], compuesta por cincuenta miniaturas, y en la que intervinieron numerosos artistas de la corte francesa, entre ellos algunos del taller del Maestro de la Biblia de Jean de Sy[32]. El fastuoso manuscrito está compuesto por dos tomos que se ilustran con un estilo diferente, pero similares en el formato y en los adornos de los márgenes. La más conocida de sus miniaturas (fol. 473v) representa un banquete celebrado en 1378 y organizado por el rey Carlos V, en el centro de la imagen, en honor del emperador Carlos IV de Luxemburgo, con barba y fácilmente identificable por su corona en forma de arco, y su hijo mayor Wescenlao (Fig. 6). Aparecen sentados en la sala grande del palacio real de París bajo un baldaquino de tela con las flores de lis heráldicas de Francia bordadas, en una fiesta a la que asisten prelados y príncipes eclesiásticos. Según la costumbre, durante el banquete tiene lugar una escenificación teatral, contemplada por los comensales, que ha elegido como tema el cerco y la toma de Jerusalén por Godofredo de Bouillon. El barco a la izquierda porta tres estandartes con los escudos de Inglaterra, Auvernia y Flandes, símbolo de la flota de los cruzados. El espectáculo no tiene otro objetivo que la reflexión sobre una nueva cruzada, acerca de lo que predica el monje de hábito negro situado en el extremo de la nave, sobrepasando los marcos del cuadro, y que se ha identificado con Pedro el Ermitaño. En el mismo manuscrito son destacables la representación de la partida hacia la Segunda (fol. 212v) y Octava Cruzadas (fol. 298v) (1270).

La conquista de Constantinopla por parte de los turcos en 1453 se ha relacionado con la ejecución de la *Crónica del reino cruzado de Jerusalén (Chroniques de Iherusalem abrégées)*[33], encargada por Felipe el Bueno, duque de Borgoña desde 1419 a 1467 (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2533)[34]. Realizada por el taller del copista David Auber, narra la historia de la Primera Cruzada, que concluyó con la Conquista de Jerusalén en 1099, junto con el desarrollo de los tres estados de los cruzados: Jerusalén, el principado de Antioquia y el condado de Edesa[35], cuyo hilo conductor lo constituyen las genealogías de sus respectivos gobernantes; siendo la reconquista de Damieta por Juan de Brienne en 1219 el último acontecimiento del que se ocupa. Resulta muy singular el modo en que se presenta el contenido, ya que el texto está distribuido en cuatro columnas paralelas dispuestas en forma

[31] Parece ser que el manuscrito fue a parar probablemente a manos de Jean de Berry (1340-1416). Según la versión tradicional, desde finales del siglo XVI o comienzos del reinado de Luis XIV (1643) se encontraba en la Biblioteca Real; pero conforme a otras fuentes, llegó allí años más tarde, en 1782, como donación de la duquesa Isabel de Brancas. Walther, Ingo F. y Wolf, Norbert. *Códices illustres. Los manuscritos más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*, Colonia, Taschen, 2003, pp. 230-233.

[32] Sobre este manuscrito, v. Delachenal, R. *Grandes Chroniques de France*, Paris, 1910; ídem, *Chroniques de régnes de Jean II et de Charles V*, edición facsímil parcial del ms. Français 2813, Bibliothèque nacionale de France, Paris, 1920; Hedemann, A.D. *Grandes Chroniques de France*, Diss. Johns Hopkins University, Baltimore, 1984; Omont, H. *Les Grandes Chroniques de France*, Paris, 1906; Voronova, T.P. *Les Grandes Chroniques de France. Enluminures du XIVe*, San Petesburgo, 1980.

[33] Thoss, D. (ed). *Die Chronik des Kreuzfahrer-Königreiches Jerusalem*, edición facsímil del ms. 2533, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Munich, 1980.

[34] El manuscrito aparece en los inventarios de la corte de Borgoña en 1467 y 1487. Desde 1517 estuvo en posesión del emperador Carlos V (1519-1557), y en 1619 formaba parte del inventario de los bienes del emperador Matías (1612-1619). El 20 de diciembre de 1752 fue trasladado desde la cámara del tesoro imperial en Viena a la biblioteca palatina de la misma ciudad.

[35] Sobre éstos, v. Tyerman (2010), pp. 235-268.

transversal a la encuadernación del códice y deben ser leídas siguiendo su desarrollo a lo largo de las páginas. La historia del condado de Edesa se encuentra en la columna de la izquierda, la del principado de Antioquia en la derecha, mientras que las dos columnas mediales contienen los principales acontecimientos y la genealogía de los reyes de Jerusalén, convirtiéndose en una compleja narración en paralelo. Además, gran parte de la información aparece en las filacterias y los 98 medallones que se reparten en sus 18 folios. De algún modo, el libro intenta trasladar al formato de un códice el modo habitual de rollo y rótulo de los textos genealógicos. Al igual que el contenido escrito, es necesario girar noventa grados las ilustraciones para captar las páginas dobles que se abren como una unidad. El principal motivo decorativo son las bandas de color decoradas con oro y plata junto con los citados medallones en las páginas externas y en el centro. Por lo que respecta a las miniaturas (11 grandes y 47 pequeñas) podrían dividirse en dos grupos. Por una parte, las representaciones de figuras relativamente grandes y orientadas hacia el observador, en el caso de los retratos de jefes, ceremonias y episodios principales de la cruzada; por otra, las escenas con pequeñas figuras, representadas como perspectivas vistas desde lejos. Estos panoramas, junto a la reproducción esquemática de los rostros, los detalles pictóricos de los paisajes, el carácter progresivo de la perspectiva aérea, la relación especialmente estrecha entre ornamento y escritura, proporcionan a las miniaturas una categoría única dentro de la iluminación holandesa y han llevado a pensar en el Maestro Girart, posiblemente el documentado como Jean Dreux, junto a la colaboración de Philippe Mazerolles, como responsables de su ejecución[36].

Mediante el sistema de una miniatura transversal que se extiende por encima de las cuatro columnas de texto, el folio 3r reproduce el prototípico embarque de los cruzados en 1096. La escena se desarrolla en una amplia bahía, cuyo lado izquierdo presiden unos imponentes peñascos, frente al lado derecho prácticamente llano. Por encima de la extensa superficie del agua, la mirada se dirige hacia la lejana silueta de una ciudad. En la sección de costa del primer plano está anclado un barco en el que se cargan unos cofres voluminosos trasladados con carros a través de un desfiladero. Dos jefes de los ejércitos discuten en la playa, mientras que otros, entre los que se encuentra Godofredo de Bouillón, ya están en el barco. En la lejanía se divisan alineados más barcos con tropas y, bajo la miniatura, aparecen los citados medallones que contienen los jefes de los ejércitos que participaron en esta Primera Cruzada[37].

Otras interesantes recreaciones del viaje cruzado aparecen en algunos Libros de Horas, como el de Pierre de Bosredont, prior de la Orden de San Juan de Jerusalén en Champagne e hijo de un consejero y chambelán real, que fue realizado en Langres (Francia), *ca.* 1465,

[36] Sobre miniatura holandesa del período, v. Hidman, Sandra. *Text and image in fifteenth-century illustrated Dutch Bibles*, Leiden, Brill, 1977; Van Der Horst, Koert and Klamt, Johann Christian (eds.). *Master and miniatures proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrech 10-13 December 1989)*, Doornspijk, Davaco, 1991; Limentani Virdis, Caterina (ed.). *Codici minati fiamminghi e olandesi nelle bibliotheche dell´Italia nord-orientale*,Vicenza, N. Poeta, 1981; Marrow, James. *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, Korteweg, Netherlands, Wilhemina C. M. Wustfeld, 1989; Preedy, Lee; William, Noel (final editing); Benett, Adelaide (et. al.) (catalogue, contributors, essays), *Medieval mastery: book illumination from Charlemagne to Charles the Bold, 800-1475*, Catalogue of an exhibition held at the Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens in Leuven from 21 sept till 8 Dec. 2002, Turnhout, Brepols, Leuven, Davidsfonds, 2002; VV. AA. *Flanders in a European perspective: manuscripts illumination around 1400 in Flanders and abroad*, Leuven, Peeters, 1995.

[37] Walther (2003), pp. 324-325.

y se conserva actualmente en la Pierpont Morgan Library (New York) (Ms. G. 55)[38]. Tanto su escudo de armas (a página completa), como nombre y divisa se repite en muchos de los márgenes. Una de las más inusuales miniaturas desarrolla una batalla entre los turcos y los caballeros de Rodas capitaneados por George de Bosredont, pariente del comitente de la obra. Pierre se retrata tres veces a lo largo del Libro de Horas, siempre portando la cruz de malta con ocho puntas identificativa de los caballeros de la orden del Hospital o de San Juan de Jerusalén. En el retrato del fol 124v. aparece cazando, enfrentado a San Huberto de Lieja, patrón de los cazadores, que está representado en el fol. 125r[39]. Es interesante observar como un paisaje continuo enlaza las dos miniaturas separadas por la encuadernación del códice, manifestando en la actividad cinegética la unión espiritual de ambos personajes. Asimismo, el folio 140v presenta una miniatura con una de las imágenes empleadas para recrear ese largo viaje que, bajo la promesa pontificia de remisión de los pecados, se realizaba con el propósito de recuperar Tierra Santa al Islam (Fig. 7). En la página aparecen dos barcos de remo frente a una isla rocosa; el de mayor tamaño está decorado con la heráldica de los caballeros de la Orden de San Juan (de gules cruz de plata) y las del propio Bosredont y transporta dos estandartes: uno con la imagen de San Juan Bautista sosteniendo el cordero y el otro con la Virgen María y el Niño. Los soldados que ocupan la nave, visten armadura y sostienen asimismo escudos con la heráldica hospitalaria.

[38] Sobre este manuscrito v. Avril, François y Reynaud, Nicole. *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993, pp. 181, 184; Bériou, Nicole and Josserand, Philippe (eds.). *Prier at combattre: Dictionnaire européen des ordres militaires au Moyen Âge*, Paris, 2009, illus. pp. 215, 587; Fitzgerald, Wilma. *Ocelli Nominum: Names and Shelf Marks of Famous/Familiar Manuscripts*, Toronto, 1992, p. 97; Hourihane, Colum (ed.). *Time in the Medieval World: Occupations of the Months & Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art*, Princeton, 2007, pp. 7, 20, pls. 112, 217, 353, 379; Lauga, Jacques. *Les manuscrits liturgiques dans le diocèse de Langres à la fin du Moyen Âge: Les commanditaires et leurs artistes*, Ph.D. thesis, University of Paris, 2007, I, pp. 29, 57, 119-131, 217-234; II, pp. 223-272; III, p. 42; Luttrell, Anthony and Zachariadou, Elizabeth A. *Sources for Turkish History in the Hospitallers' Rhodian Archive, 1389-1422*, Athens, 2008, cover illus.; Riley-Smith, Jonathan (ed.). *The Oxford History of the Crusades*, Oxford, 1995, illus. opp. p. 340; ídem, *Hospitallers: The History of the Order of St John*, London, 1999, illus. pp. 65 & 95; Ryskamp, Charles (ed.). *Twenty-First Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1984-1986*, New York, 1989, pp. 94-96; Svátek, Jaroslav et al. *Guillebert de Lannoy: Cesty a poselstva*, Prague, 2009, illus. opp. p. 33; Tanis, James R. & Thompson, Jennifer A. (eds), with essays by Dutschke, Consuelo W. et al. *Leaves of Gold: Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, Philadelphia, 2001, p. 76, nº 3; Wieck, Roger S. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, New York, 1997, p. 15, nº 6, illus.; ídem, "The Book of Hours", Heffernan, Thomas J. y Matter, E. Anne (eds.). *The Liturgy of the Medieval Church*, Kalamazoo, 2001, pp. 473-513; ídem. "Prayer for the People: The Book of Hours", Hammerling, Roy (ed.). *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*, Leiden, 2008, pp. 389-440.

[39] Sobre este santo, v. Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, tomo 2, volumen 4, Barcelona, ediciones del Serbal, 2001, pp. 90-98; Segura Valero, Gastón. *San Huberto, el enigmático patrón de los cazadores*, Madrid, Otero, 2004. Nacido hacia 655, aproximadamente en 705 sucedió a San Lamberto en la sede episcopal de Tongres y de Maastricht, luego transfirió su residencia a Lieja de la cual fue el primer obispo, entre 722 y 727. Evangelizó la región de las Ardenas. Habría muerto en 727 a causa de un accidente de pesca que le deparó una herida en los dedos. Su leyenda es tardía, data del siglo XV y por ello no está recogida en la *Leyenda Dorada* que compiló Santiago de la Vorágine en el siglo XIII, pues entonces no estaba formada. Dicho relato es una copia de las leyendas de san Eustaquio que había sido convertido por la aparición de un ciervo milagroso y la de San Wilibrordo de Utrech. Sobre la confusión iconográfica a la que suelen conducir ambos santos al intercambiarse sus leyendas hagiográficas y sus respectivos atributos, v. Gómez Barcena, M.ª Jesús. "¿San Eustaquio o San Huberto? Un santo cazador en el retablo del Árbol de Jesé en la capilla del obispo Acuña de la catedral de Burgos", *Anales de la Historia del Arte, Homenaje al Profesor Dr. D. José Mª de Azcárate*, 4, 1994, pp. 419-430.



Figura 7. Libro de Horas de Pierre de Bosredont (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. G. 55, 140v).



Figura 8. Sebastién Mamerot, *Las expediciones a Ultramar* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 5594, 76r).

Un sugerente epílogo, alejado de la ingenuidad de las primeras representaciones medievales, lo constituyen las 66 miniaturas que Jean Colombe, realizó para la versión ilustrada de *Las expediciones a Ultramar* de Sebastién Mamerot (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Français 5594), *ca.* 1474, obra dedicada a su patrón, Luis de Laval, gobernador de Champaña[40]. La llegada a Belgrado (fol. 21r); a Antioquía, en su folio 44v; los cruzados cabalgando en el margen inferior de la miniatura que representa el entierro del obispo de Le Puy (fol. 76r) ante un impresionante pórtico tardogótico (Fig. 8); la llegada de los cruzados a Damas (fol. 148v); la Partida a la Tercera Cruzada (fol. 211r); la llegada de Luis IX a Damieta (fol. 232v) o su abandono de la ciudad (fol. 235r) son significativos ejemplos de la recreación de un pasado, cada vez más alejado y legendario, al que los propietarios de los códices, por diferentes motivos, se sintieron vinculados y que, sin duda, dio sentido a uno de los viajes más significativos de la Europa medieval.

[40] Delcourt, Thierry; Queruel, Danielle et Masanes, Fabrice (eds.). *Sébastien Mamerot, Les passages d'outremer, une chronique des croisades jusqu'en 1462 enluminée par Jean Colombe*, Cologne, Taschen, 2009.

LA BASÍLICA DEL SANTO SEPULCRO DE JERUSALÉN EN TRES VIAJEROS DE LOS SIGLOS XV Y XVI[1]

Wifredo Rincón García
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Mediado el siglo XV comenzarán a tomar impulso entre los cristianos las peregrinaciones a Tierra Santa, a la ciudad de Jerusalén, escenario de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Y muchos de estos viajeros nos dejaron testimonios escritos de su peregrinación[2] y así "los arquetipos idealizados de la Jerusalén celestial serán desplazados por el realismo de la Jerusalén terrenal, a medida que los cristianos se adentren e instalen en Tierra Santa a través de la cruzada y la *peregrinatio*. Aunque la Ciudad de Dios se nos presentará siempre entronizada en medio de un halo a la par cercano y privilegiado, al conceptuarse como el *umbilicus terrae* en la cartografía simbólica del Medioevo, así como un lazo de unión entre el cielo y la tierra"[3].

De estos libros de viaje, en los que se describe el camino de la peregrinación, en la mayor parte de los casos, tanto de ida como de vuelta, nos ocuparemos tan sólo de la descripción que de la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén hacen tres viajeros de los siglos XV y XVI: Bernardo de Breindenbach, Fadrique Enríquez de Ribera y Juan Ceverio de Vera.

EL VIAJE DE LA TIERRA SANTA, DE BERNARDO DE BREIDENBACH

El primero de los viajes de los que nos vamos a ocupar fue protagonizado entre 1483 y 1484 por Bernardo de Breidenbach o Breydenbach (c. 1440-1497), deán de la catedral de Maguncia, acompañado por Juan de Solms y Felipe de Bicken y, desde Venecia, por el dominico Félix

[1] Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Arte y Órdenes Militares. Patrimonio de las órdenes de Jerusalén en España*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+I, 2008-2011, Ref. HAR2008-00005/Arte).

[2] Sin pretender aquí hacer una bibliografía de las peregrinaciones a Jerusalén, ni de los libros de viaje, ni de la imagen de la Ciudad Santa, recogeremos algunos trabajos que consideramos de interés, además de los mencionados en los apartados de cada uno de los viajeros de los que nos ocupamos en esta comunicación. Entre estas obras destacan Jones, Joseph R. *Viajeros españoles a Tierra Santa* (siglos XVI y XVII), Miraguano Ediciones y Ediciones Polifemo, Madrid, 1998 y Caucci Von Sauken, Paolo (dir). *El mundo de las peregrinaciones. Roma, Santiago, Jerusalén*, Lunwerg, Madrid, 1999, con interesantes contribuciones. Ambas obras con abundante bibliografía.

[3] García Martín, Pedro. "Los Odiseos Peregrinos a la Palestina de leche y miel", en García Martín, Pedro (coord). *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Miraguano, S.A, Ediciones, Madrid, 2001, p. 37.

Fabri. También integró el grupo de romeros el pintor holandés Erhard Reuwich, quien llevó a cabo una serie de grabados que aparecieron ya en la primera edición, bilingüe en alemán y latín, hecha en Maguncia en 1486, a la que siguieron otras[4], siendo la primera en castellano la llevada a cabo en Zaragoza, en 1498, a cargo de Pablo Hurus, traducida por Martín Martínez de Ampiés[5].

Comienza la descripción del Santo Sepulcro el día de su entrada, 12 de julio de 1483[6]: "El día XII d'el mes de julio, la hora de viésperas, nos pusieron dentro d'el Sancto Sepulchro los regidores de la ciudad de Jherusalem, los quales mismos abrieron las puertas y nos contaron uno a uno… Y luego que fuemos dentro, tancaron las puertas…", realizando en primer lugar su descripción: "La forma y disposición d'el domínico y sancto templo es de tal forma. El cuerpo de la yglesia es en sí todo redondo Entre dos columnas, por un diámetro siquiere línea, tiene medidos LXXII pies. Y las vidrieras siquier costados d'el hedificio d'el muro defuera, que van en torno, tienen X pies sobre el sepulcro d'el Redemptor, encima d'el qual, en medio de la misma yglesia, es una abertura, en tal manera que toda la casa siquier capilla d'el Sancto Sepulcro está metida en lo sagrado. La yglesia Golgathana se tiene con ella. Está de largo d'el choro de la yglesia d'el Sancto Sepulcro, empero un poco menos cumplida. Ambas están puestas dentro un cubierto. La spelunca d'el Santo Sepulchro toma VIII pies medidos en largo y otros tantos assí en ancho. Toda por defuera es hecha cubierta de unos mármoles, empero por dentro tiene la riba según fue primero en aquel tiempo de la sepultura. La puerta donde a ella entran es a la parte de Oriente. Muy baxa y pequeña. El túmbalo siquier vaso d'el Santo Sepulchro está metido a la parte drecha para Septentrión, entrando a él con la pared junto. Es de un mármol de color pardillo. Alto, de tres palmos encima d'el suelo; luengo, ocho pies, tanto como tiene dentro la cueva siquier spelunca. Es toda cerrada, sin tener ventana ni lumbre alguna de parte defuera; empero arden continuas IX lámparas encima. Otra spelunca está delante de la d'el Sepulchro, de la misma forma en ancho y luengo, por dentro y fuera. Y quando alguno sta defuera, parecen las dos una entera, empero después que fuere dentro, verá que ambas se parten con una pared por medio. Entran por ésta primero defuera, donde las mugeres entraron diziendo: «¿Quién bolverá la piedra d'el monumento?»; y vieron el ángel que la tenía buelta por les anunciar la resurrección. D'esta piedra yaze gran parte delante la puerta de la spelunca, la otra levaron a monte Syon para poner mesa de un altar, la qual yo vi ende".

Continua con la descripción del Calvario, "el monte donde Jhesucristo fue crucificado", donde "Hay una yglesia. Y dende el suelo fast'arriba, donde la cruz fue assentada, tiene de alto XVIII pies. El agujero donde la cruz stava puesta es de tal anchura, que puede cojer una cabeça, como la mía que dentro yo puse. Y baxa de largo fasta el pavado de la yglesia más de XVIII pies bien complidos. Y el color de la sangre muy sagrada de Cristo, redemptor nuestro, ahún se parece encima la scisión de piedra, la qual estava a la una parte de mano yzquierda,

[4] 1488: Augsburgo, alemán; Maguncia, flamenco y Lyon , francés. 1489: Lyon, francés y 1490: Espira, latín.

[5] De la edición de Zaragoza hay un cuidado facsímil a cargo del Ministerio de Educación y Ciencia, en 1974. Hemos utilizado para este trabajo la edición preparada por Pedro Tena Tena, publicada por la Institución "Fernando el Católico", de Zaragoza, en 2003 con un amplio estudio introductorio como "Presentación". De otros trabajos del autor sobre este tema destacamos, "Miradas jerusalemitanas. Imagen de Tierra Santa en un incunable español", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, edición digital, http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jerusal.html

[6] Utilizamos la edición de Pedro Tena, Zaragoza, 2003, pp. 180-190.

donde sta hecho un altar muy hermoso luego al costado. El pavimento siquiere suelo de esta capilla con las paredes, todas, son hechas de muy fino mármol, y muy pintadas con doradura subtil y muy rica. El lugar donde la cruz fue firmada es una fuessa de fasta dos palmos, y assí grande y capace, según arriba ya he dicho, que puse dentro yo mi cabeça".

Describirá después otros lugares de gran devoción en el interior del templo siguiendo la procesión que llevaban a cabo los peregrinos: "De Calvario contra el Oriente fasta XXIIII pies hay un altar, debaxo d'el qual está un pedaço siquier parte de la misma coluna sobre la qual jesucristo fue açotado. Y sta puesta en tal forma, que los devotos y fieles christianos la pueden muy bien besar, lo que se pareçe. Es de una piedra porfírea, de color negro, con unas partes de colorado como manzillas, por naturaleza en sí nascidas, las quales piensan el pueblo a vezes que son gotas de la verdadera sangre de Cristo. Este pedaço siquier parte d'esta coluna levaron de la casa de Poncio Pilato, y la otra parte fue, según se dize, dende trasladada a la muy insigne ciudad de Constantinoble. D'este altar de la coluna, contra Oriente fasta diez piedes, descienden una escala siquier gradones: Quarenta y ocho; al lugar donde la Vera Cruz de Jesucristo fue hallada por sancta Helena, madre de aquel magno Constantino. Sta hecha ende una capilla y dos altares muy hondos en tierra. El dicho lugar, según me pareçe, fue de los valles siquier fossados de la ciudad de Jerusalem, donde las cruzes, ya despojadas d'el precioso cuerpo de Cristo Jesú y de los ladrones, fueron echadas y después cobiertas de la escombra siquier bassuras de la población fasta que por esta dicha señora sancta fueron falladas, limpiándole todo. Cabe la ciudad era el lugar de la passión y el huerto de la oración, donde nuestra señora la Virgen, sin manzilla, con aquellas otras devotas y sanctas mujeres estava puesta debaxo la cruz de Jesú… Muchos altares hay adreçados en esta yglesia por muy buena forma… Los otros lugares que visitamos en procesión después, a la noche, con los dichos frayles… Es lo primero la dicha capilla d'el Santo Sepulchro, después una otra capilla, hecha en honor y reverencia de nuestra señora la virgen María, donde entrando el guardiano con los frayles se revistieron. Y otra vez dende fue hecha una procesión muy solemne, la qual seguimos fasta el altar mayor de la dicha capilla. Es ende el lugar donde Jesuchristo, ya resuscitado, pareció primero a la bendita Virgen, su madre. En esta capilla es un pedaço de aquel pilar en donde Jesucristo fue atado, quando lo açotaron… Hay un altar en esta capilla, a la mano yzquierda d'el altar mayor, en donde la Vera Cruz fue guardada por mucho tiempo después que santa Helena la halló. Y ahún se conserva ende un pedaço d'ella misma… En medio d'esta misma capilla está una piedra de mármol redonda, sobre la qual puesta una defuncta fue resuscitada, quando con la Vera Cruz la tocaron… Después, saliendo de la dicha capilla, fallamos dos otras piedras de mármol, blancas y redondas, de las quales una es aquel lugar donde Jesucristo se apareció a la Magdalena, en forma y specie de ortalano. La otra señala el lugar do stava la dicha santa, quando, llamada por su mismo nombre d'el Redemtor, le respondió: «¡Rab[b]oni!». Y entonce Jesú le dixo: «Noli me tangere, etc.»; como se scrive a XX capítulos d'el evangelista sant Johán… Dende, procediendo más por el templo, entramos en otra capilla, fundada sobre una riba, la qual tenía sólo un altar. Aquél es el lugar donde stovo Jesú tanto detenido, como la cruz le aparejaron…Acerca dende hay otra capilla de un altar sólo. Es el lugar donde aquellos crucificadores de nuestro redemtor Jesú echaron suertes sobre la ropa suya, sin costura, por la partyr, como dize el sagrado Evangelio: «Partiti sunt vestimenta mea sibi et in vestem meain miserunt sortem.»; Johannis, XVIII capítulo... Después descendimos por treynta gradones hechos de piedra en otra capilla: De Sancta Helena; donde hizo ella sus

oraciones, quando la Vera Cruz hovo hallado. Ende ahún está el lugar que ella hizo cavar, donde la cruz estava escondida… Dende ahun después descendimos por XI scalones en otra riba o peña, donde hay una spelunca que tiene XXII pies de largo, donde la cruz, clavos y lança, con la corona de spinas, fueron halladas por santa Helena el año de la passión CCCVIL… Dende esta spelunca sobimos al templo, cabe un altar, debaxo el qual hay una piedra como columna, donde, y encima, fue assentado Jesú salvador en el pretorio siquier juyzio de Poncio Pilato y le pusieron aquella corona cruel de spinas, fue scarnecido y escopido…Después, sobiendo más arriba por XVIII grados o scalones, fuemos llegados al monte Calvario, donde Jhesú, nuestro redemptor, fue crucificado. Es edificada una hermosa capilla de buelta, donde continuo arden XI lámparas por ser el lugar de muy condigna veneración. Sta en esta capilla misma la fuessa de la cruz, hecha en la peña honda, según dixe, de fasta dos palmos en anchura. Tiene agora un palmo, porque sta dentro toda guarnecida, por que no puedan levar algo d'ella. A VII palmos d'el brazo ezquierdo d'el Redemptor, do stava la cruz, hay una fendedura en una peña tal que un hombre puede coger dentro. Ésta fue abierta después que Jesú dixo la palabra «Sitio», y uno de aquéllos que le guardavan le dio hiel buelta con vinagre dentro la sponja con una caña; d'el qual no queriendo assí bever, llamó a altas vozes: «Consumatum est.». Y dixo: «In manus tuas, Domine, comendo spiritum meum.»… En aquella parte, un poco más baxo, estovieron al tiempo de la passión nuestra señora la virgen María, san Johán, evangelista, y la Magdalena con muchas otras santas y devotas mujeres de su compañía… Debaxo d'el dicho monte Calvario, descendiendo a mano yzquierda, sta fundada otra capilla, en honor de la Virgen sin manzilla y de sant Johán, en el lugar Gólgatha llamado, donde se parece ahún aquella hendedura grande que baxa toda fasta la tierra por medio la peña. En este lugar fue fallada la misma cabeça d'el muy antigo Adam, [+] padre nuestro. D'el dicho monte Calvario llegamos después en aquel lugar, que sta señalado con una piedra blanca, donde la Virgen dolorosa recibió a su amado Hijo en sus braços después de muerto, de la cruz baxado. Ende lo embolvieron en las sávanas blancas, y le untaron de mirra y aloes para le poner en la sepultura… Al fin ya entramos con la procesión en la capilla redonda dicha de arriba, donde sta puesto el glorioso sepulcro santo…".

EL *VIAJE A JERUSALÉN*, DE FADRIQUE ENRIQUEZ DE RIBERA

Como afirma Pedro García Martín, "el periplo mediterráneo de don Fadrique Enriquez no es un hecho fuera de lo común en el panorama viajero y cultural del Renacimiento. Bien al contrario: la peregrinación a Tierra Santa se había ido convirtiendo para la nobleza de los reinos cristianos en prueba iniciática que daba marchamo de estamento y confesión, como siglos atrás las hazañas bélicas y las buenas obras habían sido el alimento de la caballería andante"[7].

Don Fadrique Enríquez de Ribera[8], III conde de los Molares y I marqués de Tarifa, hijo de segundas nupcias de don Pedro Enríquez de Quiñones, IV Adelantado Mayor de Andalucía y

[7] García Martín, Pedro. *La cruzada pacífica. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 57.

[8] Sobre la biografía del I marqués de Tarifa ver: González Moreno, Joaquín. "Don Fadrique Enríquez de Ribera", *Archivo Hispalense*, 2ª época, núm. 122, Sevilla, 1963, pp. 201-280. Este mismo autor se ocupa del viaje a Jerusalén en su obra: *Desde Sevilla a Jerusalén*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Sevilla, 1974. También

de Doña Catalina de Ribera y Mendoza, señora del Coronil y las Aguzaderas, nació en Sevilla en 1476. Caballero de la Orden de Santiago desde 1485, cuando sólo contaba 9 años, participó en la toma de Alhama de Granada poco antes del fallecimiento de su padre en 1492. Su madre fallecería en 1505. Un año más tarde fue nombrado Alcalde Mayor de Sevilla y en 1511 Adelantado Mayor de Andalucía, tras la muerte de su hermanastro. I Marqués de Tarifa desde 1514, en 1515 recibió el señorío de Alcalá de los Gazules. Casado en 1499 con doña Elvira Fernández de Córdoba "Elvira de Herrera", cuyo matrimonio, sin descendencia, fue anulado en 1502, tuvo dos hijas naturales con doña Mayor Ponce de León y doña Isabel Martel Azamar.

El día 24 de noviembre de 1518, cuando contaba cuarenta y dos años, inició desde su palacio de Bornos su peregrinación a Tierra Santa, acompañado por su mayordomo don Alonso de Villafranca, un capellán y ocho criados, entre ellos el poeta Juan del Enzina con el que surgirá la amistad. Tras varios meses de viaje llegarán a Milán, donde adquirirá un arnés con la cruz repujada de la Orden de Santiago y posteriormente a Venecia el 12 de mayo de 1519. En esta ciudad embarcará en la nave Coreça, junto con ochenta y cinco peregrinos más, partiendo el 1 de julio hacia Jaffa para iniciar el viaje por tierra hasta Jerusalén, a dónde llegaban al atardecer del día 5 de agosto. A su regreso a Sevilla, en octubre de 1519, amplió el palacio familiar que su padre había comenzando a construir en el barrio de Santa Cruz, adquiriendo para ello varias casas vecinas. El palacio se conocería desde entonces como *Casa de Pilatos* −por mantener la tradición sevillana que reproducía el palacio de Pilatos en Jerusalén− y en sus muros se ubicó la primera estación del Vía Crucis que creó y que llegaba hasta la llamada *Cruz del Campo*, que todavía se conserva[9].

También, y como escribe García Martín, "las huellas de la peregrinación las fijó el Marqués en los manuscritos y en la fachada de Pilatos, donde aparecen las cruces recrucetadas de la Ciudad Santa, citas bíblicas e inscripciones alusivas al viaje"[10].

Don Fadrique falleció el 6 de noviembre de 1539 y fue enterrado en el panteón familiar de los Ribera en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, sucediéndole en el Señorío, en ese mismo año, su sobrino Per Afán de Ribera y Portocarrero.

El manuscrito con la descripción del viaje, que destaca "entre los testimonios legados por otros romeros gracias a la riqueza de contenidos y lo vivido de la descripción"[11], se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid (Raros y manuscritos, Sig. 9.355), con el título moderno *Viaje de Don Fadrique Henriquez a Jerusalén*[12].

González Jiménez, Manuel. "La biografía de Don Fadrique Enríquez de Riberas, I Marqués de Tarifa y Adelantado Mayor de Andalucía", en García Martín, Pedro (coord). *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Miraguano, S.A, Ediciones, Madrid, 2001, pp. 77-98.

[9] Sobre la construcción de la Casa de Pilatos y otros aspectos artísticos ver: Lleó Cañal, Vicente. "El legado artístico del Señor de la Casa de Pilatos", en García Martín, Pedro (coord). *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Miraguano, S.A, Ediciones, Madrid, 2001, pp. 99-111.

[10] García Martín, Pedro. *La cruzada pacífica. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 146.

[11] García Martín, Pedro. *La cruzada pacífica. La peregrinación a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 57.

[12] Se conocen distintas ediciones antiguas de este manuscrito en Sevilla (1521 y 1606) y en Lisboa (1608). Sobre los manuscritos ver: Beltrán, Vincenç. "Los manuscritos del *Viaje a Jerusalén*, en García Martín, Pedro (coord). *Paisajes de la Tierra Prometida. El Viaje a Jerusalén de Don Fadrique Enríquez de Ribera*, Miraguano, S.A, Ediciones, Madrid, 2001, pp. 113-168.

Comienza la descripción de esta manera: "Otro día, sábado, seis de agosto, vna ora antes de noche entraron en la Yglesia del Sancto Sepulchro, que es de cinco naues, de largo cinquenta e nueue varas y de ancho quarenta varas… Abierta la puerta entramos dentro vno a vno contándonos… y luego fuemos derechos a la Capilla de Nuestra Señora, adonde se dize avelle aparecido allí Nuestro Señor después de la Resurrectión, y en esta capilla ay dos altares, vno a la mano derecha y otro en la mano yzquierda del altar mayor ay vn pedaço de la cruz y a mano yzquierda vna ventanilla, que tiene vna red de palo, donde está vn pedaço de la coluna adonde Nuestro Señor açotaron y en ella están señalados los ramales de los açotes… Esta capilla tienen los frayles de Monte Syón y por aquí entran a su aposentamiento, que, avnque parece poco, es harto, que avrá más de seis cámaras altas y baxas y su pozo y todo lo demás necesario; y en esta misma capilla Sancta Elena hizo traer las cruzes y las hizo poner sobre vn muerto para ver quál hera la verdadera y en llegando a la de Nuestro Señor luego resucitó y aquí dizen que apareció Nuestro Señor a Su Madre después de la Resurreción. Llámanle la Capilla del Aparición y esta capilla tienen los del Monte Syón, la qual capilla está fuera del cuerpo de la yglesia".

Comenzarán desde esta capilla la procesión por el interior del templo: "Primeramente, al cabo de la naue desta yglesia visitamos otra capilla, que dizen que es adonde Nuestro Señor estuuo detenido vn poco de espacio mientras se hazía el agujero de la cruz, y a la puerta ay vna piedra con dos agujeros que dizen que allí tuuo metidos los dos pies. Ay de la Capilla de Nuestra Señora aquí treynta varas y media de medir y arden quatro lámparas; es común a todas las naciones para que puedan dezir los diuinos officios. De aquí fuemos a otra capilleta pequeña, que es adonde fueron echadas las suertes sobre la vestidura de Nuestro Señor. Ay desta otra capilla dicha a ésta veynte e dos varas y media. Es capilla común y arde en ella vna lámpara siempre. Cae en el hastial de la yglesia detrás del altar mayor. De aquí fuermos a visitar donde se hallaron las cruzes, que es vna capilla que está fuera del cuerpo de la yglesia, a la qual decendimos por vna escalera que tiene veynte e nueue escalones, a vna capilla donde Sancta Elena estaua quando preguntaua a los judíos por las cruzes. Ay aquí vn altar y a man derecha dél está vna silla de piedra donde dizen que ella estaua asentada quando preguntaua a los judíos por las cruzes; ay aquí vn altar. Desde aquí decienden por honze escalones a otra capilleta. Decendidos abaxo, a man derecha como enltramos, es adonde se hallaron las cruzes. Ay dos altares en esta capilla, vno como entramos a mano yzquierda y el otro en la pared frontera, debaxo de vna solapa de vna peña; arden en la vna y en la otra cinco lámparas. Ay en toda esta cueua veynte y dos pies de largo; aquí fue hallado también los dauos y la corona. Ay desde la puerta del escalera que decienden a esta Capilla de Santa Elena a la otra otra (sic) adonde se echaron las suertes siete varas y media. Son estas capillas comunes. De aquí fuemos a vna capilla pequeña adonde está vn pedaço de vna coluna de mármol pardillo, que será de vna vara de altura, en que dizen que asentaron a Nuestro Señor quando le coronaron de espinas, después de quitadas la vestidura, para lleuarlo a crucificar, que le avían quitado la corona para vestile la ropa. Aquí arde vna lámpara. Ay desta capilla a la de Sancta Elena quatro varas de medir. Ésta tienen los hauasíes que son los indianos, que son los frayles negros que acá vienen avnque allá ninguno vi con ábito".

Empezarán entonces a ascender al "Monte Caluario, do fue puesta la cruz, por vna escalera que tiene diez e seis escalones. Esta capilla es de dos naues y estas dos naues son de las cinco de la yglesia y es solada toda de mármoles e jaspes e pórfido e serpentines de pieças menudas y

la techumbre toda de musayco y todas las paredes de losas. En la primera naue, como entramos a mano yzquierda, está el agujero de la cruz, que es redondo; tiene de ancho siete dedos y de hueco en la hondura dos tercias menos tres dedos. Deste agujero a la capilla de la segunda coronación ay doze varas; la boca deste agujero es guarnecida en latón dorado y no ossan hazello de oro por miedo de los moros que no lo tomen. Esta naue tienen la nación de los gorjes y en su lugar la tiene vn griego de los dos que residen en la yglesia; cerca del agujero de la cruz está la piedra que se abrió quando Nuestro Señor espiró, desbiado del agujero vna vara. Arden en esta capilla quarenta y dos lámparas. Esta abertura de la piedra deciende hasta abaxo; no ay aquí retablo sino vn paño de carmesí junto con la pared con vnas figuras de la Passión bordadas. Dizen que detrás desta pared fue el lugar donde hizo el sacrifico Abraan, otros dizen que fue en el Monte Moría, en el lugar del altar de los sacrificio que se hizo en el Templo de Salomón. En la segunda naue desta capilla dizen que fue adonde enclauaron en la cruz a Nuestro Señor en el suelo para lleuallo a la otra naue a ponello en el agujero y aquí ay vn altar, el qual tienen los de Monte Sión. Aquí no ay retablo sino vn paño de carmesí bordado con vn crucifixo. Arden aquí veynte y dos lámparas. Detrás desta pared dizen que fue el sacrificio de Melchisedech. Junto con esta naue está vna escalera de mármol que decendía a la plaza, encima de la qual está vna capilla de bóueda, adonde dizen que Nuestra Señora y Sant Juan estauan quando crucificaron a Nuestro Señor, e en la plaça, en el hastil desta escalera junto al esquina del pared, está vna puerlta que entran a vna capilla en que pueden caber cinco o seis personas, questá debaxo de la capilla de arriba que está sobre el escalera, la qual tienen los frayles hauausíes, y a mano derecha suben otra capilleta que cae detrás del Monte Caluario, que fue adonde dizen que fue lo de Abrahan y Melchisedech. Estas dos capillas tienen los indianos que llaman hauasíes. Esta escalera dicha que sale a la plaça está agora cerrada, porque los moros no quieren que aya más de vna puerta por amor del tributo. Estas dos naues tienen desde el suelo de la yglesia hasta el suelo de la capilla siete varas de medir e ochaua e vn poyo ancho sobre que está el agujero de la cruz, tiene de alto del suelo vara y ochaua, que atrauiessa toda la primera naue, y este agujero de la cruz estará desuiado de la pared poco más o menos de vna vara. Tiene de largo esta capilla diez y seys passos y otros tantos de ancho. Y abajo destas naues están otras baxas de la misma largura e anchura e vna e vna (sic) pared que la diuide por lo angosto. La primera llaman la Capilla de Adondem, porque dizen que en derecho de la hendedura de la piedra hendida se halló la cabeça de Adán y allí está hecho vn altar y vna ventanilla por donde se parece la hendedura de la piedra y en ella está vna lámpara. Junto a la entrada de esta naue primera, como entramos a la mano derecha, está la sepoltura de Godofre de Bullón, primero rey de christianos latinos que ovo en Jerusalém, e no tiene bulto sino vna tumba hecha de piedra e vnas letras en latín, cuyo romance es: *Aquí yaze el ínclito duque Godofre de Bullón, que toda aquesta tierra adquirió para el culto christiano, cuya ánima reyne con Christo. Amen*. Éste no se quiso coronar con corona de oro sino de madera, y otros dizen que de plomo, diziendo que Nuestro Señor fue coronado con corona de espinas. A mano yzquierda está otro sepulchro desta misma manera del rey y (sic) Baldouino, su hermano del dicho Godofre, segundo rey, con vnas letras en latín, cuyo romance es: *El rey Baldouino, otro Judas Macabeo, esperança de su tierra, fuerça de la Yglesia, fortaleza de vno e de otro, a quien temían, a quien traen dones y tributos Cedar e Egipto dan y el omicidio Damasco, ay dolor que en pequeño sepulchro está sepultado*".

Continua la descripción de esta manera: "Del Monte Caluario fuemos al lugar adonde Nuestro Señor fue vngido quando lo decendieron de la cruz e lo pusieron en los braços de

Nuestra Señora. Este lugar está enfrente de la puerta de la yglesia. E encima está vna piedra larga e angosta de pórfido con vna acanefa (sic) de azulejos verdes e blancos a la redonda e vn codo abaxo della está el propio lugar. Arden allí ocho lámparas. Ay de aquí al agujero de la cruz veynte y quatro varas de medir, y para que esto mejor se entienda, entrando por la puerta desta yglesia queda a la mano derecha el Monte Caluario. De aquí fuemos en esta propia naue a visitar dos piedras redondas de serpentinas, adonde dizen que en la vna estuuo Nuestra Señora e en la otra Sant Juan quando Nuestro Señor estaua en la Cruz. Ay hasta aquí desde este otro misterio diez y seis varas de medir; e algunos afirman ser este misterio en la capilla que está encima del escalera que está cerrada, que sale a la plaza que antes dixe, porque quando Nuestro Señor encomendó a Nuestra Señora a Sant Juan de creer es que no estarían quarenta varas desbiado, porque la mucha gente que estaua no daría lugar a que ellos le pudiessen ver ni oyr e avn el Euangelio dize questua cerca de la Cruz, si no fue por gracia diuina".

Se dirigirán después al Santo Sepulcro, que describe de este modo: "De aquí fuemos a visitar el Sancto Sepulchro, que está en la naue de en medio, en el medio della, porque esta yglesia tiene cinco naues, y tiene hazia el cabo desta naue de en medio vna capilla redonda, la bóueda de madera, que tiene de largo diez e siete varas e ochaua e otro tanto de ancho, e toda ella sobre mármoles gruessos e bien altos, cubierta de plomo e la bóueda de madera e vn gran boquerón encima e en medio están tres capillas de bóueda que parecen vna, saluo que ay dos atajos que las diuiden, e a la puerta de la primera ay dos poyos aforrados en losas e delante la puerta, a cada cantón ay tres lámparas e vna en medio, y dentro está vna capilla con dos ventanas, como entramos a mano yzquierda, e tiene de largo tres varas e dos tercias e de ancho otro tanto, como la Capilla del Sepulchro, y en esta capilla está vna piedra algo del suelo alta, que fue a donde ella está el lugar adonde el ángel apareció a las Marías quando la Resurreción; está desbiada de la puerta de la Capilla del Sancto Sepulchro vna vara e más siete ochauas de gordura que tiene la pared de la Capilla del Sepulchro, que haze apartamiento para esta otra capilla, de manera que el Sepulchro está desuiado desta piedra tres varas menos ochaua. La puerta de la Capilla del Sepulchro tiene de altura vara y quarta y de ancho dos tercias. Tiene la capilla de dentro de largo dos varas y vna tercia, que es la misma largura del Sepulchro, y vn altar sobre él de largo a largo. Dizen que el Sancto Sepulchro está debaxo de aquel altar medio pie porque peregrinos lleuauan mucho de allí y lo tenían cassi deshecho, hordenaron de poner encima vn paño de brocado y hazer sobre él vn altar; tiene de anchura esta capilla dos varas y ochaua y la mitad ocupa el altar. Esta Capilla del Sepulchro tienen los frayles de Monte Sión y el altar tiene de altura vna vara; tiene vn retablo muy ahumado que no se parecen las figuras; tiene de altura esta capilla tres varas y dos tercias menos dos dedos hasta el mouimiento de la bóueda. Estas dos capillas tiene (sic) los frayles de Monte Syón. Ay dentro ardiendo quarenta y dos lámparas, que quando allá entramos, assí por el tiempo ser caluroso como por la capilla ser muy chica y no aver en ella ninguna ventana y las lámparas muchas, no se puede estar sino muy poco y con demasiado calor. Todas las lámparas que en esta yglesia están son de vidrio, porque no las osan tener de plata por amor de los moros. Detrás desta capilla está otra, en que están los armenios, de la misma anchura desta otra e de largura dos varas y dos tercias. Son todas estas tres capillas cubiertas de plomo y encima de la de en medio, que es del Sancto Sepulchro, está hecho vn cimboro chequilto de madera armado sobre doze marmolicos delgados y en medio vna lámpara. Esta Capilla del Sepulchro es por de dentro el suelo y pared de losas

y también por de fuera las paredes. Ay desde esta capilla adonde dizen questuuo Sant Juan y Nuestra Señora, diez e seis varas y dos tercias".

VIAGE DE LA TIERRA SANCTA, POR JUAN CEVERIO DE VERA

El tercero de los viajes a Tierra Santa de los que nos vamos a ocupar fue protagonizado por el presbítero Juan Ceverio[13] de Vera, descendiente de Pedro de Vera, conquistador y gobernador de Gran Canaria, nacido en 1550 en Las Palmas de Gran Canaria, en el barrio de Vegueta y bautizado en el sagrario de la catedral.

Escasas son las noticias que conocemos de su biografía y parte de ellas se infieren del *Prólogo* que publica al comienzo de su libro. Muy joven salió de su isla y en 1567-1569 se encontraba en las Indias, constando su regreso a España antes del 13 de enero de 1590 pues en esta fecha hizo donación de sus bienes a sus hermanas. En 1595 lo encontramos en Roma, ciudad desde donde parte para Jerusalén. Tres años más tarde, y al ser presentado para una canongía en la catedral de Las Palmas, se hizo información de su genealogía y limpieza de sangre ante el tribunal de la Inquisición de Canarias.

Gran devoto de la Virgen, al regresar a España visitó los santuarios marianos del Pilar, de Atocha y de Guadalupe, falleciendo en Lisboa en 1600 cuando se desplazó hasta esta ciudad para depositar en el convento de Santa Brígida un "retrato de la Madre de Dios, copia del que había pintado el Evangelista San Lucas" que llevaba siempre consigo y "al cual le había cobraddo singular afecto, por haberlo librado muchas veces de mortales peligros en sus muchas peregrinaciones"[14].

De este *Viaje* se hicieron cuatro ediciones. En la primera de ellas, publicada en Roma en 1595, figura en la portada el siguiente texto: "Viage de la Tierra Sancta que hizo Ioan Ceuerio de Vera Presbitero y Acholito de la sanctidad de Clemente VIII desde la ciudad de Roma a la sancta de Hierusalem en el año de 1595. Compuesto todo por el mesmo Ioan Ceuerio de Vera. Dirigido a la Illtr.ma y Excel.ma Señora D. Ioana de Aragon Duquesa de Sessa, y Soma. En Roma. En casa de Nicolas Mucio. MDXCVI. Con Licencia de los Superiores"[15]. La segunda edición fue impresa en Madrid, por Luis Sánchez, en 1597 y otras dos en Pamplona: por Mathias Mares, a costa de Hernando del Espinal, en 1598 y por N. de Assiayn, en 1597.

La descripción del templo del Santo Sepulcro se recoge en el capítulo XIII[16] que titula: "Del santo monte Calvario, y Sepulcro de Jesu Christo Nuestro Señor, y del lugar donde fué hallada la Santísima Cruz con dolorosos hymnos"[17].

---

[13] Encontramos indistintamente el apellido escrito Ceverio y Ceberio, pareciendo la segunda la forma más correcta.

[14] Ceverio de Vera, Juan. *Viaje de la Tierra Santa 1596*, Edición, introducción y notas por Concepción Martínez Figueroa y Elías Serra Rafols, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1964, p. XIII.

[15] De esta edición se han localizado dos ejemplares en la Biblioteca Apostólica Vaticana y en la Biblioteca Nacional de París.

[16] Hemos utilizado la edición de 1597, publicada por el Instituto de Estudios Canarios de La Laguna en 1964. El capítulo XIII ocupa las pp. 50-75. Para no insistir en las citas, no haremos referencia puntal de los textos transcritos.

[17] Transcribe los himnos que los peregrinos entonaban en cada una de las estaciones de la visita al templo del Santo Sepulcro, justificándolo de esta manera: "Desde aquel altar empezamos la solene estacion, abriendo la

Comienza la descripción con los rígidos prolegómenos del proceso de entrada al templo y: "El Guardián acordó que entrásemos aquella tarde en la iglesia del santo monte Calvario y Sepulcro de Jesu Christo, y habiendo confesado los peregrinos, avisó a los Turcos que tienen las tres llaves de la puerta de la iglesia, y viniendo a cobrar los nueve Cequines que cada peregrino paga por entrar en ella, hallaron que faltaba uno, que para este efeto lo escriben cuando entran en Jerusalem: porque quieren que los peregrinos que entraren en la ciudad, entren en la Iglesia del santo Sepulcro o paguen los nueve Cequines; y el Guardián está obligado, si no parece el peregrino, a pagar por él…Ya era tarde cuando partimos del monasterio con muchos frailes, y el Guardián con nosotros…Entramos en la santa iglesia por el orden que en Jerusalem, volviendo a preguntar los Turcos a cada uno por su nombre y el de su padre…".

Describe en primer lugar la piedra de la unción y el lugar desde el que María asistió a la crucifixión de Jesús: "Entrando por la grande iglesia, lo primero que se vee, es una losa de blanco mármol puesta sobre la tierra, y cercada de una baja reja de bronce, sobre la cual fué puesto el difunto cuerpo de Christo, nuestro Señor, cuando le ungieron, y pusieron la mortaja: tiene nueve palmos de largo y tres de ancho, y es muy respetada de todas las naciones… caminamos a la mano siniestra dejando a la diestra el santo monte Calvario, y llegamos a un señalado lugar, donde la Sacratísima Virgen nuestra Señora estuvo cuando abrían los agujeros a la Cruz, y crucificaban al hijo de Dios, y suyo: porque el pequeño monte Calvario estaba lleno de Ministros de Justicia, y dejándole puesto en la Cruz, se abajaron, y subió al monte la afligida Virgen y Madre dél que en la Cruz estaba, hasta llegar *Juxta crucem Jesu*, como San Juan dijo".

Comienzan entonces una solemne procesión que se inicia al salir de la "capilla de los Latinos", que es "la mejor de la iglesia, y la más rica, y de preciosas reliquias; y tienen costosos ornamentos, con muchas cruces y cálices de oro y plata, dados por sumos Pontífices, Emperadores y Reyes, y entre todos se señalan los que la Majestad del Rey don Felipe nuestro Señor ha enviado; y el rico ornamento negro con su cruz y estandarte, que envió dos años ha, sirvió en esta procesión… Tiene aquella capilla tres altares, y el de en medio dicen que está puesto en el lugar donde el Hijo de Dios apareció a la Virgen su Madre primero que a nadie en la mañana alegre de la Resurrección… En el altar de la mano diestra está una parte del Lignum Crucis. Y en el altar de la mano siniestra está una coluna, que llaman Flagellationis; porque según dicen aquellos padres, en la penosa y larga noche de la Pasión de Christo nuestro Redentor, que la mayor parte della le tuvieron preso en casa del Pontífice Caifás, esperando el día para acusarle ante Poncio Pilato, entre las muchas afrentas, ignominias y tormentos, con que los ministros de crueldad atormentaron al mansuetísimo cordero Jesús, fué una a azotarlo ligado a esta santa columna; porque la columna donde le ligaron y azotaron al siguiente Viernes, está en Roma".

La procesión se dirige en primer lugar a la llamada "cárcel de Jesu Christo: porque llegando Jesús al pie del monte Calvario, entretanto que conforme a su medida hacían los agujeros en la vera Cruz, le pusieron preso en una pequeña cueva que al pie del Calvario está" y desde allí al "doloroso lugar, donde desnudaron al gran Señor que viste cielo y tierra, y donde los

puerta a la contemplación de tan altos misterios como pasaron en aquellos santos lugares, y así por parecerme estos dolorosos hymnos y oraciones muy propios para estos lugares, como para consuelo de algunos devotos, pero no pudiendo personalmente visitarlos, los recitan en sus oratorios, quise escribirlos" (p. 53). Los editores de esta edición hacen constar en nota, que "Estos himnos, que corresponden a cada estación de la peregrinación jerosolimitana, no constan en las demás relaciones de viaje" (p. 183). En este trabajo no se han incluido los "Hymnos" por no considerarlo necesario ya que se se trata de destacar los aspectos artísticos del templo

ministros echaron suertes sobre sus vestiduras…". Los peregrinos, "bajando por una ancha escalera de cincuenta escalones de mármol" llegaron al lugar de la Invención de la Cruz…, una soterraña capilla, que está al pie del Santo monte Calvario", encontrándose antes la "capilla de Santa Elena madre del Emperador Constantino; y en ella vimos la silla de mármol, donde la Santa Reina asistía dando priesa a los que iban cavando y sacando la tierra".

De nuevo en el templo, entraron los peregrinos "en una capilla, por ver la pequeña columna de vetado mármol donde estuvo sentado el Rey del Cielo, cuando le coronaron de espinas… y así la llaman Columna improperiorum", llegando "a la escalera, que por diez y siete escalones de mármol sube al santo monte Calvario, el cual monte tiene de altura tres estados, y de circuito docientos pasos… El santísimo hoyo [donde estuvo clavada la cruz] está hecho en piedra viva y blanca, y tiene de altura tres palmos, y de torno más de dos, con un cerco de plata; y aunque está en medio del mundo, no está en el medio del pequeño llano que hace el monte Calvario, sino a un lado dél, a la parte entre el Levante y Septentrión… Este sagrado hoyo está en medio de los hoyos de las Cruces de los ladrones; el del buen ladrón está siete palmos del hoyo de la cruz de Christo, y el del malo nueve: y es el misterio que al tiempo que el hijo de Dios espiró, el fuerte peñasco del monte Calvario se abrió por medio, y fué la cisura por entre el Salvador y el mal ladrón, de modo que lo apartó de sí dos palmos y esta cisura del monte, que al pie de la cruz está, se vee en una capilla que está al pie del monte, por lo cual se llama de la Cissura; y en el lugar de la invención de la Cruz que está muy bajo, también se vee de manera, que el santo monte Calvario se abrió desde lo alto hasta el profundo, por partes dos palmos, y más y menos. El monte Calvario está cubierto con la fuerte bóveda de la grande Iglesia, la cual cubre también el santísimo Sepulcro de Jesu Christo; porque del santo monte Calvario al Sepulcro santo hay setenta pasos. Lo alto y llano del santo monte Calvario tiene quince pasos de largo, y doce de ancho y está dividido en dos capillas por un paño de seda que está en medio, la una es de la nación Georgia, y la otra de nuestros frailes, de los cuales había sido todo el monte, y los demás santos lugares de la Tierra Santa, porque habiéndolos comprado al Soldán de Egipto Sancha, Reina de Francia, y de las dos Sicilias, mujer que fué del Rey Luis, y beata de San Francisco, hizo a sus frailes donación dellos, y les señaló renta en Nápoles para sustentar cien frailes en la Tierra Santa, de la cual hoy se pagan en Sicilia mil escudos. Y el Gran Turco en el año que ganó la isla de Rodas, puso en prisión al Guardián y frailes de la Tierra Santa en la fortaleza de Jerusalem, con pequeña ocasión, y gran codicia que siempre tiene, pidiéndoles mucho dinero y túvolos presos casi un año, donde murió el Guardián, y muchos frailes y en esta larga prisión les quitó el Gran Turco todos los santos lugares, y los vendió a las naciones Cristianas, que viven en Jerusalem… Con posterioridad, mandó el Turco, que entre Latinos y Gergios se partiese y dividido el monte santo en dos capillas, en la una cayó el lugar donde nuestro Redentor fué puesto sobre la cruz, y crucificado en ella, y en la otra el lugar donde levantaron y afijaron la Cruz; y echadas suertes, cayó por nuestros Latinos el primer lugar…".

Nuevamente ante la "muy preciosa piedra, donde el cuerpo de nuestro Redentor Jesús fué ungido, que está junto a la puerta por donde entramos…" llegaron en procesión al "santísimo Sepulcro de Jesu Christo, y entramos en él descalzos…", describiéndolo con detalle: "el cual es labrado en viva peña, y en forma de una capilla, de estado y medio de alto, y nueve palmos de largo, y siete de ancho. Su puerta sin puertas es de cuatro palmos de alto, y dos de ancho, y conjunto con la pequeña puerta está el santísimo Sepulcro a la mano derecha, cubierto con dos losas de mármol blanco, porque sin respeto ni temor de la excomunión que hay puesta, lo

llevaban muchos. Tiene de largo nueve palmos y tres de ancho; y está en el parejo de la iglesia, de modo que no se baja ni sube para entrar en él. Siempre arden en su pequeña capilla cincuenta lámparas, y cada nación tiene cuidado de las suyas; y entran a cualquier hora de la noche, porque siempre está abierta la capilla que llaman del Ángel, que está delante de la pequeña puerta del santo Sepulcro, y le sirve de recibimiento o portal. Santa Elena la mandó hacer para ornato del santo Sepulcro, y llamóla así del Ángel porque viniendo las Marías a ungir el cuerpo de Jesús, vieron un Ángel sentado en la piedra, que está fija en la tierra delante de la puerta del santa Sepulcro, la cual tiene un palmo de alto, y servía de estribo a la gran piedra, que cerró la puerta del monumento, cuando Christo nuestro Señor fué puesto en él. Esta capilla tiene ocho pasos en cuadra, y es un poco más alta que la del santo Sepulcro y para que salga el humo de las muchas lámparas, que arden en la pequeña capilla del santo Sepulcro, han abierto por lo alto de la peña tres pequeños agujeros, y sobre ellos está un gracioso chapitel para defensa del agua del cielo; porque la capilla mayor de la iglesia, debajo de la cual está el santo Sepulcro, tiene en lo alto della un gran círculo abierto para luz y alegría de la iglesia, como la Rotunda en Roma. Nuestros frailes que son los patronos del santísimo Sepulcro y tienen la administración dél, han guarnecido con tablas de mármoles aserrados todo el peñasco que cubre el Santo Sepulcro por dentro y fuera, que es obra costosa, vistosa y muy necesaria, porque de todas partes cortaban la santa peña, y así está bien guardada. Y en las grandes festividades cubren el santo peñasco que encerró en sí a su Criador, de paños de seda y oro. y de bordados pendones y en los tales días van al santo Sepulcro el Guardián y frailes del convento de S. Salvador porque en la capilla de los Latinos están cinco frailes seis meses y pasados entran otros, porque gocen todos de aquellos santos lugares, donde se hallan celestiales consuelos, y sin duda es una parte del cielo en el suelo".

VISIONES DE ESPAÑA. LOS VIAJEROS DEL SIGLO XVI Y LAS REPRESENTACIONES DE LAS CIUDADES[1]

Agustín Bustamante García
Universidad Autónoma de Madrid

La representación de ciudades y paisajes es una característica del arte italiano que arranca de la Antigüedad y nunca se extinguió. Con el desarrollo del *ars nova* durante el siglo XV, el fenómeno adquiere gran difusión en el Norte de Europa, siendo una peculiaridad del arte de esa zona durante los siglos XV, XVI y XVII, a tales extremos, que acabarán apareciendo artistas especializados en vistas de ciudades y en cartografía. El fenómeno tendrá una repercusión todavía mayor gracias a la imprenta, que lo divulgará por todas partes y en grandes cantidades. En esa corriente España quedó bastante al margen, a pesar de tener sitios memorables para ser representados, e incluso haberse plasmado lugares específicos. Las pinturas murales del castillo de la Orden de Calatrava de Alcañiz dan testimonio de este tipo de representaciones en un discurso de acciones de guerra referidas a la reconquista del Estrecho de Gibraltar por los castellanos[2]. Posiblemente el empeño más grande fue la plasmación de la batalla de la Higueruela de 1431, dada por Juan II de Castilla en la Vega de Granada, atribuida al florentino Dello Delli, y que se pintó a partir de 1433, cuando llegó a Castilla. Por las referencias del arquitecto Juan de Herrera de 1589, consta que la obra era "una pintura de un lienço que se halló en una torre antigua del Alcáçar de Segovia que tenía del largo 130 pies, hecha la pintura del mismo tiempo que se dio la batalla"[3]. Este enorme lienzo de 36,40 metros, que era en claro

[1] Este trabajo se ha hecho dentro del Proyecto de Investigación *Poder y prestigio. Los usos artísticos en España durante la Edad Moderna*, HAR2009-11687 del Ministerio de Ciencia e Innovación. Quiero agradecer a mis buenos amigos Pedro Galera Andreu y María José Redondo Cantera su generosa ayuda.

[2] Español Bertran, F. "La guerra dibujada. Pintura histórica en la iconografía medieval peninsular", en Iglesia Duarte, J. I. de la. *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales. Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2006*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2007, pp. 458-462.

[3] Herrera, Juan de. *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorencio el Real del Escurial*, Madrid, 1589, pp. 18-18v. El texto completo es el siguiente: 10. Galeria Real priuada. En esta Galeria en el muro de la yglesia en todo el esta pintada la Batalla, que dizen de la Higueruela que el Rey don Ioan el II dio a los Moros de Granada en la mesma Vega, esta al natural de como passo, y la orden que tenian en el assiento del Real, y los trajes de los hombres de armas ginetes y esquadrones de lanceria paueses y ballesteria, como entones se usaua, sacose de una pintura de un lienço que se hallo en una torre antigua del Alcaçar de Segouia que tenia del largo 130 pies, hecha la pintura del mismo tiempo que se dio la batalla. Su Magestad la hizo pintar en esta galeria, porque se conseruase aquella antiguedad, que es mucho de ver y de estimar

y oscuro, fue llevado al Monasterio del Escorial y en diciembre de 1581 Fabrizio Castello empezó a restaurarlo, acabando la empresa el 1 de junio de 1582[4]. Tomándolo como modelo o patrón, el 4 de enero de 1587 la compañía formada por Nicolao Granello, Fabrizio Castello y Lazzaro Tavarone se obligaron a pintarlo en el muro meridional del llamado Salón de Batallas, obra que concluyeron el 23 de septiembre de 1589. El gran lienzo desapareció, conservándose la pintura mural. En ella se aprecia la batalla en el marco de la Vega, y en el extremo derecho, la ciudad de Granada, seguramente esta sea la primera representación de la ciudad conocida en la actualidad, con una notable calidad corográfica[5].

Estos temas aparecen también en tapices, como era el caso de la conquista de Antequera por el Infante don Fernando, de la que consta la existencia de un tapiz propiedad de doña Juana de Mendoza, el cual donó en 1431 a Santa Clara de Palencia. Un segundo tapiz con el mismo tema se localiza en el inventario de los bienes del Príncipe de Viana Carlos en 1461. En 1433 el canónigo barcelonés Francesc Bernardí tenía entre sus bienes un paño pintado con el asedio de Balaguer, episodio que conllevó la derrota del Conde de Urgell y el afianzamiento incontestable de Fernando de Antequera como Fernando I de Aragón[6].

La guerra de Granada dio multitud de oportunidades para representar batallas, cercos, ciudades y campos, alcanzando su mayor esplendor en los relieves de la sillería baja de coro de la Catedral de Toledo, obra de Maestre Rodrigo, de los que dice el viajero alemán Jerónimo Münzer en 1495: "Los asientos del coro son muchos, y fueron tallados de nuevo por cierto escultor de la Baja Alemania. En cada uno de los sitiales está bellísimamente esculpida una escena de la conquista de la ciudad y castillo de Granada, de manera que puedes contemplar la guerra granatense como si la tuvieras ante los ojos"[7].

A pesar de la fama de aquella larga guerra de diez años, y la propaganda que los Reyes Católicos desplegaron en Roma con respecto a ella, gráficamente tuvo muy poca repercusión fuera de España y aquellos grandes hechos prácticamente fueron ignorados por los contemporáneos. Y así, en una obra de enorme repercusión por su carácter enciclopédico, en el que van unidos imágenes y textos, cual es el *Libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab initio mundi* del alemán Hartmann Schedel, editada en Nuremberg (Nürnberg) en 1493, entre los cientos de imágenes de personajes, hechos y ciudades, no hay una sola representación ni de

---

[4] Zarco Cuevas, J. *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial [1575-1613]*, Madrid, 1932, pp. 118-119.

[5] Bustamante García, A. "Espejo de hazañas: la Historia en El Escorial de Felipe II", *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), T. IV, Nº 7, 1991, pp. 202-203. García-Frías Checa, C. "Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Frescos y pinturas", en García García, B. J. (ed.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, Editorial Complutense, Fundación Carlos de Amberes, 2006, pp. 138-139.

[6] Español Bertran, F. "La guerra dibujada". pp. 462-464.

[7] Münzer, J. *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1991, pag. 249. Sobre los relieves el trabajo clásico es el de Carriazo, J. de M. "Los relieves de la guerra de Granada en el coro de Toledo", *A.E.A.A*. (Madrid) VII, 1927, pp. 19-70. Sobre otras representaciones de la guerra granadina Bustamante García, A. "Hechos y hazañas. Representaciones históricas del siglo XVI", en Redondo Cantera, M. J. (coord.). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 99-100 y 104-108. Nuevos datos en Español Bertran, F. "La guerra dibujada". pp. 471-473. Sobre el Maestro Rodrigo Alemán Heim, D. *Rodrigo Aleman und die Toledaner Skulptur um 1500*, Kiel, Ludwig, 2006.

un hecho español, ni de un personaje español, ni de una ciudad española[8]. No puede evitarse que otros te ignoren y obliteren tus actos y tus cosas. ¿Pero hicieron algo los españoles para ponerse y ponerlos en valor y darse y darlos a conocer? Creemos que no, como en tantas otras cosas. Y eso se paga carísimo, pues quedas excluido.

La guerra es el gran motor para realizar corografías, ya sea de lugares, ya sea de ciudades, pues el conocimiento del terreno es esencial para los éxitos bélicos. Es lo que hizo Gonzalo de Ayora durante la guerra con Francia en los choques en la frontera de Cataluña, dibujando el campo francés sobre Salses y las defensas del famoso castillo español, el gran baluarte que defendía toda la Cataluña Norte, y cuya traza dibujada envió a Fernando el Católico el 21 de septiembre de 1503[9]. Como a lo largo del siglo XVI España dejó de ser un campo de batalla, el interés por las representaciones geográficas y las vistas de ciudades decayó. El 26 de agosto de 1542, iniciada la enésima guerra entre Francisco I y Carlos V, el Delfín, futuro Enrique II, puso sitio a Perpignan. El asedio fue reflejado en un grabado italiano filofrancés, firmado con las iniciales E V y fechado en 1542, cuando los acontecimientos estaban llevándose a cabo, mostrando la corografía del territorio y la estructura de la ciudad, así como el campo francés y las operaciones de cerco. La empresa fracasó y el ejército francés levantó el cerco el 4 de octubre. El grabado delata una gran depuración en el uso de todos los recursos de representación del marco geográfico, vista de ciudad y acciones militares, elementos cotizadísimos por los hombres de la época, junto con las relaciones de los acontecimientos, a las que a veces llegan a unirse los grabados[10]. Precisamente ese grabado se reutilizará en la edición francesa de la *Cosmographia universalis* de Sebastian Münster, siendo la única ciudad española que aparece en un texto de tres gruesos volúmenes generosísimamente ilustrado[11].

A medida que avanzaba el siglo XVI la geografía y la guerra estaban más emparejadas. Mapas, corografías y hasta vistas de ciudades se representan en función de la guerra, de multitud de acciones militares de las que el siglo está lleno[12]. Posiblemente la más espectacular fue la

[8] Schedel, H. *Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris et ymaginibus ab initio mundi:* [En el fº CCLXI está el siguiente final]: Completo in famosissima Nurembergensi urbe Operi de hystoriis etatum mundi. ac descriptione urbium felix imponitur finis. Collectum breui tempore Auxilio doctoris Hartmanni Schedel, qua fieri potuit diligentia. Anno Xpi Millesimo quadringentesimo nonagesimotercio. die quarto mensi Junii. Deo igitur optimo. sint laudes infinite. Se ha consultado el ejemplar, en maravilloso estado de conservación de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (B.P.R.M.) I-15

[9] Ayora, G. de. *Cartas de Gonzalo de Ayora, Cronista de los Reyes Catolicos, Primer Capitan de la Guardia Real, Primer Coronel de Infanteria Española e introductor de la tactica de las tropas de a pie en estos Reynos. Escribiolas al Rey Don Fernando en el año 1503 desde Rosellon, sobre el estado de la guerra con los Franceses*. Dadas a la luz D. G. V. Madrid. En la Imprenta de Sancha. 1794, pp. 10-11 y 17-18. Se han consultado los ejemplares de la Biblioteca Zabálburo 1-18 y de la B.P.R.M. IX-6267; XIV-1099; Pas. 1138. Posteriormente las publicó Ochoa, E. *Biblioteca de Autores Españoles. T. XIII. Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos. T. 1*. Madrid, Rivadeneyra, 1856, pp. 61-75. El dibujo lo estudió y publicó Luis Zolle en Marias, F., Pereda, F. *Carlos V. Las armas y las letras*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 363-365.

[10] Bustamante García, A. "Hechos de armas. La guerra en el siglo XVI español", en Cabañas Bravo, M., López-Yarto Elizalde, A., Rincón García, W. (coords.). *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 97-98.

[11] Münster, S, Belleforest, F. *La Cosmographie universelle de tout le Monde*, París, 1575. En el vol. I, pp. 125-126 está la reproducción del grabado de Perpignan con el cerco de 1542. Se ha consultado el ejemplar censurado y mutilado de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial (B.S.L.E.) 15-I-15.

[12] Tooley, R. V. "Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century", *Imago Mundi*, III, 1939, pp. 12-47. Pognon, E. "Les plus anciens plans de villes gravés et les évènements militaires", *Imago Mundi*, (Londres) 22, 1968, pp. 13-19.

campaña de Túnez de Carlos V de 1535, de la que se hicieron numerosas representaciones, siendo las más prestigiosas las de Jan Cornelisz Vermeyen, dibujadas, pintadas, grabadas y llevadas a tapices, que son unas de las mejores joyas del Palacio Real de Madrid[13]. Los grabados de ciudades con hechos de guerra, así como corografías con batallas, se multiplicaron enormemente, muchos de ellos son de baja calidad, e incluso esas reproducciones se incluyen en libros ilustres, como fue el caso de las representaciones de la Guerra de Alemania de Luis de Ávila y Zúñiga con la batallas de Ingolstadt, el cruce del Elba y la batalla de Mühlberg[14]. Dichos grabados solían ser xilografías de notable tosquedad, pero en Italia se iba desarrollando un tipo de grabado de mejor calidad, generalmente calcográfico, que muestra con precisión la mecánica de los acontecimientos, se define bien el espacio, todo lo que hay en él, las acciones que se desenvuelven y el proceso de las mismas. Este tipo de grabados, algunos de alta calidad, formaban parte de las colecciones de personas de importancia y gran relieve, con los que llegaban a formar álbumes, como el que perteneció al Marqués de Astorga y hoy se halla en la Biblioteca Nacional de Francia, o los conjuntos gráficos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que formaron parte de la riquísima biblioteca del Conde de Gondomar, los cuales, a su vez, parecen provenir en buena parte de la extraordinaria biblioteca del Cardenal Granvela (Granvelle)[15]. Precisamente, aprovechando multitud de grabados de acontecimientos bélicos, Giulio Ballino publicó en Venecia en 1569 su famoso libro sobre ciudades y fortalezas, el mejor testimonio de esta línea de geografía y guerra[16].

En Basilea (Basel) el biblista y cosmógrafo alemán Sebastian Münster dio nuevos horizontes a los estudios geográficos cuando publicó su *Cosmographia* en 1544; pero la enorme repercusión de esta obra será a partir de 1550, cuando el texto se publique en latín, corregido y aumentado por el mismo Münster. Se traducirá a cinco idiomas y merecerá treinta y cinco ediciones en menos de un siglo[17]. Münster, entre sus muchas innovaciones geográficas, como pueden ser las influencias plinianas de la *Naturalis Historia*, aporta como elemento de gran peso las vistas de ciudades, fundamentalmente alemanas. Las sucesivas ediciones latinas y sus traducciones italianas y francesas irán enriqueciendo la obra münsteriana, y en ese portentoso espejo se mirarán e inspirarán dos de los grandísimos patriarcas de la Geografía moderna, como fueron el flamenco Abraham Ortelius (Ortels), llamado el Ptolomeo del siglo XVI, y el alemán Georg Braun. En 1570 Ortelius publicó esa pieza genial y señera que fue

[13] Horn, H. J. *Jan Cornelisz Vermeyen painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings cartoons & Tapestries*, 2 vols., Davacos, 1989.

[14] Ávila y Zúñiga, L. *Comentario del Illustre Señor don Luis de Avila y Çuñiga Comendador mayor de Alcantara de la Guerra de Alemaña hecha de Carlos. V. Maximo Emperador Romano, Rey de España. En el año de M.D.XLVI y M.D.XLVII*. Impreso en Salamanca En casa de Pedro de Castro M.D.XL.IX. Se ha consultado el ejemplar de la Biblioteca Zabálburo de Madrid (B.Z.) 43-91. Es la edición más antigua que he podido consultar en lengua española. No he podido consultar la primera edición de la obra, Venecia, 1548, a la que Palau tilda de rara.

[15] Bustamante García, A. "De las guerras con Francia. Italia y San Quintín (I)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, (Madrid) 21, 2009, p. 48.

[16] Ballino, G. *De'disegni delle piu illustri città, & fortezza del mondo Parte I: la quale ne contiene cinquanta: Con una breue historia delle origini, et accidenti loro, secondo l'ordine de'tempi*; raccolta da M. Giulio Ballino. Venetiis, MDLXIX Bolognini Zalterii Typis, et Formis; Cum priuilegio. Se han consultado los ejemplares B.S.L.E. 41-V-36 y B.P.R.M. IX-5828.

[17] McLean, M. *The Cosmographia of Sebastian Münster: describing the World in the Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2007.

el *Theatrum Orbis Terrarum*, el primer atlas que marcará la pauta de todos los demás hasta nuestros días. Como prosecución y complemento a esa empresa de setenta mapas, el canónigo alemán de Colonia Georg Braun y los grabadores flamencos Franz Hogenberg y Simon van den Neuvel (Novellanus) llevarán adelante la extraordinaria empresa geográfica, textual y editorial de las *Civitates Orbis Terrarum*, una descomunal obra en seis volúmenes iniciada en 1572 y concluida en 1617[18]. La obra fue apareciendo de forma pautada en Colonia: el primer tomo apareció en 1572; el segundo en 1575; el tercero en 1581; el cuarto en 1588; el quinto en 1598 y el sexto en 1617; y a medida que aparecían, los volúmenes publicados merecían nuevas ediciones, lo que demuestra su éxito. La obra, escrita en latín, estaba ya traducida al francés en 1575, pero nunca se hizo una edición española, a pesar de la relevancia del libro y de la notable presencia de ciudades españolas en él[19].

Las *Civitates Orbis Terrarum* tienen muchísimo influjo de la visión universal de la *Cosmographia universalis* de Sebastian Münster, lo que las trasciende de la pura descripción geográfica y las impregna de otros muchos valores, desde los históricos a los literarios. El canónigo Georg Braun será la espina dorsal de la obra y el único del equipo originario que vivirá para verla publicada completa, ya que falleció en su Colonia natal en 1622. Él es el autor de la mayor parte de los textos y del latín humanístico que se emplea, lo que convierte a la obra en una pieza asequible por emplear el lenguaje culto universal de la Europa de la Edad Moderna. Braun mantenía relaciones con Abraham Ortelius, pero el gran vínculo de unión entre la empresa del flamenco y del alemán será el grabador Franz Hogenberg, que participó en los empeños de cada uno, pero sobre Novellanus casi nada sabemos[20]. Con él colaborará

[18] Braun, G., Hogenbergiu, F. *Civitates Orbis Terrarum. Liber Primus*.

[Colofón] Coloniae prostant apud auctores, et, Antverpiae apud Philippum Gallaeum. Coloniae Agrippinae, Apud Godefridum Kempensem, sumptibus Auctorum: Anno reparatae salutis humanae M.D.XCIII. Mense Decembri.

De Praecipuis, Totius Universi Urbibus, Liber Secundus.

[Colofón] Coloniae prostant apud auctores, et, Antverpiae apud Philippum Gallaeum.

Urbium Praecipuarum Totius Mundi. Liber Tertius. [Páginas más adelante, e inmediatamente antes de comenzar las corografías de las ciudades, aparece] Coloniae Agrippinae, typis Bertrami Buchholtz. Anno reparatae salutis humanae. M.D.XCIII.

[Colofón] Coloniae Ubiorum, Excudebat Bertramus Buchholtz, Sumptibus Auctorum. Anno Reparatae Salutis Humanae, 1593. Prostant apud Auctores, et Antuerpiae, Apud Philippum Gallaeum.

Urbium Praecipuarum Totius Mundi. Liber Quartus.

[Colofón] Coloniae, Typis Bertrami Buchholt. Anno 1594.

Urbium Praecipuarum Mundi Theatrum Quintum. Auctore Georgio Braunio Agrippinate. Sitos en B.S.L.E. 15-III-16-20. Hay otro ejemplar de los Tomos I y II en B.S.L.E. 69-V-7 y de los Tomos III y IV en B.S.L.E. 69-V-8. Una colección completa con los seis tomos se encuentra en la B.P.R.M. Map. 406-411; hay otros ejemplares del Tomo II en B.P.R.M. 6-F-118; Tomo IV B.P.R.M. VI-F-120 y Tomo V B.P.R.M. VI-F-119. El título del Tomo VI es el siguiente: Hierat, A., Hoghenberg, A. *Theatri Praecipuarum Totius Mundi Urbium Liber Sextus* Anno M.DC. XVIII. El libro va dedicado al Serenissimo, et Potentissimo Principi ac Domino, D. Ferdinando, Coronato Bohemiae Regi, Archiduci Austriae, Duci Burgundiae, Stiriae, &c. Comiti Tyrolis &c. Domino suo Clementissimo. Fechado en Coloniae Agrippinae. 20. die Septemb. Anno M. DC. XVII, y firmado por Antonius Hierat, & Abrahamus Hoghenberg. Hay edición moderna con el siguiente título: BRAUN, G. *Civitates Orbis Terrarum 1572-1617*, 3 vols. con una introducción de R. A. Skelton, Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum, 1965. Hay una nueva edición Füssel, E. (ed.). *Civitates Orbis Terrarum Cities of the World*, Colonia, Taschen, 2008.

[19] Hay un estudio moderno sobre el particular Santiago Paez, E. *Illustriorum Hispaniae urbium tabulae: cum appendice celebriorum alibi aut olim aut nunc parentium Hispanis, aut eorum civitatum commerciis florentium*. Barcelona, Lunwerg, 1996.

[20] Keuning, J. "The 'Civitates' of Braun and Hogenberg", *Imago Mundi*, 17, 1963, pp. 41-44.

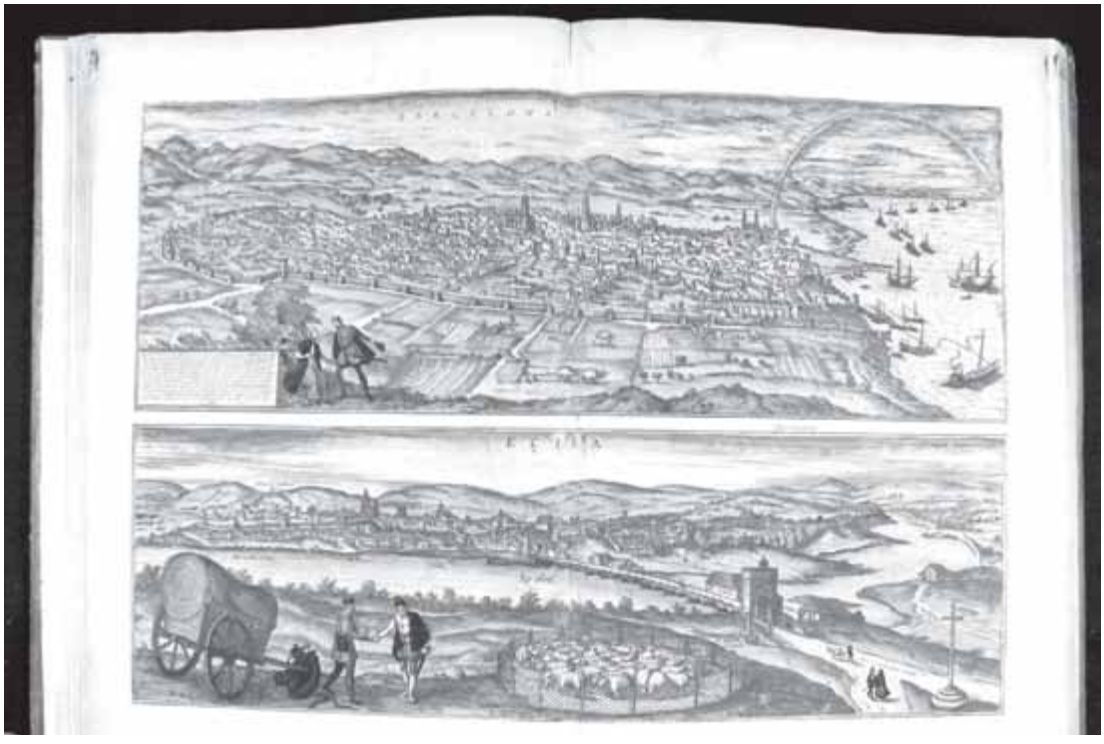


Figura 1. Civitates Orbis Terrarum, I, Barcelona, Ecija.

el dibujante y también grabador Georg o Joris Hoefnagel, viajero infatigable, que no sólo dibujó y proporcionó materiales inéditos de ciudades españolas e italianas, sino que también redibujó muchas cosas de otros colaboradores y talló planchas calcográficas a partir de los dibujos. Cuando Hoefnagel falleció en Viena en 1601, le sustituyó su hijo Jacob, el cual acabó la empresa con el hijo de Franz Hogenberg Abraham.

Siguiendo la línea de Sebastian Münster, Georg Braun y Franz Hogenberg juzgan imprescindible, que a la hora de hablar de las ciudades, cada texto vaya acompañado de su correspondiente imagen. De algunas ciudades era fácil hacerlo, pues había vistas y planos, como pudieran ser Roma, Venecia y otras ciudades ilustres; pero de muchas otras no había nada, o era dificilísimo hallar algo, este es el caso de las ciudades españolas. Jan Cornelisz Vermeyen, cuando llegó a España en 1534 para servir a Carlos V, dibujará y grabará el Alcázar de Madrid y el Acueducto de Segovia, el cual pintará posteriormente como fondo de la puerta derecha del Tríptico Micault[21]. Horn considera, además, que la vista de Barcelona de las *Civitates* (Fig. 1), cuya descripción latina incorporada se debe al zamorano cronista de Carlos

[21] Marias, F. "La Casa Real Nueva de Carlos V en la Alhambra: letras, armas y arquitectura entre Roma y Granada", en Marias, F., Pereda, F. *Carlos V. Las armas y las letras*, pp. 201-221, reproducido en pp. 208-209. El grabado del Alcázar de Madrid, rotulado con la leyenda Le Chasteau de Madrid, lo data hacia 1539 y es una estampa perteneciente al Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Respecto al grabado del Acueducto de Segovia, datado en 1534 y del que se conoce un ejemplar en el British Museum de Londres, y el Tríptico Micault, datable entre 1547 y 1549, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, véase Horn, H. J. *Jan Cornelisz Vermeyen*, I, pp. 35-36.

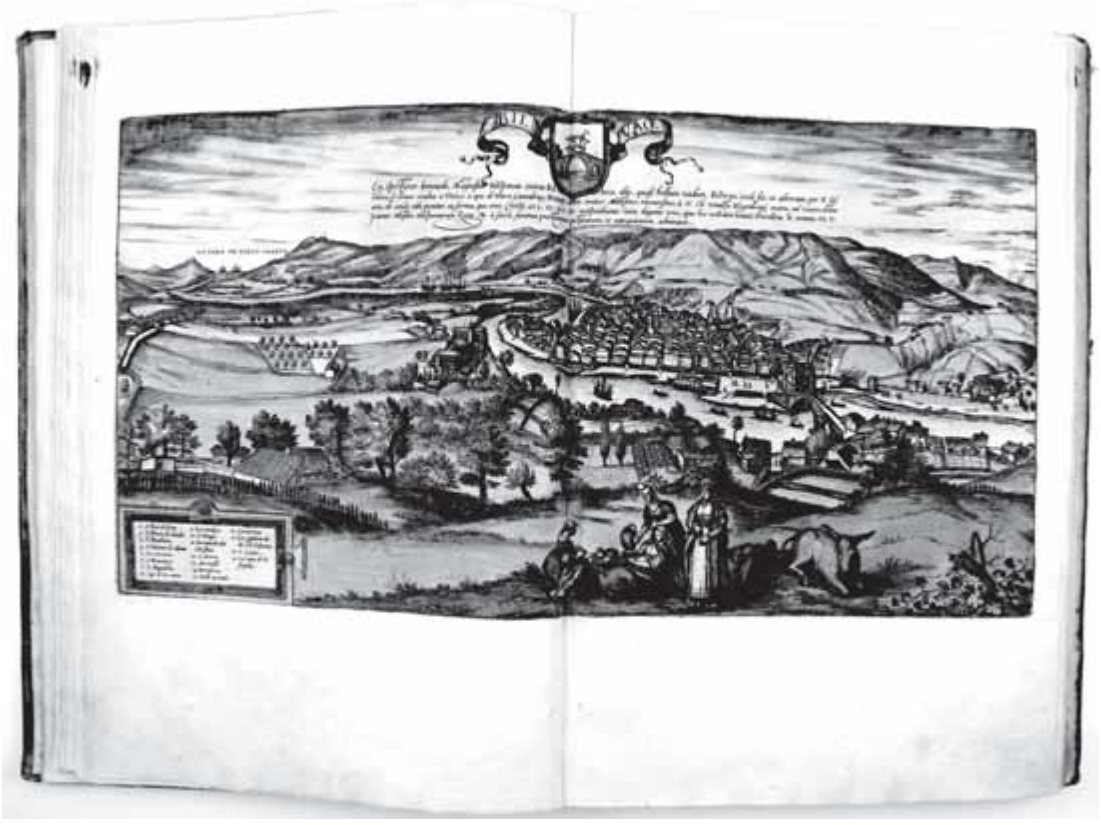


Figura 2. Civitates Orbis Terrarum, II, Franz Hogenberg, Bilbao.

V Florián de Ocampo, está hecha sobre dibujos de Vermeyen de 1535[22], lo que haría que esta lámina fuera la que recoge la representación más antigua conocida de la colección. Franz Hogenberg estuvo también en España y consta que dibujó en 1544 la ciudad de Bilbao, "ad viuum delineata", y sobre sus dibujos se hizo el grabado aparecido en el tomo Segundo de las *Civitates* en 1575[23] (Fig. 2). ¿Cuándo vino Hogenberg a España? ¿Cuánto tiempo estuvo? ¿A qué vino? son preguntas a las que hoy no tenemos respuesta.

Pero quien aportará la mayor cantidad de materiales para la representación de ciudades, tanto españolas, como francesas, inglesas e italianas, será el pintor y grabador de Amberes Georg (Joris) Hoefnagel, el cual había tenido una amplia actividad viajera por Francia, España e Inglaterra entre 1561 y 1570, dibujando ciudades y realizando actividades pictóricas. Según

[22] Horn, H. J. *Jan Cornelisz Vermeyen*, I, pp. 14, 72 y 232. La vista está en *Civitates Primus*, 1572, rotulada Barcelona.

[23] *Civitates Secundus*, 1575. Bilvao. En, spectator beneuole, Magnifica Hispaniae ciuitas Bilbao, aliis, quasi Bellum vadum, Bilvao, unde fit, ut alteram, per V. Siis labum, scribant, condita a Didaco Lopeo de Haro, Cantabrorum Principe, Anno circiter Millesimo trecentesimo a N. Ch. venusta Hogenbergii manu, ad viuum delineata, ob oculos tibi ponitur, ea forma, qua anno Christi M. D. XL. IV. conspiciebatur, Cuius eleganti icone, opus hoc nostrum beauit, Praecellens & eximius vir, D. Joannes Mustin Hispaniarum Regiae M. a sacris, summus praestamtium picturarum, et antiquitatum, admirator.



Figura 3. Civitates Orbis Terrarum, II, Santander.

las fechas que aparecen en sus grabados, Hoefnagel estaba en Granada en 1563 y en 1567 estaba en el Túnel de San Adrián, en la Sierra de San Adrián, en el camino que comunica Álava con Guipúzcoa. En 1568 consta que ya estaba en Inglaterra, donde pinta Nonsuch Palace, edificio desaparecido hacia 1690. Ignoramos por donde entró en España, acaso por Santander (Fig. 3), ciudad de la que hizo una vista sin firma ni fecha[24]. Es posible que de allí marchase a Burgos, ciudad que también dibujó, grabó y publicó[25]; acaso prosiguiera por Valladolid[26] y Toledo[27] camino de Andalucía. No obstante, también pudo ser al revés. Consta que Hoefnagel estaba en Ecija en 1567 (Fig. 1), de la que pinta, graba y edita una vista firmada y fechada[28]; desde allí pudo subir a Toledo; desde allí, por Valladolid y Burgos, llegar al Túnel de San Adrián, cuyo grabado está firmado y datado, y al que acompañan diferentes tipos de personajes vascos con sus correspondientes leyendas explicativas[29]; una vez en Guipúzcoa Hoefnagel

[24] *Civitates Secundus*, 1575, rotulada Santander.

[25] *Civitates Primus*, 1572, tiene leyenda, pero no tiene ni firma, ni fecha.

[26] *Civitates Primus*, 1572, rotulada Vallisoletum y con leyenda, pero sin firma, ni fecha.

[27] *Civitates Primus*, 1572, rotulada Toletum y con leyenda, carece de firma y fecha

[28] *Civitates Primus*, 1572, rotulada Eçija Depingebat Georgius Hoefnagle 1567.

[29] *Civitates Quintus*, 1598, La Sierra de Sant Adrian en Biscaya de Georgio Houfnaglio depicta. Anno Domini M. D. LXVII.



Figura 4. Civitates Orbis Terrarum, V, Georg Hoefnagel, Toledo.

se dirige a San Sebastián, ciudad que dibuja, graba y firma[30], y desde allí pasa a Francia de retorno a su patria.

Joris Hoefnagel es un viajero que dibuja las ciudades con sus paisajes, es decir, hace fundamentalmente corografías, de ahí el predominio de las vistas frente a las planimetrías. A partir de ellas recoge aquello que le llama poderosamente la atención, ya sean hechos, personajes, accidentes geográficos o monumentos. En los aproximadamente cinco años que estuvo en España (1563-1567), la mayoría de ellos los pasó en Andalucía. Por sus grabados consta que anduvo por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Málaga y Granada; en esta última ciudad estuvo los años 1563, 1564 y 1565. En 1566 estuvo en Toledo (Fig. 4), como lo refleja el segundo grabado de la ciudad, que firma y fecha[31]. Las dos representaciones de Toledo están hechas desde el mismo punto de vista: un lugar desde el Sur Suroeste, con un punto de vista alto y un horizonte muy elevado. La vista que aparece en el tomo Primero de las *Civitates* no es de Hoefnagel; es una obra bastantes años anterior a su llegada, como lo refleja la representación del Alcázar, por completo diferente a la visión de 1566, donde las transformaciones de este edificio son bien

[30] *Civitates Primus*, 1572, tiene leyenda, va firmado Depingebat Georgius Hoefnagle Antuerpianus, pero no datado

[31] *Civitates Quintus*, 1598, rotulado Toletum Depingebat Georgius Hoefnaglius Ao 1566. La vista se acompaña con dos ampliaciones específicas de la Catedral Primada con el rótulo Templum Archiepiscopatum Toletani, y del Alcázar, con la leyenda Palatium Regium Toletanum



Figura 5. Civitates Orbis Terrarum, V, Georg Hoefnagel, Cádiz.

patentes. Siguiendo las sendas de Horn con respecto a la vista de Barcelona, ¿no estaríamos ante una posible plancha hecha con dibujos de Jan Cornelisz Vermeyen? El sistema de adición que caracteriza a las *Civitates Orbis Terrarum*, da pie a que una misma ciudad tenga diferentes representaciones en diversos tomos, si bien siempre son vistas diferentes. Así, la primera vista de Toledo sin fecha ni firma corresponde al tomo Primero de 1572, mientras que la segunda vista fechada y firmada corresponde al tomo Quinto de 1598.

Por las dataciones que aparecen en las vistas fechadas, podemos concluir que Hoefnagel regresó a Andalucía, pues en 1567 estaba en Ecija. Las ciudades no andaluzas representadas en las *Civitates* son siete, si bien son ocho las planchas, pues a Toledo se la representa dos veces; las restantes son: Valladolid, Burgos, Santander, Bilbao, San Sebastián y Barcelona; una novena plancha es la representación del túnel de la Sierra de San Adrián y la décima es el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial copiando el Séptimo Diseño de Juan de Herrera[32]. Las cuarenta representaciones restantes son vistas de ciudades y asuntos andaluces. En total, las *Civiates Orbis Terrarum* tienen cincuenta representaciones españolas repartidas en los seis tomos, cantidad dignísima si tenemos presente la nula aportación española a las mismas, en contraste con otros lugares. En el tomo Primero de 1572 hay diez representaciones, a saber: Sevilla, Cádiz, Málaga, Toledo sin data, Valladolid, Granada de 1563, Barcelona,

[32] *Civitates Sextus*, 1617.



Figura 6. Civitates Orbis Terrarum, V, Georg Hoefnagel, Sevilla.

Ecija, Burgos y San Sebastián. En el tomo Segundo de 1575 hay nueve representaciones: Alhama, Antequera, Vejer de la Frontera, Vélez-Málaga, Conil, Jerez de la Frontera, Loja, Bilbao y Santander. El tomo Tercero de 1581 tiene dos representaciones: Lebrija y Setenil; el tomo Cuarto de 1588 tiene tres vistas: una de Sevilla hecha después de la conquista de Portugal, como lo muestra el escudo de Felipe II, y las otras dos de Marchena y Osuna. El tomo Quinto de 1598 es el más numeroso en vistas de ciudades españolas: veinticuatro. Allí hay tres vistas de Cádiz (Fig. 5), una de Sevilla de 1593 (Fig. 6), la Giralda, San Juan de Aznalfarecha, Gerena, tumbas, dos de la Peña de los Enamorados, dos de Archidona, Los Palacios, Alcanerilla, Las Cabezas de San Juan, Ardales, Cártama, Bornos, dos de Zahara de la Sierra, una vista de Granada de 1565 (Fig. 7) y otra de la Alhambra, Toledo de 1566 y el Túnel de la Sierra de San Adrián. En el tomo Sexto y último de 1617, muerto hacía dieciseis años Joris Hoefnagel, están las vistas del Monasterio del Escorial y de Córdoba, con un rótulo que dice Corduba y el escudo de Felipe II incorporadas ya las armas de Portugal.

Las vistas andaluzas son complejísimas, y al no estar buena parte de ellas fechadas, es muy difícil trazar los caminos que hizo el artista y el tiempo que le llevó. Parte de las vistas han merecido estudios, que generalmente están entrecruzados con trabajos sobre las vistas de ciudades del pintor y grabador de Felipe II el también flamenco Anton van den Wyngaerde,



Figura 7. Civitates Orbis Terrarum, V, Georg Hoefnagel, Granada.

conocido en España como Antonio de las Viñas[33]. Las fechas conocidas de uno y otro no ayudan hoy a que ambos se encontrasen, a no ser en 1567, cuando consta que los dos están en Andalucía. Pero al trabajar ambos sobre vistas de ciudades, sus trabajos acabarán mezclados, llegando a formarse álbumes mixtos con las obras de cada uno[34]. Para colmo Franz Hogenberg tenía gran amistad con Joannes Moflin, como lo muestra la vista de Bilbao de las *Civitates*, el cual, a su vez, era agente de Plantin en Madrid, para el que reunió dibujos de vistas de ciuda-

[33] Gil Sanjuan, J., Sánchez López, J. A. "Hoefnagle y Van der Wyngaerde: Urbis Antecariensis conspectus", *Revista de Estudios Antequeranos*, (Antequera) III, 1995, 1, pp. 109-127. ídem. "Iconografía de la ciudad de Antequera y su entorno paisajístico en el siglo XVI. Vistas panorámicas de dos pintores flamencos", *Revista de Estudios Antequeranos*, (Antequera) III, VI, 1995, 2, pp. 367-398. ídem, "Iconografía y visión histórico-literaria de Granada a mediados del Quinientos", *Chronica Nova*, 23, 1996, pp. 73-133. Gil Sanjuan, J., Pérez Colosia Rodríguez, M. I. *Imágenes del poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College de Dublín*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997. Sánchez López, J. A., Gil Sanjuan, J. "El flamenco Joris Hoefnagle pintor de las capitales andaluzas del Quinientos", en Villa García, M. B., Pezzi Cristobal, P. (dir.). *Los extranjeros en la España Moderna: actas del I Coloquio Internacional*, vol. 2, Málaga, 2003, pp. 341-348. Kagan, R. L. (dir.). *Ciudades del Siglo de Oro. las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, Ediciones El Viso, 2008. Sainz Guerra, J. L. *Cartografía y ciudad. La huella de la ciudad en la cartografía de Valladolid hasta el siglo XIX.* Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Ediciones Grapheus, 1990, pp. 18-29.

[34] Haverkamp-Begemann, E. "Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde", en Kagan, R. L. (dir.). *Ciudades del Siglo de Oro*, pp. 57 y 63-67.

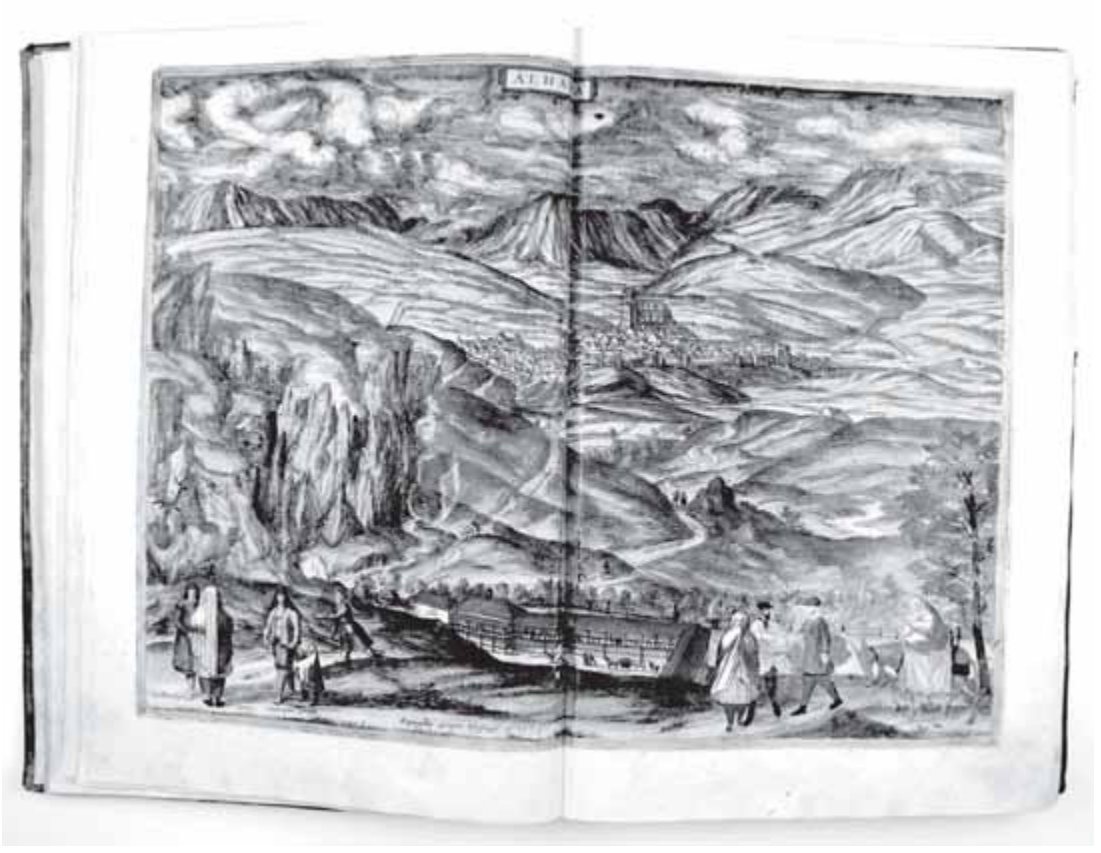


Figura 8. Civitates Orbis Terrarum, II, Georg Hoefnagel, Alhama.

des de Wyngaerde con visos de publicarlas en Amberes en las prensas del gran tipógrafo de Felipe II. Los negocios pueden llevar a situaciones en la que nada tienen que ver los artistas.

Todas las representaciones de Andalucía son vistas, no hay planos. De Granada hay seis, otras tantas de Cádiz y cinco de Sevilla; de la Peña de los Enamorados, Archidona y de Zahara de la Sierra hay dos vistas de cada una, y del resto de las ciudades una sola vista, algunas de ellas espectaculares como las de Alhama (Fig. 8), Antequera y Loja. A veces Hoefnagel se representa dentro de sus vistas como viajero o dibujante, ya a pie, ya a caballo, apareciendo en la vista de Granada de 1565, en la de Loja, Vejer de la Frontera, Vélez-Málaga, Lebrija, en la Peña de los Enamorados y en Archidona, en Los Palacios, Ardales y Zahara de la Sierra; en la vista de Cabezas de San Juan, el artista se representa sentado y dibujando la ciudad.

Este numeroso material fue decisivo para la presencia de ciudades españolas en la gran empresa de las *Civitates*. Hoefnagel es la pieza decisiva en la representación de ciudades españolas, ya que la obra de Wyngaerde, mandada realizar por Felipe II, quedó inédita, y lo más que se llegaron a hacer fueron cuadros, de los que constan referencias en los inventarios reales. Por tanto, a pesar de lo fascinante que son las vistas de Antonio de las Viñas, fascinación que se incrementa a medida que van conociéndose cada vez más dibujos suyos y su altísima calidad, es el trabajo de Joris Hoefnagel lo que conocerá el gran público durante siglos. Pero

Hoefnagel, con la publicación gráfica de las *Civitates* va a provocar un auténtico cambio en la visión y la percepción de España. Ciertamente que la España medieval no era precisamente un remanso de paz, y los viajeros corrían grandes riesgos. Además de las inestabilidades interiores con sus sangrientas banderías, estaban las guerras entre los reinos cristianos y, finalmente, la permanente guerra con el moro, la Reconquista. Aun así, la España medieval tiene una serie de hitos fundamentales, que son referencias que aparecen en los textos literarios y de otros géneros de escritura, como eran ciudades capitalinas cual Barcelona, Zaragoza, Valencia, Palma de Mallorca, Pamplona o Toledo y, por supuesto, hitos esenciales en el Camino de Santiago, como eran Burgos, León, Astorga, Lugo y Santiago de Compostela. Significativamente, si descontamos a Burgos, en el repertorio de Hoefnagel no hay otro atisbo del Camino de Santiago. Puede decirse que la tradición medieval brilla por su ausencia, y que esta tradición era plenamente operativa en el siglo XVI lo demuestran, no sólo que un hombre como el escultor Felipe Bigarny fuese en peregrinación a la tumba del Apóstol, sino que allí fueron también peregrinos el futuro emperador Maximiliano II y su mujer María, hija de Carlos V. Pero gráficamente las *Civitates* excluyeron esta tradición, con lo que la hicieron desaparecer. También quedó excluido todo el occidente de España con piezas señeras como Salamanca, todo Aragón y todo el Levante descontando Barcelona. Ello implica que la visión que se da de España en las *Civitates Orbis Terrarum* es la andaluza; y ello provocará, que en el extranjero la visión de España, como es natural, sea Andalucía. Se iniciaba así una corriente que irá incrementándose con los siglos hasta convertirse en un tópico para bien y para mal de todos los españoles, con plena vigencia en la actualidad. Pocas veces la visión de un viajero, como fue Joris Hoefnagel, ha abierto una senda tan larga y tan prolífica.

VIAJES DIPLOMÁTICOS. AUDIENCIAS DE LOS EMBAJADORES ANTE EL REY DE ESPAÑA (SIGLOS XVI Y XVII) EN LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS Y ESCRITAS[1]

Milena Hajná
Universidad de Palacky, Olomouc, República Checa

Los siglos XVI y XVII fueron la época en la que se estableció y consolidó la institución de las embajadas con un embajador fijo como portavoz de las ideas de su soberano y con estatus diplomático en la mayoría de los países europeos. Este procedimiento y sus consecuencias políticas han despertado el interés de los historiadores en los últimos años. Así, por ejemplo, Miguel Ángel Ochoa Brun y Friedrich Edelmayer, han dedicado sus estudios a la visión de la diplomacia en general, desarollada entre España, Italia y Europa Central en la Edad Moderna[2]. Política, diplomacia y creación del arte, fueron temas de los recientes congresos internacionales celebrados en Florencia (1998) y Madrid (2001), en los cuales se han sumado numerosas investigaciones orientadas a las relaciones culturales entre Italia y España[3]. Pero la formación del protocolo, es decir, los rituales y símbolos de la comunicación entre un monarca y el diplomático han sido estudiados mucho menos[4].

[1] La realización de este trabajo ha sido posile gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, por conceder la beca de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con la que era posile concluir los estudios de este tema.

[2] Ochoa Brun, Miguel Ángel. *Historia de la Diplomacia española,* Tomo V. Carlos V; Tomo VI. Felipe II, Madrid, 2000; Edelmayer, Friedrich. "El mundo social de los embajadores imperiales en la Corte de Felipe II", en Martínez Ruiz, Enrique (ed.). *Felipe II y las ciudades de la monarquía,* Tomo II. Las ciudades, Madrid, 1998, pp. 57-68; Edelmayer, F. "Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria". *Studia Histórica. Historia Moderna*, XI (1993), pp. 89-116.

[3] Cropper, E. (coord.). *The Diplomacy of Art. Artiscic creation and politica in Seicento Italy.* Villa Spelman Colloquia, vol. VII, 1998; Colomer, José Luis (ed.). *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2002; Aguiló, María Paz. "Lujo y Religiosidad: El regalo diplomático en en siglo XVII", en Cabañas Bravo, Miguel – López-Yarto Elizalde, Amelia – Rincón García, Wifredo (coord.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX,* Madrid, 2008, pp. 49-60. Véase también Jiménez, Pablo. *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, 2001; Checa Cremades, Fernando – Morán Turina, José Miguel. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

[4] Hofmann, Christina. *Das spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*, Frankfurt am Mein, 1985; Sánchez Sánchez, M. "Etiquetas de corte: estado actual de la cuestión", Manuscrt.cao, III, 1990, pp. 61-77; Sánchez Sánchez, M. "Poner casa: Problemas en el establecimiento de la etiqueta en la España de los Austrias", Manuscrt.

Empezaremos el análisis con la codificación del ceremonial diplomático que se iniciaba en la primera recepción del embajador por el Rey de España y nos concentraremos en la situación del siglo XVII. Importaba mucho la regulación de las entradas solemnes al principio de la nueva embajada, en la que el soberano, su familia y su séquito cortesano recibían formalmente por primera vez a un diplomático extranjero. Esta ceremonia ante el Rey era un acto imprescindible para que el embajador fuera admitido oficialmente y se reconociera su estatus diplomático en la Corte con todos los derechos que éste le proporcionaba. La entrada solemne del Nuncio, del embajador del Sacro Imperio Germánico, de los reyes europeos así católicos como protestantes, y de los enviados por la República de Venecia, tenían la primacia debido a su importancia protocolaria. La magnificencia de los honores demostrados al embajador de cada uno de estos países, era la máxima expresión de los honores que se dispensaban para rendir tributo a la grandeza del monarca que lo enviaba. Las reglas de las recepciones eran relativamente estables, porque se definían según las *Etiquetas Generales*[5]. Pero, como veremos, los detalles de cada acontecimiento y el comportamiento personal de los participantes, podía reforzar o debilitar la reputación de quien participaba en ellas o era representado en ellas.

Como ya fue mencionado, las formas de la celebración de la entrada solemne de los embajadores en la Corte real, junto con todo el ritual palatino fueron descritas repetidamente desde el tiempo de Felipe III en *Etiquetas Generales*, que establecieron reglas fijas de esta función pública. Estas reglas tenían el orígen en la etiqueta borgoñona, que fue introducida en la Corte española en el año 1547 por el emperador Carlos V y reelaborada en tiempos de Felipe II, incorporando en ella detalles del protocolo castellano y portugués[6]. Los primeros libros de etiqueta establecieron un modelo de ceremonial planificado, aunque con la posibilidad de modificaciones, las cuales aparecieron en número reducido en cada edición nueva. El *Libro de las Etiquetas Generales de la Cassa Real de Borgoña del Rey Nuestro Seňor* del año 1623, contiene un capítulo entero dedicado a las solemnidades de recibir a los embajadores ordinarios, con el derecho de cubrirse la cabeza con el sombrero en presencia del Rey. Las mismas reglas aparecen en Etiquetas Generales de los años 1647 y 1663, 1667, 1688[7]. En el año 1717 fue impreso por orden del Rey Felipe V un libro con el título *Ceremonial de recepción de embajadores extranjeros*, que sirvió como manual para los embajadores y codificó definitivamente el orden de la recepción de los diplomáticos extranjeros en la Corte. Como destaca repetidamente su texto, las reglas de los reyes de la dinastía de los Borbones respetaban el sistema de la etiqueta de orígen borgoñón de los Habsburgo y no querían introducir en él ninguna novedad extranjera[8].

cao, V, 1992, pp.103-109; Martínez Millán, José. "El control de las normas cortesanas y la elaboración de la pragmática de cortesía (1586)", *Edad de Oro*, XVIII, 1999, pp. 103-133.

[5] Rodríguez Villa, Antonio. *Etiquetas de la Casa de Austria,* Madrid, 1913.

[6] Noel, Charles C. "La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)", *Manuscrits. Revista d´historia moderna*, no. 22, 2004, pp. 139-160.

[7] Archivo General de Palacio, Madrid, Sección Histórica, caja 53, etiquetas del palacio 1623, 1647, 1651, 1663; Íbidem, Sección Histórica, caja 41 – Embajadas, Felipe IV, Felipe V, Carlos III; ordenes relativa al hospedaje de embajadores, 1629-1676; instrucciones sobre casas de hospedaje de los embajadores, hospedaje de los embajadores de Alemania; relación de órdenes sobre asistencia de las Reales Caballerizas a embajadas con motivo audiencias públicas desde 1692; Ibídem, Sección Histórica, caja 43 – hospedaje de marqués de Villars 1671; Ibídem, caja 118, Recepciones generales de corte y besamanos.

[8] El libro tiene el siguiente título: *Ceremonial que han de observar todos los ministros de principes extangeros que vienen a esta corte, de qualquier grado y calidad que sean, y de lo que se ha de executar en palacio con ellos*

Así, concretamente, describen las reglas de la primera audiencia las Etiquetas Generales del año 1623: *La primera vez que algún embajador de los que se cubren tiene audiencia con Su Majestad, da la orden al Mayodomo Mayor y él al semanero del día que... hordena al ujier ... que auise a los gentiles hombres de la boca, acroes y costilleros que [e]sten en la antecamara a [h]ora señalada. Sale el Mayordomo, ponese a cauallo en el zaguan y lleua a la mano izquierda al gentilhombre de la boca más antiguo, van a la casa del embajador ... y si es embajador, que tiene aqui residencia, el que acaua ba en medio, el que biene a la mano derecha y el mayordomo a la izquierda y si no hay embajador de residencia, el mayordomo lleba al embajador a la mano derecha. En llegar a Palacio sube con ellos el acompañante hasta la camara, donde Su Majestad [e]stá, y después de hauer dado su embasada y cumplido con aquella función, a la buelta los embasadores, si hay dos, mudan lugar, quedando siempre a la mano izquierda el mayordomo que buelbe con ellos a su casa y los acompaña hasta dejarlos en su quarto*[9].

Las *Etiquetas Generales* describen entre líneas, las cualidades obligatorias que debía de poseer un noble para poder recibir el cargo de embajador, para poder estar presente ante el rey y cumplir con su cargo diplomático con dignidad y respeto. Primero era obligatorio ser miembro de la alta aristocracia (condes, duques, barones), que era un punto imprescindible para poder cubrirse la cabeza en presencia del rey. Adeás era preciso tener conocimiento de los asuntos y negocios políticos, saber comportarse con diplomacia y tranquilidad en las negociaciones más difíciles, y ser rico, para poder gastar dinero en nombre del soberano en las presentaciones públicas y en compras de regalos. Los nobles podían estudiar previamente el estilo del comportamiento adecuado, los gestos, el habla, las estrategias diplomáticas, etc, gracias a varios libros que aparecieron desde la época del renacimiento tardío, como manuales de la ética diplomática y que siguieron así el hilo de tantos otros libros humanistas dedicados a los príncipes, consejeros, privados de los reyes etc. entre los cuales destaca el famoso título *El Cortesano* de Baldasar Castiglione[10]. La importancia y apreciación del cargo del embajador en la sociedad noble española justifican los títulos dedicados a este tema por los autores españoles que lograron varias reediciones de imprenta. Hay que mencionar el libro de Juan Antonio de Vera Figueroa, conde de Roca con el título *El Embaxador*[11], cuyo autor ganó la fama en los servicios diplomáticos para el rey de España en Italia. O de su colega Cristóbal de Benavente y Benavides, embajador en Venecia y en París, quien escribió sus *Advertencias para reyes, príncipes y embaxadores*[12]. De otro punto de vista, un texto italiano con título *Instrucciones a un embajador* escrito por Niccoló Machiavelli para el recién nombrado embajador en España, Rafael Girolamo, le recomienda a éste, cómo presentarse ante el Emperador Carlos V en su

assi en el guarto del Rey, Nuestro Señor, como en el de la Reyna, señores príncipes y infantes. En audiencias públicas, secretas, entradas y otras funciones. Madrid, Francisco de Sierro, 1717. Varios ejemplares de este libro están guardados en el Archivo General de Palacio, Madrid, Sección Histórica, caja 41, exp. 11.

[9] Archivo General de Palacio, Sección Histórica, caja 53, exp. 1.

[10] Sobre el arte de la conversación en el renacimiento y sobre la importacia del libro El Cortesano de Baldasar Castiglione véase Burke, Peter. *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Madrid, 1994.

[11] Vera y Figueroa, Juan Antonio. *El Embaxador*, Sevilla, 1620.

[12] Benavente y Benavides, Cristobal. *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embaxadores dedicadas al Serenísimo Principe Don Balthasar Carlos de Austria*. Madrid, 1643.

Corte en España. El autor se fija en las diferencias protocolarias en Italia y España y daba consejos, cómo comportarse en el espacio de una Corte desconocida: *Vais ahora a España, a países diferentes de Italia en maneras y en costumbres, desconocidos para vos, a lo que se añade el ser ésta la primera comisión de este índole que desempeñais. Al salir bien de esta buena prueba, como todos esperan y creen, alcanzaréis un honor grandísimo, tanto mayor cuanto mayores sean las dificultades que necesiteis vencer*[13].

Las abundantes descripciones de las primeras audiencias de los diplomáticos nuevos en los diarios y cartas de varios embajadores y viajeros en Madrid, con predominio de los del Emperador Alemán (como fueron los embajadores Adam de Dietrichstein[14], Hans Khevenhüller (1574-1606)[15], Franz Christoph Khevenhüller (1617-1631), Franz Pötting (1664-1674)[16], Otto marqués de Grana (hasta 1682)[17], Ferdinand Bonaventura Harrach[18], el francés conde de Villars, o los viajeros Lev Vilém de Kounic[19], Heřman Jakub Černín de Chudenice, los franceses Marie Catherine d´Aulnoy, Antonio de Brunel etc., facilitaron la comparación entre las leyes de las Etiquetas Generales con lo que sucedía en realidad. Así sabemos, que después de haber fijado la fecha y la hora convenida de la audiencia, el embajador nuevo para quien se hizo el solemne recorrido, se presentó a sus colegas, enviándoles una carta entregada por su mayordomo mayor. Les pidió acompañamiento durante la cabalgata por la ciudad hacia el Palacio real. Los embajadores le ofrecieron una o más de sus mejores carrozas, que enviaron vacías, bien adornadas y acompañadas por sus gentiles hombres para participar simbólicamente en el recorrido, y para aumentar así la magnificencia de la solemne entrada del nuevo embajador. Así expresaron su respeto al representante de un monarca vecino y a su país. El embajador imperial Franz Pötting casi cada vez enviaba para la entrada pública de sus colegas su mejor coche de cámara vacío, acompañado por cuatro gentileshombres a caballo. Los embajadores no participaban personalmente en la cabalgata, mirando la ceremonia de incógnito, escondidos tras las celosías de los balcones en alguna de las casas de la Calle Mayor. Así, la propia ciudad de Madrid se convirtió en el escenario principal de estos acontecimientos públicos, sus calles y sus plazas fueron los lugares en los que se manifestaba toda esta presentación de las representaciones políticas[20].

[13] Maquiavelo, N. *Breviario de un hombre de Estado. Instrucciones a un Embajador y algunas obras inéditas hasta el día*, Madrid, 1928, pp. 65-72.

[14] Edelmayer, Friedrich – Strohmayer, Arno (edd.). *Die Korrespondenz der Kaiser mit ihren Gesandten in Spanien, Tomo I. Der Briefwechsel zwischen Ferdinand I., Maximilian II. y Adam von Dietrichstein 1563 -1565*, Viena, 1997.

[15] Khevenhüller, Hans (edición Veronelli, Sara – Arroyo Labrador, Félix). *Diario de Hans Khevenhüller, Embajador Imperial en la Corte de Felipe II*, Madrid, 2001.

[16] Nieto Nuno, Miguel. *Diario del Conde de Pötting. Embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674),* Tomo I-II, Madrid, 1990-1993.

[17] Biblioteca Nacional Madrid, Mss/13347, Mss/13155, cartas del Marqués de Grana; Mss/9888, Despachos del Marqués de Grana; Haus-Hof-und Staatsarchiv Wien (a partir de ahora HHStA), Spanien, Diplomatische Korrespondenz, Kart. 61, 1680-1689, correspondencia del marqués de Grana.

[18] HHStA Wien, AVA, Familia Harrach, Hs. 134, Diario del Ferdinand Bonaventura Harrach.

[19] Hrubý, František. *Barokní kavalír: Jeho deník z cesty do Itálie a Španělska a osudy Kounické rodiny v letech 1550 – 1650* (K vydání připravila Libuše Urbánková-Hrubá), Brno, 1987.

[20] Río Barredo, María José del. *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica,* Madrid, 2000; Gentilli, Luciana. *Fiestas y divertimientos en Madrid: la segunda mitad del siglo XVII. Relatos de viajeros europeos,* Roma, 1989; Díaz, J. S. (ed.). *Relaciones nuevas de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650,* Madrid, 1982.

Pero, si el diplomático nuevo cumplía con el ceremonial obligatorio o si pretendía recibir este servicio de honor de sus colegas sin la cortesía adecuada, los embajadores tenían derecho a negarle sus servicios. Si el embajador perdiera por su culpa la hora de la audiencia y el monarca se negara a recibirle con retraso, debía de pedir el acompañamiento de otros embajadores otra vez y dependía de su decisión, si le prestaban este servicio o no.

El lujo exterior presentado en estos recorridos constituía un instrumento principal de la presentación del poder social, real o pretendido de cada país. En el año 1698, en plena discusión sobre la sucesión al trono después de la prevista muerte del Rey Carlos II, describió el diplomático imperial Ferdinand Bonaventura Harrach en su diario el engreimiento de la solemne entrada del embajador francés a la Corte de Madrid. *Er hätte 30 lageyen von rotten tuch mit rottsameter schnuer undt beeden seiten kleine guldene pörtl, 6 pagen in rott samet die bontormeres mit solhen guldenen pörtlen gekleidet, sein brueder undt 2 seiner camaraten seindt mit denen altesten 3 gentilhombres de boca auf der rechten handt geritten undt sein stallmeister hünten nach, hat 6 eigne wagen, 4 mit schwarzen pferdten undt 2 mit eseln bestandt, die 5 seindt gar sauber in Frankreich gemaht, der 6 aber ein spanischer gewest, man sagt er sey so müedt und math gewest, das, wie er in die antecamera gekomen, er sich nidersetzen undt frisches wasser sich zu laben nehmen müessen, sein kleidt ware weixelbraun samet, der justauwest mit goldt gestükt undt hosen undt strimpf von dieser farb, alle seine leüth und die franzosen so mit geritten, haben auf dem stulp des huet ein maschen von weißen tafet pandt gehabt, so gar die gutscher, es war alles gar sauber, aber hier nit estimirt, der concurs es zu sehen war groß wegen der neyerung undt vorwitz, aber hat nit der expectacion correspondirt.* El lujo exterior constituyó un instrumento principal de la ascención social, real o pretendida[21].

Aunque el Rey Felipe II recibía a los embajadores sentado en una silla, sus sucesores les recibían de pie, apoyados en una mesa. Después de que entraba el embajador en la sala, el Rey se acercaba dos pasos, se quitaba el sombrero y volvía a su puesto anterior. Allí, de pie, escuchaba la embajada. Las primeras audiencias muchas veces estaban acompañadas por la entrega de regalos, lujosos, ostentosos, ricos y raros, como gesto de cortesía hacia el país y su monarca, como lo describen los cuadernos de gastos extraordinarios de los embajadores[22].

Sólo escasas veces obtuvo algún embajador extranjero la audiencia ante el Rey sin cumplir las reglas de la etiqueta del palacio. En su mayoría se trataba de embajadas exóticas de soberanos no europeos. Su recorrido por la capital de España servía como una función teatral, en la que participaba toda la ciudad. Como casos ejemplares se pueden nombrar las entradas solemnes del embajador del Gran Turco en 1649, del embajador moscovita en el año 1667[23], y del embajador pequinés en 1690. Cómo respuesta a no estar obligado a respetar las Etiquetas

[21] HHStA Wien, AVA, Familia Harrach, Hs. 134, Diario de Ferdinand Bonaventura Harrach, Madrid, 15 de septiembre de 1698; Archivo General de Palacio, Madrid, Sección Histórica, caja 41, exp. 25, recepción del embajador alemán, 1698.

[22] Aguiló, María Paz. "Lujo y Religiosidad ", pp. 49-60.

[23] Derjavine, Constantino. "La primera embajada rusa en España". *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1930, XCVI, pp. 877-896. El embajador del Gran Duque de Moscovia, Ivanovic Potĕmkin, visitó España dos veces, primero en el año 1668 y después en 1681-1682. Su retrato pintado por Carreño hacia 1681-1682 con un traje lujoso y muy exótico se encuentra en el Museo del Prado. *El Prado. Colecciones de pintura,* Madrid, 1994, pp. 148-149.

Generales, los embajadores de los soberanos europeos ignoraban su llegada y rechazaban la asistencia de sus carrozas en su entrada solemne al Palacio[24].

El recorrido al Palacio en compañía de los criados del Rey, la primera audiencia del Embajador en la Corte, los detalles importantes como traje, sombrero, carroza, número de sirvientes, servían como condiciones imprescindibles para cumplir el papel de buen diplomático reconocido con éxito públicamente. El primer acto de complacencia que se les exigía a un embajador extranjero y a su esposa en Madrid, era la adopción de la vestimenta española protocolaria, que era muy importante para poder ser presentados ante el Rey. La vestimenta de etiqueta servía como un elemento distintivo que correspondía al grupo privilegiado y adoptaba un perfil muy particular. Poseer una imagen a la española, en completo, era una obligación para un embajador acreditado en Madrid. Pero las Etiquetas Generales del siglo XVII no contienen informaciones sobre esta obligación. Aparecen descritas en las Pragmáticas Reales, leyes que ordenaban a todos los extranjeros sin diferencia de orígen o cargo, llevar puesto el vestido a la española dentro de tres meses desde su llegada a los territorios de la Corona Española. Los nobles que querían entrar en la Corte Real, debían vestir el traje protocolario inmediatamente. El conocimiento de estas leyes entre los extranjeros alega el ejemplo del diplomático imperial Zdeněk Vojtěch Popel de Lobkovic, quien probablemente trajo consigo al Reino de Bohemia dos de las ediciones de las Pragmáticas escritas en español, conservadas en la Biblioteca de la familia Lobkowicz en el castillo de Roudnice[25].

Los autores de casi todos los diarios personales de los embajadores como Hans Khevenhüller, Franz von Pötting, Ferdinand Bonaventura Harrach, o diarios de viajes de Lev Vilém Kounic, Heřman Jakub Černín de Chudenic o Antonio de Brunel, apuntaron las normas estéticas del aspecto que sirvieran para aparecer delante del Rey, la Reina y demás miembros de la familia real. El francés Antonio de Brunel describió en su diario del año 1665 detalles de la etiqueta española: *Para hablar al rey es una necesidad de ir vestido de negro. Hasta tal punto que a un enviado del príncipe de Conde le dieron tiempo para vestirse de ese color antes de que le introdujesen ante su majestad, habiéndosele hecho saber que de otro modo no podría tener audiencia*[26]. El embajador Ferdinand Bonaventura Harrach escribió el 4 de julio de 1661 a su tío, que no podía empezar sus tratados políticos, *bis ich auf hiesige mode gekleidt gewesen undt zu der audienz komen künnen*. (hasta que el vestido a la moda de aquí, no esté hecho, con el que después podré tener la audiencia)[27]. Prepararse para la audiencia significaba no sólo hacerse el traje a la española para el propio noble, sino también las libreas para todos sus sirvientes y criados[28]. El sastre normalmente tardaba sólo tres, cuatro o pocos días más en coser

[24] Libro del *Ceremonial* del año 1717.

[25] Blíže, M. Hajna. "Prémáticas de los vestidos aneb královská nařízení o odívání a módě v renesančním Španělsku", *Miscellanea* 16, 1999-2000, pp. 189-207.

[26] García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III, Castilla y León, 1999, p. 278.

[27] HHStA Wien, AVA, Familia Harrach, Karton 443 (Konvolut 1661), fol. 27r-31v, carta de Ferdinand Bonaventura Harrach a su tío Franz Albrecht von Harrach, Madrid, 4. Juli 1661. Agradezco mucho a Bianca Maria Lindorfer por haberme facilitado esta y varias otras informaciones.

[28] Archivo Histórico Nacional Madrid, Diversos – Reales Cédulas, No. 39, 1537; Bca 3680, 1563, 1590; No. 4672, 1600; No. 4679, 1611; No. 1680, 1611; No. 4683, 1611; 4684, 1611...; Véase también Hajná, Milena. "Pragmatika španělského krále Filipa II. z roku 1586 o titulatuře osob a její vztah k českému prostředí", *Miscellanea* 17, 2001-2002, pp. 55-78; García Hernán, David. *La nobleza en la España moderna*, Madrid 1992, pp. 43-50; Moreno Garbayo, Natividad. *Colección de Reales Cédulas del Archivo Historico Nacional, Catálogo I (1366-1801*), Madrid, b. d.

un vestido completo, incluida la chaqueta, los pantalones y el manto. Los accesorios como guantes, medias, sombrero o boina, era preciso comprarlos de algún comerciante ya hechas[29].

La norma de la moda española la obedecieron los viajeros Lev Vilém de Kounic en el año 1637 y Heřman Jakub Černín de Chudenic en el año 1681. Este último no tuvo muchas ganas de cumplir con sus deberes y no se hizo arreglar el traje español hasta que se le obligó el embajador imperial marqués Otto de Grana. En su diario no olvidó quejarse de que, después de haberse vestido por primera vez, el traje cosido a la manera española, no se pudo mover bién durante todo el día, porque le estaba muy estrecho y sus zapatos mucho más[30]. La misma experiencia con los zapatos, la tuvo también el viajero francés Antonio de Brunel: *Sus zapatos son de forme de pie, y para los elegantes son muy estrechos de suela y de empeine; un pie pequeño y una gruesa pantorilla son tan estimados, que los galanes se sujetan el pie con cinta para hacerlo parecer pequeño y sufren por ello un gran martirio, al mismo modo que con algún relleno falso de la pierna finguen por entero el parecer ir a la moda...*[31].

Pero ¿cómo fue en realidad la diferencia entre la moda española y la de otros países en la mitad del siglo XVII, que llamara tanto la atención a todos los extranjeros en España sin excepciones? Sí, la diferencia en esta época era enorme. A pesar de que ya en aquel tiempo en Europa predominaba la moda del barroco francés, la Casa Real española prefería los trajes tradicionales, reminiscencia de la época de Oro de la nobleza renacentista española. De ejemplo puede servir el cuadro de Adam Frans van der Meulen según un dibujo de Charles le Brun, con el tema de la *Entrevista de Luis XIV con Felipe IV en la isla de los Faisanes*, donde se concluyó la Paz de los Pirineos y contrajeron matrimonio Luis XIV y la infanta Maria Teresa en 1660[32]. Felipe IV se presentó allí en el traje oficial y tradicional de su corte. El color negro, el corte estrecho, la golilla - el cuello blanco rígido, eran los elementos más característicos de un envarado ropaje compuesto por una ropilla, jubón y calzones. Luis XIV y su séquito al contrario se vestía de colores, de muchos lazos, de pelucas y sombreros[33].

El traje protocolario de los embajadores en España se convirtió en símbolo de su embajada y algunos de ellos se hicieron retratar con él. El primer ejemplo que conocemos en este área es el del diplomático austríaco Sigmund de Herberstein que en su autobiografia aparece en los grabados que ilustran sus memorias con los trajes que le fueron regalados o que llevó

[29] Binková, Simona – Polišenský, Josef (edd.). *Česká touha cestovatelská*, p. 170; Binková, Simona. "Španělsko pohledem českých cestovatelů", en *České země a střední Evropa*, Ostrava, 1996, pp. 81-88. Para el viaje de Heřman Jakub Černín los materiales están en el archivo Státní oblastní archiv Třeboň (a partir de ahora SOA), sucursal Jindřichův Hradec, Familia Černín, kart. 258. Compara Hajná, Milena. "El noble checo Heřman Jakub Černín de Chudenice y su encuentro con el arte en España 1681/1682", *Archivo Español de Arte*, nº 322, abril - junio 2008, pp. 151-163.

[30] SOA Třeboň, sucursal Jindřichův Hradec, kart. 258, diario de Heřmana Jakub Černín.

[31] García Mercadal, J. (ed.). *Viajes de extranjeros*, p. 278.

[32] Colomer, José Luis. "Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes", en Colomer, José Luis (ed.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica,* pp. 61-88.

[33] Sobre la evolución del traje hecho *a la española*: Dihle, Helena. *Nachklänge der spanischen Tracht*, Waffen und Kostümkunde (a partir de ahora WuK), 33, 1974, pp. 1-20; Dihle, Helena. *Neue Forschungen zur spanischen Tracht*, WuK 6, 1937-1939, s. pp. 209-217; Kybalová, Ludmila. *Dějiny odívání. Barok a rokoko*, Praha, pp. 102-103; Bernis, Carmen. "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid 1990, pp. 65-111; Hajná, Milena. "Moda al servicio del poder. La vestimenta en la sociedad noble de la Europa Central en la Edad Moderna y las influencias de España", en *Arte, poder y sociedad*, pp. 71-82.



Figura 1.Sigismundus de Herberstein (1486-1566) con los trajes de sus embajadas.

con motivo de sus embajadas en Polonia, Rusia, ante el Solimán el Magnífico, en nombre de Carlos V y uno que vistió con motivo de la audiencia ante el propio emperador Carlos V (Fig. 1)[34]. También los importantísimos embajadores imperiales de la familia austríaca de los Khevenhüller, Hans y su subrino Franz Christoph (Figs. 2 y 3)[35] están representados en sus retratos vestidos a la moda española. La imdumentaria característica de los embajadores en España aparece también en el retrato de Norbert Leopold Libštejnský de Kolovrat del año 1688 (Fig. 4)[36]. Con el vestido a la moda hispana muy parecido al de Kolovrat se hizo retratar el embajador británico en la corte de Carlos II, Alexander Stanhope en 1698 (Fig. 5)[37]. No se trata de un retrato relacionado con su reciente llegada, sino de la manifestación de un diplomático a punto de cumplir diez años de su legación en España. Los retratos de este tipo expresaron el cargo y el estatus social de los aristócratas y su estrecha relación y aceptación con la vida en la Corte visitada.

El único traje oficial de los embajadores en España de la Edad Moderna conservado en el mundo perteneció al conde sueco Nils Nilsson Brahe (1633-1699) nombrado embajador extraordinario para notificar a los reyes de España la abdicación de la Reina Cristina de Suecia y la subida al trono de Carlos X en 1654. El embajador llegó a la Corte en 1655 y se presentó ante el Rey con un traje a la moda del país, que le cosió un sastre español de Madrid. El traje está compuesto de un jubón, ropilla y pantalones de terciopelo negro con el cuello llamado golilla con la valona blanca que hace conjunto con los puños. Completan el traje el ferreruelo

[34] Bouza Álvarez, Fernando. *Palabra e imagen en la Corte: Cultura oral y visual de la nobleza del Siglo de Oro,* Madrid, 2003. Adjunto.

[35] Dinklage, K. *Kärnten um 1620. Die Bilder der Khevenhüller-Chronik.* Viena, 1980.

[36] Kybalová, Ludmila. *Dějiny odívání. Barok a rokoko*, Praga, 1997, p. 97.

[37] Aterido Fernández, Ángel. "De reyes, embajadores, pintores y un enano: John Closterman en la corte de Carlos II", en Colomer, José Luis (ed.). *Arte y diplomacia*, pp. 193-208.



Figura 2. Hans Khevenhüller
(Embajador en España entre 1576 y 1606).



Figura 3. Franz Christoph Khevenhüller
(Embajador en España entre 1617 y 1641).

negro y las medias negras de seda. El traje conservado es propiedad de la familia sueca Brahe, está expuesto en la actualidad en el Museo del Traje en Madrid[38].

También las mujeres de los embajadores jugaban un papel importante en la Corte, y muchas veces incluso influían en los tratamientos diplomáticos de sus maridos. Como dice el diario del embajador Pötting, su esposa proveniente de la familia Dietrichstein, visitaba casi cada día el palacio para servir a la Reina, y a las mujeres de otros diplomáticos. La indumentaria de las mujeres de los embajadores, así llamadas "embajadoras" mantenía para las audiencias las mismas reglas estrictas de la etiqueta como la de sus maridos[39]. Era imprescindible para las mujeres llevar puesto el vestido hecho a la española. La carta de 5 de junio de 1663 enviada a Johanna de Harach contiene la descripción de la primera audiencia de la esposa del embajador Pötting en el Palacio Real en Madrid: *La señora ambaxadora essa muy bien recibida en el palacio y le muy bien se ajusta la traje castilliana aunque en la cabeca no se dexo tocar conforme a los costumbres dessas damas, porque le parece muy trabayoso ser cargado con tanto peso*[40].

[38] *Museo del Traje. Exposición permanente*, Madrid, 2005, p. 7.

[39] Aguiló, María Paz. "Lujo y Religiosidad", p. 52.

[40] HHStA Wien, AVA, Familia Harrach, kart. 321, carta del Pater Michael Codella a Johanna de Harrach, Madrid, 5 junio de 1663.



Figura 4. Norbert Leopold Libštejnský de Kolovrat, Embajador extraordinario en la Corte de Carlos II, en 1688.



Figura 5. Embajador de Inglaterra en España, Alexander Stanhope, 1698.

Las reglas del palacio obligaban a todas las mujeres nobles que en presencia de la Reina llevaran puesto un guardainfante, una prenda de vestir, que en esta forma y tamaño amplio no había aparecido en ninguna otra parte de Europa. Detalladamente y con sus propios comentarios describió su primera audiencia ante la Reina Madre, Maria Ana de Austria, madre de Carlos II, la francesa María Katarina Jumel de Barneville, condesa d´Aulnoy en el año 1679. El acontecimiento se celebró en el Alcázar de Toledo. Esta noble francesa, viajera, escritora, y supuestamente espía del Rey Luis XIV en la Corte de Madrid, tuvo acceso libre a las salas de la Reina así como la esposa del embajador Pötting: *...(la Reina Maria Ana) la dijo que nos daría audiencia a eso de las ocho de la noche, y por primera vez me vestí a la española. No imagino pueda haber traje más molesto; se necesita tener los hombros tan apretados, que le hacen a una daño; no es posible levantar el brazo, y cuesta mucho trabajar en meter los brazos en las mangas del cuerpo. Me pusieron un guardainfante de un tamaño terrible (porque es*

preciso llevarlo cuando se visita la reina). No sabía qué hacer con aquella extraña máquina. No puede una sentarse, y creo que lo llevaría toda la vida sin poderme acostumbrar a él. Me peinaron con melena, es decir, los cabellos rizados esparcidos sobre el cuello y anudados por sus extremos con galoncillos; es algo que da más calor que una palatina...es un peinado de ceremonia y en semejante ocasión no era posible faltar a nada. Por fin, me puse los chapines, más para romperme la cabeza que para andar sobre ellos...[41]. Los chapínes eran zapatillas con los tacones muy altos. Las describe también Katharina D´Aulnoy: *También es necesario que todas las damas, cuando están en las habitaciones de la reina, lleven chapines. Recuerdo haberos dicho ya que son como pequeñas sandalias, en las que se mete el zapato: eso las eleva extremadamente. Si se presentaran ante la reina sin chapines, las encontraria muy mal*. Las nobles necesitaban tiempo para aprender a andar con estas zapatillas, que las damas de las Reinas españolas recibían por primera vez durante una ceremonia especial como símbolo del alcance de su madurez[42].

El historiador de la diplomacia española Ochoa Brun criticó en el prefacio de la edición del diario de Franz Pötting, que éste se había interesado más en las cuestiones de la etiqueta y del ceremonial, que en la solución de los asuntos políticos. Pero en los ensayos sobre la diplomacia europea, el mismo historiador advierte la importancia que en la competición política entre los países, así como en la propaganda de sus soberanos, jugaban los gestos, por ejemplo a quién tender o no la mano, a quién saludar quitándose el sombrero, y describió varios combates entre los diplomáticos por conseguir el mejor asiento en la capilla real o en una ceremonia pública. La etiqueta convertía la vida cotidiana de cada embajador (desde la elección de su alojamiento, apariciones en la ciudad o en la corte, en los servicios religiosos) en un acto público continuo, a lo que debía de subordinar también su aspecto y sus modales. El traje protocolario que vestían los embajadores en España, se puede observar como el antecesor directo de los vestidos de etiqueta de hoy día.

[41] D´Aulnoy, Marie Catherine. *Relación del viaje de España, Madrid*, 1986, p. 376; García Mercadal, J. (ed.). *España vista por los extranjeros III*, p. 217. Véase también D´Aulnoy, Marie Catherine. *Memorias de la Corte de España*, Paris; Maura Gamazo, Gabriel. *Fantasías y realidades del "Viaje a Madrid" de la Comdesa d´Aulnoy,* Madrid, 1943, p. 91.

[42] Bernis, Carmen. *Traje y los nuevos tipos sociales en El Quijote*, Madrid 2001; Cruz, Vanessa de. "Margarita de Cardona y sus hijas, damas entre Madrid y el Imperio", *Ibero-Americana Pragensia* – Supplementum 20/2007.

LA VISIÓN DEL ARTE EN LOS LIBROS DE VIAJES ESCRITOS POR MUJERES

Amelia López-Yarto Elizalde
Instituto de Historia, CCHS-CSIC

España ha sido un territorio muy visitado desde la antigüedad, aunque las motivaciones para viajar hasta aquí han sido muy distintas a lo largo de los siglos. La primera cita que se conoce es del poeta Estesicoro hacia el año 636 a.c. quien demuestra conocer muy bien el valle del Guadalquivir. Desde entonces han venido, geógrafos, cosmógrafos, cronistas, embajadores, militares, aristócratas, diplomáticos y, finalmente, los que podríamos considerar como primeros turistas que llegan a lo largo del siglo XIX. Las causas de la llegada de un número considerable de viajeros en este siglo son bien conocidas: heroísmo durante la Guerra de la Independencia, ambiente exótico con bandoleros, gitanos, navajas en la liga, restos orientales y un largo etc., que la convierten en el prototipo del romanticismo en estado puro. Muchos de estos viajeros han dejado constancia de sus experiencias en España en libros que constituyen de por sí un género literario[1].

Los estudios sobre este tipo de literatura empezaron en España con Juan Facundo Riaño, primer profesor de Historia del Arte, pionero en tantas cosas, quien impartió una conferencia sobre el tema en 1877 la cual, ante el éxito obtenido, fue publicada. En ella se lamentaba del poco interés que despertaba el tema en esos años. Poco después Felix Rozanski publicó una recopilación de textos, traducción de la recogida por Javier Liske[2]. Y más tarde Foulché-Delbosc y Farinelli, reunieron un número considerable de títulos en sendas bibliografías[3]. Pero no tuvieron casi repercusión y habrá que esperar a los años 50 del siglo XX para ver de nuevo surgir el interés sobre el tema, el cual se aceleró en los 80 y hoy está en pleno apogeo, no sólo entre los españoles, sino también entre los hispanistas[4].

---

[1] Alburquerque, Luís. "Los 'Libros de Viajes' como género literario", en Lucena Giraldo, Manuel y Pimentel, Juan (eds.). *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 67-87.

[2] Riaño, J.F. "Viajes de extranjeros por España en el s. XV", *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, T. 3º, segundo semestre de 1877, pp. 289-301. Rozanski, F. *Viajes de extranjeros por España y Portugal en los siglos XV, XVI y XVII,* Madrid, 1880.

[3] Foulche-Delbosc. *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal*, París, 1896, y edición facsímil publicada en Madrid en 1991, que aporta la nota bibliográfica de cada título y el itinerario recorrido. A. Farinelli publica sobre viajes desde 1898, culminando sus estudios en *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el s. XX*, publicada en 1921, con reedición publicada en Roma en 1942, que añade numerosos comentarios.

[4] Bennassar, Bartolomé et Lucile. *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs et francophones du XVI^e^ au XIX^e^ siècle,* París, 1988; Aymes, J.R. *L'Espagne romantique. (Temoignages de voyageurs français)*, París, 1983.

Los estudios de los libros de viajes se han hecho desde diversos puntos de vista, pero frecuentemente se ha tenido en cuenta, sobre todo, la visión personal que ofrecen de España, su ambiente, sus costumbres, sus personajes, sus paisajes, medios de locomoción etc. y lo que esto supuso para ellos, teniendo en cuenta el ambiente socio-cultural del momento. También han interesado los aspectos literarios y los datos artísticos que aportan.

La mayoría de los viajeros escritores son hombres, aunque en el siglo XVII la marquesa d'Aulnoy dejó constancia escrita de sus impresiones durante su estancia en España. Pero en el siglo XIX ya podemos hablar de la llegada de viajeras en número mayor y es cuando escribieron sus libros dejando muestras de una especial sensibilidad. La mayoría de los estudios escritos hasta el momento han centrado su atención en los libros escritos por hombres. La bibliografía específica sobre mujeres viajeras es mucho menor[5]. Es un campo lleno de posibilidades y sobre el que en esta comunicación voy a dar una visión muy general con el deseo de abrir caminos a futuros investigadores.

Las mujeres viajeras que escribieron son un tanto por ciento muy pequeño respecto a los hombres. De los 1.150 viajeros del siglo XIX que recogió García Romeral, las mujeres son algo más del medio centenar, la mayoría de las cuales viene en los años centrales del siglo en plena efervescencia del romanticismo[6].

La procedencia de estas mujeres es muy variada. Predominan las francesas e inglesas, pero también vienen alemanas, italianas, suizas, belgas e incluso una rusa, dos de Estados Unidos y una colombiana. También hay algunas españolas, pero son muy locales. Así, por ejemplo M.ª Pilar Contreras y de Alba, escritora, describe sólo El Escorial; la bibliotecaria Catalina García y López lo hace de algunos pueblos de Guadalajara y Cuenca o Concepción Jimeno de Flaquer sobre Asturias. La excepción la constituye Emilia Pardo Bazán, quien, con una cultura fuera de lo común, hace excursiones desde el balneario de Ontaneda en Santander por los alrededores y también se mueve por Alcalá de Henares, Guadalajara y Sigüenza, fuera, todo ello, de los itinerarios seguidos por las extranjeras[7].

¿Por qué vienen? ¿Qué les trae por aquí? La literatura de viajes ejercía una gran fascinación sobre todos los europeos. Pero las mujeres, por el tipo de vida que llevaban, se sentían especialmente atraídas por ella, pues llenaba su imaginación de aventuras, de color, de exotismo. Hay que tener en cuenta cual era la situación de la mujer europea en el siglo XIX. Vivían encerradas en casa con muy pocas posibilidades de distracción, llevando una vida vulgar y rutinaria, sus posibilidades de movimiento eran escasas y pocas eran las que participaban en la vida cultural. Si a ello añadimos que la mayoría vivía en zonas de clima húmedo y frío, en ciudades oscurecidas por el humo de la incipiente industrialización, comprenderemos el deseo de conocer otros lugares llenos de sol, de luz y de exotismo, que les sirviera para evadirse, siquiera por un breve espacio de tiempo, de la monotonía de sus vidas. Se convirtieron en

---

[5] Alguno de estos estudios son: Echeverría Pereda, Elena. *Andalucía y las viajeras francesas en el siglo XIX*, Málaga, 1995; López Burgos, M.ª Antonia. *Siete viajeras inglesas en Granada (1802-1872)*, Granada, 1996; Carrera, Elena. "Escritura femenina y literatura de viajes. Viajeras inglesas en la España del XX, lugares comunes y visiones particulares", en Lucena Giraldo, Manuel y Pimentel, Juan (eds.). (2006), nota supra 1, pp. 109-130.

[6] García-Romeral Pérez, Carlos. *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal, (siglo XIX)*, Madrid, 1999.

[7] Pardo Bazán, Emilia. *Por la España pintoresca*, Barcelona, 1897.

asiduas lectoras de los libros de viajes y las editoriales, pensando en el negocio que podía proporcionarles, les animaban a viajar y a escribir sus experiencias[8].

Dicho esto, hay que pensar que es a grandes rasgos, ya que la vida de cada una y sus circunstancias personales hacían que el motivo directo de su viaje fuera distinto. Algunas venían por problemas de salud, buscando en un clima más seco y menos frío, alivio para sus dolencias. Es el caso de Dora Quillinan (1845), Louisa Mary Tenison (1850-1852), Juliette de Robersart (1863) o Lady Holland aunque en este caso es su hijo Charles el que estaba enfermo (1802-1804). Otras vinieron para perfeccionar su español, como Madame d'Auxais Léziart de Lavillorée (1877-1878), o con un grupo de amigos casi como turistas actuales, como Mme. de Vervel (1853), Jane Fancy (1890) y la Condesa de Gasparin (1875) o a pasar el invierno en Andalucía buscando un clima más benigno que el brumoso y frío de su Inglaterra de origen como Lady Sophia Dunbar of Northfield (1860). Varias eran escritoras y vinieron a documentarse, casi todas a partir de los años 70 y algunas siguieron a sus maridos por cuestiones profesionales. La duquesa de Abrantes, que había contraído matrimonio muy joven con el mariscal Junot, era a sus 19 años la reina de la sociedad parisina cuando en 1808 Napoleón nombró a su marido Embajador en Lisboa, el primer Embajador del Imperio. Laura se resistió a salir de París pero acabó acompañándole en un viaje que, a pesar de los honores que les rindieron en todos los lugares por los que pasaron, resultó muy duro. Jane Leck vino con su marido, especialista en historia natural, en viaje de estudios (1883), lo mismo que Jane Dieulafoy, esposa de un arqueólogo y arqueóloga ella misma que recorrió España varias veces vestida de hombre (1900).

Pero la mayoría vinieron en pleno romanticismo para cumplir el sueño de su vida, como he dicho antes, buscando luz, color, exotismo, animación. Esto se daba principalmente en el Norte de África y el próximo oriente, cuyo atractivo dio lugar a los "orientalistas", pero también en España con sus costumbres tan distintas y su pasado árabe, que había dejado numerosos restos artísticos y culturales. Por otro lado, los románticos añoraban los tiempos pasados, sobre todo la Edad Media, época de caballeros, de aventuras y de espiritualidad. También esto lo podían encontrar en España en su literatura, sus catedrales y conventos. Todo ello les movía a venir llenos de entusiasmo. Y si para los hombres era importante esa especie de huida, lo era aun más para la mujer por su condición doméstica. La viajera más importante de esta etapa, por su personalidad, por su preparación y su estilo literario es Josephine de Brinckmann[9]. Ella encarna a la perfección el espíritu romántico y su lectura resulta francamente entretenida. Debía tener una fuerte personalidad. Las viajeras venían siempre con familiares o grupos de amigos. Ella vino sola, a pesar de las recomendaciones de sus amigos y de su hermano, al que escribía las cartas que se publicaron como un libro. Llevaba dos pistolas al cinto y en los lugares más peligrosos conseguía que le acompañase la guardia civil e incluso dragones del ejército. Vino muy preparada por su cultura y por lecturas previas al viaje y sus comentarios, en un estilo sobrio, son muy acertados.

---

[8] Echeverría Pereda, Elena (1995). Vid. nota supra 5, pp. 1-11. Carrera, Elena (2006). Vid. nota supra 5, pp. 114-117.

[9] De su libro *Paseos por España (1849-1850)* la editorial Cátedra publicó en 2001 una edición traducida al español, [primera edición francesa, 1852].

Y es que la preparación que traen es muy distinta. El nivel cultural de la mujer europea era muy bajo, aunque algunas lucharon por estar presentes en tertulias, foros etc., y en general por salir del papel que se les había asignado. Este es un tema del que se ha escrito bastante y no me voy a detener en él. Casi todas las viajeras, especialmente las románticas, han leído previamente numerosos libros de viajes y se han documentado. Conocían los distintos estilos artísticos, y nombres, aunque pocos, de escultores y pintores. Hay que tener en cuenta que el arte en aquellos momentos no se había estudiado metódicamente en ninguna parte y el español era prácticamente desconocido. Precisamente la mayoría se lamentaba de este desconocimiento después de visitar el Museo Real, al que dedicaban numerosas visitas y del que salían entusiasmadas.

También su estilo literario es muy distinto. Las hay extremadamente líricas y otras mucho más sobrias. Las que lo conciben como un diario y las que escriben cartas a amigos y familiares que luego reunían para su publicación. Las que dan la sensación de que piensan en alto y las que aportan numerosos datos minuciosamente expuestos, junto a otras mucho más frívolas. En fin cada una se expresa según su personalidad.

La mayoría de los libros no tienen imágenes. Pero algunas dibujaron personajes, paisajes y monumentos, como Jane Lake que hizo sus propias ilustraciones (1883) y Louisa Mary Tenison cuyo libro tiene ilustraciones propias, así como de John F. Lewis y Egon Lundgren. En el caso de Fereal, el ilustrador es Célestin Nanteuil. Caso especial es el de María Star (pseudónimo de Ernesta Stern), que hizo numerosas fotografías (1890 y 1899).

Muchas de estas viajeras visitaron sólo algunas zonas, como por ejemplo Sophie Barnard que estuvo en Cádiz y Gibraltar (1817); Elizabeth Belgrave (1840-1841) o George Sand (1838-1839) en Baleares; Ann Brasey (ca. 1880) y Frances Latimer (1889) en Canarias; Selina Bunbury (1843) y Henrietta Chatterton (ca. 1870) en los Pirineos. Otras van directamente a Andalucía como Cecilia Böhl de Faber (1813) o Mary Jackson (1870), aunque es más frecuente que visiten, además, algunas ciudades que encuentran a su paso. Es el caso de Elizabeth Grosvenor que estuvo, además de en Andalucía, en Barcelona, Palma y Cartagena (1840-1841) o Annie Jane Harvey (1872) y Margaret Thomas (1891) que estuvieron en Madrid, El Escorial y Toledo. Pero lo más frecuente es que hagan el itinerario completo primero de Norte a Sur volviendo de Sur a Norte. Unas entraban por Irún, recorrían Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Andalucía, Murcia, Levante y Cataluña y otras entraban por La Junquera haciendo el itinerario en sentido contrario.

Hay zonas fuera de todo itinerario. El Norte, Galicia y el antiguo reino de León se encuentran en este caso. Sólo Juliette de Robersart (1863 y 1876-1877) llegó a Galicia; la catedral de Santiago le pareció oscura y sombría. Víctor Fereal (pseudónimo de Irene de Suberwick, 1842) recorrió el País Vasco, Cantabria y Galicia por lo que encontramos datos en su libro que no son fáciles de encontrar en los demás. Esta era, además, mujer culta que sabía mucho de los lugares por los que pasó, aunque aporta pocas opiniones sobre arte. Casi todas visitaban las mismas ciudades, olvidando sistemáticamente algunas tan importantes artísticamente como Zamora, Soria, Salamanca o León. En cuanto a sus referencias artísticas, pese a que venían con una carga muy fuerte de ideas preconcebidas propias de la época, no siempre coinciden sus gustos.

Una cosa curiosa es que tenemos la idea de que viajaban con todo el tiempo del mundo y, de hecho, hay ciudades en las que pasaban varios días. Pero siempre les quedaba la sensación de que era poco tiempo. Brinkman, por ejemplo, que pasó cinco horas en la Catedral de Burgos, que vio hasta los más recónditos rincones, pues incluso subió a las cubiertas, dice que hubiera necesitado mucho más tiempo. Con frecuencia dicen que tienen que marcharse a otro sitio sin terminar de ver lo que atesora la ciudad en la que están.

Varias demuestran su erudición ya que relatan la historia de las ciudades que visitan o de sus edificios y las de determinados personajes como el Cid o don Álvaro de Luna, aunque algunas de finales de siglo ya confiesan que, lo que saben, lo saben gracias a una guía que han comprado. Sin embargo, sólo algunas dan cronologías, quizá porque se sabe poco o tiene para ellas un interés mínimo.

Casi no hay diferencia en los comentarios de las continentales, casi todas católicas y las inglesas anglicanas. Tenison y lady Durban dicen que la iglesia era muy severa, más que las autoridades civiles. Pero no hacen ningún comentario sobre las manifestaciones artísticas como muestra de religiosidad romana. Algunas demuestran ser muy respetuosas, como Tollemache que llama la atención a un grupo de señoras inglesas que estaban alborotando en la catedral de Sevilla mientras se estaba diciendo misa. Lamenta que los protestantes, incluso los más fervorosos, siempre se comportan mal en las iglesias católicas, no manifiestan la más mínima reverencia, olvidando que están en la casa de Dios.

Urbanismo y Sitios Reales

Es curioso cómo, a través de una apreciación personal, de su comodidad para moverse por las ciudades, aportan su estimación de algo que podríamos llamar urbanismo. Les gustan las calles largas y rectas, aunque las más románticas aprecian las estrechas y retorcidas en las que encuentran un cierto encanto y "melancolía", aunque no belleza. En *Madrid*, por ejemplo, ignoran el ahora conocido como Madrid de los Austrias y alaban sus calles largas, "sus paseos encantadores y las bellas fuentes" que hay por todos lados. Para la Duquesa de Abrantes, la calle de Alcalá es una de las más bellas de Europa y piensa que las de Toledo y Atocha son "más bonitas que muchas de Londres y París". Años después la británica Fereal dirá que la de Alcalá es "larga y bella como las más bellas de Londres". Brinckmann compara el Paseo del Prado con los Campos Elíseos. Este aspecto cosmopolita de Madrid, sin embargo, es motivo de desilusión para algunas viajeras como Gasparin que pensaba encontrar una ciudad típicamente española y se encuentra con una capital francesa y este parecido, lejos de satisfacerla, es causa de crítica, ya que la imitación le parece una vulgaridad. Tollemache coincide con ella en su aspecto francés y compara la Puerta del Sol con cualquier plaza francesa y el Paseo del Prado con los Campos Elíseos a pequeña escala y añade que "es como París, pero sin su río" [10].

[10] La Duquesa escribió varios libros, yo he consultado: Abrantes, Duchese de. *Memoires de Madame la Duchese d'Abrantes*, París, s.a.; Cuendias, Manuel de y Féréal, V. de. *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Moeurs, usages et costumes*, París, [1847-1848] pp. 160-190; Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 117-118; Gasparin, Condesa de. *Paseo por España. Relación de un viaje a Cataluña, Valencia, Alicante, Murcia y Castilla*, Valencia 1875, consultada la edición facsímil publicada también en Valencia, en 1998, pp. 171-173, [primera edición francesa de 1868]; Tollemache, W.A. *Spanish towns and Spanish pictures*, London, 1870, p. 30.

Por poner otro ejemplo, la ciudad de *Valladolid* le parece a Fereal que tiene mal aspecto, está mal construida, mal pavimentada y las casas son como palomares. En *Barcelona* ninguna cita el barrio gótico, pero la parte moderna les entusiasma, con "sus calles anchas y regulares, bien pavimentadas como las de París, con hermosas aceras de baldosas y paseos bastante bonitos" según Brinckmann[11].

El *Palacio Real de Madrid*, en general, les parece admirable y para alguna es uno de los más bellos del mundo. El resto de los *Sitios Reales* les parecen excesivamente pequeños y pobres por fuera, aunque quedan admiradas de su lujosa ornamentación interior y de los jardines. Les extraña que llamen palacios a las casas de los nobles pues ni por tamaño ni por aspecto creen que se les pueda considerar palacios. Sólo alaban la Casa de Pilatos en Sevilla por su decoración con azulejos lo mismo que los palacios árabes de Sevilla y Granada y por lo tanto "a la moda mora".

Arquitectura

Pocas prestan atención a los *puentes*, pero no resisto traer aquí los comentarios de la Duquesa de Abrantes sobre el de Segovia y el de Toledo de Madrid. Del primero, del que sabe que es obra de Juan de Herrera, dice "he oído decir que fue hecho para un río, pero ahora hace falta hacer un río para el puente". El de Toledo, obra de Pedro de Ribera en el XVIII, y por lo tanto recargado de ornamentación, dice que "es extravagante por la cantidad de nichos con que está adornado". Le impresiona el puente de Almaraz, construido por los árabes, "de aspecto soberbio hecho por los hombres en medio de un desierto, pero lleno de las maravillas de la creación divina"[12].

El *mundo clásico* no les atrae mucho, sólo por el hecho de estar en ruinas, algo totalmente romántico, hacen alguna alusión. Piensan en el Imperio derrumbado, en lo pasajero de la vida. A la Duquesa de Abrantes le llena de entusiasmo Mérida. Y casi todas quedan admiradas ante el Acueducto de Segovia, tanto por su belleza, como por su grandiosidad. También visitan las incipientes excavaciones en la parte romana de Tarragona y Sagunto. Brinckmann es la única que va desde Ronda a las ruinas de Anicippo. Y Gasparin ante la torre de los Escipiones en Tarragona exclama "elévase en este paisaje… en el silencio, en el apartamiento, como si requiriese toda la eternidad para pensar en las cosas pasadas…"[13].

Prestan especial atención a la arquitectura, probablemente porque están acostumbradas a ver las grandes catedrales góticas de sus lugares de origen, vengan de donde vengan. Pero ignoran todo tipo de manifestación artística prerrománica y románica, demuestran que conocen el Renacimiento, aunque no les llama especialmente la atención y odian el barroco, sobre todo el del s. XVIII, al que denominan sistemáticamente churrigueresco, en tono peyorativo. De esta manera lo que admiran es el gótico y todo lo árabe y tienen enorme facilidad para ver

[11] Cuendias, Manuel de y Fereal, V. de (1847-1848), nota supra 10, p. 101; Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 320-322.

[12] Abrantes, Duchese de, nota supra 10.

[13] Abrantes, Duchese de, nota supra 10; Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 253-254. Anicippo o Alcinopa, mejor Acinipo, según Plinio, es un yacimiento romano, situado a 20 kms. de Ronda, que se conoce como Ronda la Vieja. Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, p. 54.

mezcladas ambas tendencias. Las que entran por Irún ya ven esta mezcla en las edificaciones del puerto de Pasajes, de construcción relativamente reciente y las que entran por Cataluña la ven en la Catedral de Barcelona. Sin embargo María Star, como viene ya en 1899, aconseja no dedicar tanto tiempo como suelen al arte "moro", pues le parece una tanto "blando" frente a la fortaleza del arte cristiano de los siglos XI al XV.

Se centran en las *Catedrales*, fundamentalmente las *góticas* de Burgos, Toledo y Sevilla y, en menor medida, Murcia, Valencia, Tarragona y Barcelona. En ellas les llaman poderosamente la atención dos cosas que diferencian las españolas de las del resto de Europa y que no les gustan. Una es la presencia del coro en el centro de la nave principal, lo cual les molesta muchísimo porque se pierde la perspectiva. La otra es la excesiva ornamentación con cuadros, imágenes, lámparas etc. Piensan que este abigarramiento oculta la pureza de sus líneas arquitectónicas.

La de *Burgos* es la primera que ven la mayoría de ellas y las deja profundamente impresionadas, dedicándole muchas páginas. Brinckman describe cada capilla, la sacristía y el claustro. Pero es en el crucero donde su expresividad se desborda, pese a que en general se manifiesta muy sobria. Ante "el lujo de su ornamentación, verdadero encaje de piedra… hubiera querido tener veinte ojos"; "bajo este solemne y majestuoso lugar el espíritu abandona la tierra… el gótico es un soplo divino". Gasparin ofrece una síntesis, después de una rápida descripción, en la que dice que más que los detalles, le ha interesado el conjunto: "Hemos visto y vuelto a ver tanto dentro como fuera todo el monumento; lo que más me gusta de la catedral os lo voy a decir: es la catedral en bloque, su masa imponente, lo atrevido de las flechas… Esa es mi gran impresión". Tollemache cita como lo más relevante la capilla del Condestable, obra de Juan de Colonia en 1487 "soberbia, con decoración muy elaborada que ha sido considerada por algún autor como el ejemplar más rico de todo el arte español del S.XV". También hace referencia, lo mismo que años después Star, a la Escalera Dorada como una magnífica solución arquitectónica[14].

Toledo, "Para muchas gentes concibo que sea una despreciable y triste ciudad; para nosotros es una ciudad sugestiva… es una ciudad muy antigua… está espantosamente sucia, mal pavimentada…", pero desde lo alto de la torre de la Catedral "los ojos se asombran ante la visión tan originalmente poética y triste; es algo indefinible es algo que no se puede ver más que en Toledo, que os llena el alma de una nube de poética melancolía de la que uno ya no se puede separar…". Al llegar, cuando la divisa desde lejos, ya había dicho "La vista es triste, una nube de poética melancolía parece envolver esta antigua ciudad; es el recuerdo de su grandeza pasada revelada por los vestigios que contemplo" todo ello en palabras de Brinckman. Esta viajera dedica varias horas de cada uno de los cinco días que está en la ciudad a ver la catedral. "El estilo es gótico", dice, "siempre mezclado con el árabe en los detalles". Una vez más describe con admiración todas las capillas y la mayoría de las dependencias[15]. Pocas hacen alusión al Transparente y de pasada, probablemente porque su desagrado es tal, que prefieren ignorarlo. En este sentido hay que recordar las palabras tan gruesas que le dedicó el barón Davillier. Tollemache añade un dato curioso. Dice que es "enorme, pero su belleza gloriosa

[14] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 78-80; Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, pp. 278-280; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 5-8.

[15] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 156-161.

está desfigurada por la pintura blanca que cubre sus paredes". Esto, que también aparece citado en otros edificios, obedecía en parte a una moda del s. XVIII, pero sobre todo a que era una de las pocas cosas que podían hacer para defenderse de las epidemias y en el XVIII, pocos edificios se salvan de ello. Esta autora alaba mucho la sala capitular conociendo la fecha de su realización y los pintores que intervinieron en ella y subraya el maravilloso techo, que es un artesonado "de trabajo moro". Es la única que visita el Hospital de Santa Cruz y queda muy gratamente sorprendida "tan simple en la forma, tan rico en decoración"[16].

También es muy alabada la iglesia de San Juan de los Reyes, no sólo por su grandiosidad, sino por la mezcla de lo gótico y lo árabe que aprecian en su decoración con sus tracerías y las inscripciones recorriendo los muros, en este caso acertadamente. El Alcázar no les interesa demasiado y muestran ideas confusas.

Y otra vez surge la admiración ante la catedral de *Sevilla* por su grandiosidad, la audacia y elevación de sus pilares y la hermosura de su decoración escultórica. Subrayan que es una de las más grandes de Europa, de altura realmente impresionante.

La catedral de *Murcia*, estructuralmente gótica, pero con numerosas adiciones posteriores en diversos estilos, las desconcierta bastante. Opinan que "sus méritos son discutibles" y aciertan al decir que "es una composición de todos los estilos posibles". Hay pocas alusiones a la portada barroca de Jaime Bort, que a Gasparin disgusta por su desorden, "todos los géneros libraron batalla en aquel laberinto arquitectónico", aunque sí aprecia la belleza de algunas de sus estatuas[17]. En el interior citan casi exclusivamente la capilla de los Vélez, uno de los más fastuosos ejemplos del gótico final, pero que catalogan como de estilo gótico-árabe, eso sí, "encantador". También les impresiona la torre, por su grandiosidad y fortaleza. Construida en tres etapas, no aciertan a ver la diferencia entre cada uno de sus tramos.

Por *Valencia* pasan más deprisa y la mayoría sólo ve la Catedral pues les parece el único monumento digno de una visita y sólo dan algunas pinceladas. Brickman acierta al decir que está hecha en varias fases de lo que resultó una obra de gran confusión, de estilo compuesto. A Tollemache esta mezcla de estilos le resulta incongruente y además dice que buena parte de sus muros están encalados. No suele haber alusiones, ni siquiera negativas, a la italianizante portada principal obra de Conrado Rodulfo. Algunas aluden al Miguelete, que les gusta aunque no aciertan a saber el estilo en el que está construido. Sólo Tollemache acierta a decir que es gótico. A Gasparin no le parece que el exterior presente nada digno, pero se consuela al entrar y encontrarse con un edificio gótico. Lady Dunbar sí aprecia la riqueza en iglesias que tiene la ciudad, de las que dice que su exterior no es impresionante por lo que no hace ninguna alusión a sus aspectos constructivos, pero los interiores y las pinturas que guardan son ricos y bonitos, citando numerosos pintores. Gasparin alude a la maravillosa Lonja gótica como "el antiguo palacio de los moros… arquitectura de las mil y una noches… sobre losas que hollaron los pasos de Jimena" y a las iglesias en tono totalmente negativo "Cada iglesia nos ofrece un perfecto modelo de un reloj de sobremesa del tiempo de Luis XV. Nos sorprende una decoración profana y teatral". Y concluye diciendo "El culto adquiere aquí cierto carácter afeminado". Fereal alude a los numerosos monumentos con los que cuenta Valencia, pero dice

[16] Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 99-120.
[17] Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, pp. 128-129.

que su único mérito es la riqueza de la ornamentación y que hay más mármoles y jaspes que gusto artístico[18].

Por último alaban mucho la catedral de *Tarragona* y, sobre todo, la de *Barcelona,* aunque les dedican muy poco espacio. Sólo la Condesa de Gasparin se extiende más, sobre todo en el claustro que le impresiona mucho. Para ésta, más subjetiva que ninguna, lo más interesante de la catedral de Barcelona es el claustro, pero sus apreciaciones son totalmente líricas. Un ejemplo de sus frases de alabanza: "Ya estamos en el claustro. Los arcos de herradura, ligeramente apuntados por el arte gótico, van recortando el azul del cielo a lo largo de las galerías… todo es tan sencillo y tan natural que una armonía se exhala de todos estos encuentros". Encuentra un enorme bienestar en él: "La luz, que yo llamaría luz árabe [una vez más lo oriental] de tan fuerte como es, el atractivo que toma de las delicadezas y de la sencillez del arte sarraceno, todo ello nos transporta más allá de esta tierra". También utiliza el tono poético para describir el interior de la catedral, "quisiera expresaros con una sola palabra aquella impresión múltiple… quisiera haceros sentir el carácter atormentado del arte gótico: esfuerzos del alma en pena que quisiera subir al cielo… quisiera haceros comprender el maravilloso contraste que con tantas agonías forman las claridades árabes, la sobriedad musulmana, ese dibujo tranquilo y puro, cuya fría unidad reposa el alma, cuya casta elegancia hechiza los ojos". Por supuesto que luego la describe aportando mil detalles sobre el retablo, el coro en el que se pierde de nuevo en su lirismo y las capillas[19].

En Barcelona visitan también las iglesias de San Pablo y San Pedro que según Brinckmann "sólo poseen el mérito de su antigüedad" y las iglesias del Pino, de la que subrayan la altura de su torre, y la de Santa María "edificio hermoso con columnas elegantes, vidrieras magníficas y altar mayor de gran riqueza". Para lady Dunbar, que no se para en muchos detalles, la catedral de Barcelona le asombra por su solemne y altísimo interior y su precioso claustro. También le llama la atención la altura de Santa María, así como sus vidrieras bonitas y ricas como joyas. Da fechas de diversas iglesias. Tollemache se felicita porque la gran iglesia de Santa María no tiene coro en el centro y por lo tanto se puede disfrutar de su perspectiva[20].

Pocas de las que hacen el viaje largo pasan por *Mallorca*, pero las que lo hacen quedan subyugadas por la catedral de Palma.

Finalmente varias de ellas visitan *Zaragoza*. La Seo gótica les gusta mucho. Para Brinckman es bizantina como la de Palma y llena de cosas bellas que ver. Sin embargo el Pilar no les gusta. Su estilo es "compuesto" y falto de nobleza. Pero hay "dos cosas bellas: los frescos de las cúpulas debidos a Velázquez [por supuesto no le confunde con el sevillano] y el templete de la Virgen". No cita el altar mayor[21].

Es curioso cómo el estilo *renacentista* de las catedrales de *Granada* y *Málaga* obras de Siloe, cosa que algunas saben, les desconcierta, a algunas les gusta a otras no, pero ninguna sabe muy bien cómo denominarlo, unas lo llaman griego o grecorromano, otras compuesto y ninguna, en fin, acierta a ver su sentido real.

[18] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 312-313; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 193-196; Dunbar of Northfield, Lady. *A family tour round the coasts of Spain and Portugal,* Edimburg and London, 1862, pp. 29-36; Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, pp. 68-69, 74-75.

[19] Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, pp. 16-18.

[20] Los entrecomillados en Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 323-324; Dunbar of Northfield, Lady (1862), nota supra 18, pp. 12-13; Tollemache, W.A., nota supra 10, p. 213.

[21] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 340-342.

Es unánime el disgusto que les causa la Catedral de *Valladolid* y las que la ven sin terminar, se alegran de que sea así porque su terminación no haría sino empeorar las cosas. Algunas no la dedican más allá de dos renglones. Sin embargo, por contraste, todas alaban las portadas de San Gregorio y San Pablo.

No es tan unánime la reacción ante el monasterio de *El Escorial*. Brinckman, que viene después de la Desamortización, le encuentra desierto y silencioso, lo que le causa una enorme impresión. Escribe a su hermano: "Llego de El Escorial deslumbrada con el espíritu lleno de admiración y de tristeza… nada más triste que este suntuoso convento, pero con esa tristeza solemne que eleva el alma… Me gustó con pasión". Por otro lado encuentra el palacio "de un lujo artístico deslumbrante" y cita numerosas obras de arte con sus respectivos nombres de autores, el Cristo de Cellini, la Sagrada Forma de Claudio Coello, los techos de Lucas Jordán etc. Gasparin es ejemplo de una opinión negativa: "Es como un frente de cuartel, extenso, pesado, monótono", "Un pastelón", "Nada en él es terrible; todo parece mediocre. Una concepción torpe, una fealdad ordinaria, un resultado materialmente considerable, nulo artísticamente". Añade que es tan limitado y tan vulgar como el Rey que lo construyó "a imagen de su señor y dueño", y aprovecha para criticar muy duramente a Felipe II. "Cuando se entra ya no se ven sino muros como un dédalo de patios, pasillos bajo tierra o encima de ella, todo ello como un montón monótono, sin grandeza ni belleza". En cambio la iglesia "representa su única faz grandiosa: la necesidad de Dios, la aspiración hacia el ideal". Cita a sus autores así como a los de algunas de las obras que conserva en su interior. Tollemache por su parte, hace una descripción totalmente neutral sin apreciaciones personales[22].

El único edificio *barroco* que alaban es la Cartuja de *Granada*, aunque pocas llegan hasta ella. Les gusta, sobre todo, "la sacristía con su decoración de jaspes y cajoneras de carey, marfil y hueso. Las puertas son especialmente bellas grandes y macizas y hechas de la misma manera rica que las cajoneras" (lady Dunbar). Según Tollemache "su arquitectura no es bonita, pero sus adornos son tan ricos que hacen memorable el conjunto"[23].

Aunque muchas ya habían pasado por Toledo y habían citado sin excesivo entusiasmo la sinagoga de Santa María la Blanca, la mayoría tiene su primer contacto con lo *árabe* en la Mezquita de *Córdoba* que no deja de sorprenderlas. Pero lo que para unas, como Brinckman, "…me parece que en esta gigantesca construcción las leyes de la armonía están dejadas de lado por entero… un número considerable de columnas descoloridas… sin base alguna, como si se encontrasen allí provisionalmente… en un feo suelo de ladrillos", hace exclamar a otras, como Tollemache: "La sorpresa y el asombro tomó posesión de nosotros; estábamos en un laberinto de columnas, extrañas y que causaban perplejidad, trayendo el recuerdo de Aladino y los cuentos de las Mil y una noches". Describe las columnas como muy altas y hechas con materiales preciosos traídos de todas las partes del mundo y sobre ellas los arcos típicos árabes de herradura y un segundo cuerpo de columnas y arcos de dos colores. Alaba también el mirabh cubierto de bellísimos azulejos. Pero la mayoría opina que no estuvieron acertados al encajar dentro la catedral cristiana, con lo que han conseguido que no sea ni mezquita ni iglesia cristiana[24].

---

[22] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 146-155; Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, pp. 234-242; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 19-27.

[23] Dunbar of Northfield, Lady (1862), nota supra 18, pp. 89-90; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 180-181.

[24] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra, 9, pp. 170-171; Tollemache, W.A., nota supra 10, p. 170.

Una vez que llegan a *Sevilla*, se encuentran con el Alcázar ante el que muestran un entusiasmo unánime. Es descrito minuciosamente utilizando numerosos adjetivos "… admirando una y otra vez la gracia y la coquetería de las construcciones árabes…" (Brinckman). Lady Dunbar, preocupada como ninguna otra por la conservación de los edificios que ve, dice que ha sido restaurado en los últimos diez años, lo que es interesante para su estudio actual. Sin embargo Tollemache que visita Sevilla siete años más tarde se queja de que está muy estropeado por la barbarie de los españoles. Y Star alude a las "brutales restauraciones modernas"[25].

En la Alhambra de *Granada* es donde quedan rendidas de admiración. Todo es ligero, bello, deslumbrante. Los azulejos mucho más bellos que los de Sevilla, son "filigranas, encajes, obras maestras del arte de la paciencia". "Es lo más perfecto que hay, lo más puro en este género, no sólo en España sino en Europa". Sobre todo les admira la decoración interior, que es "asombrosa: azulejos, delicadas tracerías, graciosas columnas, infinita variedad de líneas y colores… parece mentira que con materiales tan sencillos se puedan producir efectos tan bellos". Varias dicen que la fuente de los leones es más célebre que bonita, es pesada y no armoniza con el aspecto frágil del resto. Los leones son más bien gatos que los reyes de la selva. El patio donde están parece de marfil tallado, muy bonito, pero la fuente, a pesar del respetable origen moro, no tiene gracia.

La mayoría coincide en decir que al lado de zonas muy bien conservadas, hay otras, más extensas, que están muy abandonadas, "apenas se ocupan de su conservación y los encajes de las paredes se hunden por todos los sitios. El portero comercia con los extranjeros con trozos de estuco que se resquebrajan y se levantan del muro". Casi todos los que los compran son ingleses. "Visitantes sin principios han hecho mucho daño rompiendo las tracerías de estuco, de tal manera que el gobernador ha dado órdenes de que nadie se mueva sin un guía". Lady Dunbar dice que está empezando a ser restaurada y que lo están haciendo muy bien pues lo nuevo apenas se diferencia de lo antiguo.

También es unánime la opinión sobre el desastre que supuso la destrucción de la mayor parte del palacio de invierno para construir el palacio de Carlos V que no les gusta, les da la sensación de que se despega del resto, que está mal situado y encima quedó sin terminar. Lo miran con resentimiento. Star es la más contundente dice "devastación que fue llevada a cabo por las hordas bárbaras de Carlos V".

En cuanto al Generalife le dedican pocas líneas, es poco lo que queda y está bárbaramente encalado, por lo que no es posible apreciar la belleza de sus lacerías o las inscripciones que cubren sus paredes. Precisamente, cuando llega Dora Quillian "había una serie de yeseros, embadurnando las tracerías con un vulgar blanqueado, mientras el dueño miraba complaciente". A ella le deja sin respiración la manera en que estaban haciendo desaparecer las magníficas tracerías de estuco[26].

---

[25] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 186-190; Dunbar of Northfield, Lady (1862), nota supra 18, p. 124; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 134-138; Star, Maria. *Impressions d'Espagne,* París, 1900, p. 79.

[26] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 273-279; Tenison, Lady Louisa. *Castilla y Andalucía,* London, 1853, pp. 59-74; Dunbar of Northfield, Lady (1862), nota supra 18, pp. 82-86; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 166-172; Star, Maria (1900), nota supra 24, pp. 124-130; Quillian, Dora. *Journal of a few months residence in Portugal, and glimpses of the South of Spain*, London, 1847.

Pintura

La pintura también ocupa una cierta extensión en sus libros, aunque los pintores conocidos son relativamente pocos. Les entusiasman Velázquez, Ribera y, por encima de todos, Murillo. Hacen referencias más cortas a Alonso Cano en la catedral de Granada, a Goya y a algunos otros sevillanos y valencianos y desconocen o excluyen sistemáticamente al Greco, del que citan exclusivamente el *Entierro del Conde de Orgaz,* aunque les impresiona muy favorablemente. Sólo Pardo Bazán demuestra conocer su obra. En *Madrid* todas visitan el Museo Real, en el que pasan largas horas, y no se explican el hecho de que la que todas consideran extraordinaria pintura española sea tan poco conocida fuera de España y de que el Museo, superior en algunos aspectos al del Louvre, no sea, incluso, un lugar de peregrinación. Algunas citan sólo a algunos pintores españoles, otras se explayan con las diversas escuelas y la mayoría aporta apreciaciones personales muy interesantes. Tollemache le dedica nada menos que sesenta páginas y demuestra conocer la historia de la colección, cosa que ninguna otra hace. Maria Star, por su parte, después de quedar subyugada por Velázquez y dedicarle bastantes páginas, se muestra orgullosa de ser italiana ante las obras de Tiziano[27].

También visitan la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, las que vienen antes de su fusión con el Real, el Museo de la Trinidad. Gasparin tuvo ocasión de visitar la colección del marqués de Salamanca, y, aunque el palacio la decepciona, la biblioteca y los cuadros la llenan de satisfacción. Star pudo ver las del Duque de Alba y el Marqués de Valencia de don Juan, atendida amablemente por sus dueños según sus palabras.

El Museo de *Sevilla* también les causa muy buena impresión, sobre todo por la presencia de numerosos cuadros de Murillo. Y ninguna deja de ir a ver los del Hospital de la Caridad, aunque omiten citar las Vanitas de Valdés Leal y la que lo hace es comentando el contraste que significa verlas junto a los cuadros de Murillo. E incidiendo en su interés por este pintor, en Cádiz todas van al convento de los Capuchinos recordando que su retablo le costó la vida al pintor.

En la catedral de *Valencia* opinan que las pinturas del altar mayor, el maravilloso retablo de Llanos y Yañez, son interesantes sin añadir nada más. En esta ciudad pocas visitan su Museo, Gasparin lo hace y escribe sobre sus fondos, con comentarios personales siempre admirativos, pero en absoluto de carácter científico[28].

Escultura

La escultura en madera policromada no les gusta en absoluto y le dedican palabras muy fuertes. Ni siquiera les atraen los retablos góticos de las catedrales de *Toledo* y *Sevilla*. Concretamente del de Toledo, a pesar del éxtasis que le provoca la catedral y sus obras de arte, Gasparin dice que es: "obra barroca y recargada, prodigio de escultura en madera en el cual el mal gusto acumula milagros de ejecución sobre monstruosidades de pintura. El conjunto aturde, parece una pesadilla"[29].

[27] Pardo Bazán, Emilia (1897), nota supra 7, pp. 161-162; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 33-93; Star, Maria (1900), nota supra 25, pp. 2-22.

[28] Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, pp. 81-83.

[29] Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, p. 159.

De la escultura renacentista y barroca, conocen algunos nombres de escultores como Berruguete, Montañés, Juni y Alonso Cano, pero, en líneas generales, la escultura realista española les disgusta, aunque reconocen la extraordinaria calidad de su ejecución. "Las iglesias se llenan con ejércitos de Cristos, vírgenes, santos de todas las dimensiones con profusión de colores de mil extrañas maneras, revestidos con trajes extravagantes… parece una verdadera mascarada, una abominable parodia del paraíso cristiano" según Brickman. Para Tenison "el realismo de la escultura satisface los deseos de una multitud ignorante, tanto si es de bulto redondo como si es de vestir. En vez de elevar los espíritus, vulgarizan el culto y las muñecas pintadas que desfiguran las iglesias, indican un grado bajo de fe religiosa e indican lo peligroso que es hacer demasiado familiar los objetos que debían de estar revestidos de reverencia misteriosa… La mayoría no tienen más arte ni poesía que figuras de cera mal ejecutadas". Gasparin tiene ocasión de ver algunas procesiones de Semana Santa en *Valencia*. Le llama especialmente la atención un Cristo yacente en el que se expresa la agonía: "No han descuidado nada para asustar a los sentidos. Este espectáculo no llega a conmoverme, me disgusta un realismo tan crudo y pueril… A mí me hiere y me deja fría. Semejante espectáculo subleva el pudor, agota la fuente de las lágrimas y pone el escándalo donde yo sentía la humildad. Es de un realismo atrevido y provocativo"[30].

Quizá por eso pocas visitan el Museo de *Valladolid*, aunque en él encuentran, también, cosas de su gusto. Tollemache es una de ellas, pero dice que "tiene poco que atraiga a los viajeros. Está lleno de esculturas de madera, muy buenas de trabajo escultórico, pero horribles como tema iconográfico, que es lo más sobresaliente del arte español [de la escultura]". Cita concretamente una cabeza decapitada de San Pablo, "muy buena, pero penosa". En contra del parecer de Tenison, Pardo Bazán opina que "hay una mezcla de clasicismo en el modelado de las carnes y paños, de romanticismo en la expresión, de realismo en el color y en los detalles que hace del conjunto cifra y símbolo de nuestra genialidad nacional y de nuestro ideal religioso. El español necesita "humanar" (sic) la efigie divina… ver la sangre en las llagas, lo amoratado de los cardenales…"[31].

Sin embargo sí que les gustan, por lo general, las sillerías de coro y los sepulcros de mármol o bronce, sobre todo el de Juan II en la Cartuja de Miraflores en *Burgos*, los de la Capilla Real de *Granada* "exquisitamente cincelados", así como los conjuntos orantes de Carlos V y Felipe II en *El Escorial*. Con referencia al de Miraflores, del que saben que fue tallado por Gil de Siloe, Gasparin, después de escribir que "La obra portentosa entre tantas bellezas, son los sepulcros…", hace alusión a la frase que parece ser dijo Felipe II cuando los vio: "Nada hemos hecho en El Escorial". Para ella, que no le gustó nada el monasterio, afirma que tenía toda la razón. Tollemache relata la misma anécdota pero sin emitir ningún juicio de valor, ya que, generalmente, esta autora no deja asomar sus propias emociones[32].

[30] Brinkmann, Josephine de (2001), nota supra 9, pp. 180-181; Tenison, Lady Louisa, nota supra 26, p. 89. Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10, p. 70.

[31] Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 14-15; Pardo Bazán, Emilia (1897), nota supra 7, p. 118.

[32] Gasparin, Condesa de (1875), nota supra 10; Tollemache, W.A., nota supra 10, pp. 287-288.

Artes Decorativas

Para mi disgusto, dada mi especialidad en el campo de la plata, las Artes Decorativas no les llaman excesivamente la atención. Sólo son motivo de su admiración los azulejos de los Reales Alcázares, de *Sevilla* y de la Alambra, de *Granada*. Lady Dunbar hace alusión, además, al espléndido vaso de la Alhamnbra del que le llama la atención el tamaño y la belleza de su decoración con figuras medio pájaro, medio bestias[33].

En cuanto a la plata alguna de ellas cita la custodia de *Toledo* o la de *Córdoba* y sólo Brinckman atribuye a Juan de Arfe la de *Sevilla*, aunque dice que es inferior a la de Toledo y "mezcla de todos los estilos, pero con detalles encantadores". No sé si las cosas se alteraron al cabo de los años, pero quizá justifique el que no citen la custodia de Toledo, la anécdota que cuenta Star en 1899. Dice que el tesoro "es de difícil acceso, pues deben estar presentes seis canónigos y, a pesar de haber tantos curas en España, no teníamos seis canónigos a mano". Es curioso que tienen la posibilidad de ver el tesoro de la catedral de *Córdoba* y no citan la custodia de Enrique de Arfe o en la de *Sevilla* la de su nieto Juan, aunque sólo fuera por su tamaño y la cantidad de plata utilizada en ellas, pienso que les tendrían que haber llamado la atención, pues también es algo puramente español. Pardo Bazán cita la custodia de *Medina de Rioseco*, "obra del padre del famoso Arfe, dinastía de incomparables plateros" y dedica bastante espacio a la de Toledo, pues, en esos años, ya se conocen numerosos documentos sobre su realización. La alaba mucho[34].

En cuanto a otras materias, a Tollemache le resulta curioso comprobar que la palabra inglesa cordwain que significa cuero, sea en realidad un hispanismo de cordobán que viene de Córdoba. No añade ni una palabra más sobre el tema[35].

Este es un brevísimo acercamiento a un tema que se me ha manifestado como muy sugerente, a través de un puñado de escritoras que hicieron caminos distintos, en circunstancias también muy distintas y con gustos exactamente iguales en la mayoría de los casos, pero que también presentan diferencias importantes en algunas de sus opiniones. Queda mucho por hacer para llegar a conocer a fondo este sugestivo mundo de los libros de viajes escritos por mujeres.

[33] Dunbar of Northfield, Lady (1862), nota supra 18, pp. 82-85.
[34] Star, Maria (1900), nota supra 25, p. 76. Pardo Bazán, Emilia (1897), nota supra 7, p. 19.
[35] Tollemache, W.A., nota supra 10, p. 160.

NATURALEZA Y CIUDAD: EL PAISAJE DE MADRID VISTO POR LOS EXTRANJEROS

Eva J. Rodríguez Romero
Universidad CEU-San Pablo, Madrid

Los viajeros extranjeros que recorrían España y plasmaban sus impresiones en escritos y relatos, a veces centraron su visión en el paisaje natural, otras en el paisaje urbano, aportándonos valiosas descripciones de las calles, plazas, paseos y jardines, edificios… de nuestras ciudades, que nos permiten reconstruir mentalmente cómo fueron en tiempos pretéritos o, al menos, cómo eran percibidas bajo el prisma cultural de cada viajero. En este caso nos centramos en estudiar cómo modelan la imagen de los alrededores de la ciudad de Madrid[1], de sus contornos, de ese espacio indeterminado en el que se funden ciudad y naturaleza, y cómo reflejan la inclusión del "elemento natural" en el imbricado de calles y espacios públicos periféricos, a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Este análisis complementa, a su vez, otro estudio previo[2] sobre la visión que los viajeros daban de los parques y jardines de Madrid y los Sitios Reales próximos.

Primeramente situamos el contexto cultural que permitió que los viajeros de entonces se interesasen por describir paisajes. A continuación damos unas pinceladas sobre la imbricación de la ciudad en la estructura territorial (macroescala), y el aspecto urbano (escala media) de Madrid en esas fechas, para centrarnos en el análisis de las líneas que nuestros visitantes nos han legado en los "libros de viaje" del entorno de la capital y de los elementos que determinaban la forma del espacio público en la frontera urbana. No entraremos en las descripciones de jardines concretos (microescala), pues ese tema es el que ya habíamos estudiado previamente.

EL CONTEXTO CULTURAL SOBRE LA VISIÓN DEL PAISAJE: CAMPO, CIUDAD Y JARDINES

¿Por qué hoy en día hablamos de paisaje? ¿Cuándo se convirtió la naturaleza en objeto de apreciación estética? ¿Por qué y cómo describen los viajeros el paisaje? ¿Es diferente el concepto de paisaje natural del paisaje urbano?

[1] Este estudio se ha desarrollado dentro del marco del Proyecto de Investigación HAR-2008/01434 financiado por el MICIIN, del cual la autora es la investigadora principal.

[2] Rodríguez Romero, E. J. "El jardín español en los escritos de los viajeros extranjeros", en Cabañas, M. (coord.). *El arte español fuera de España*, Inst. de Historia CSIC, Madrid, 2003, pp. 569-590.

El descubrimiento del paisaje natural y la génesis del jardín paisajista

En el siglo XVIII se desarrollaron el corpus teórico y los procedimientos prácticos de las diversas ciencias que se ocupan de la naturaleza (botánica, geología, zoología, agronomía, etc.) en todas sus acepciones. Se conformó así una nueva imagen de la naturaleza, a la par que se establecían los principios de la jardinería paisajista y aparecía un concepto de paisaje muy próximo al actual[3]. En este contexto, cabe destacar dos puntos importantes que perviven a partir del pensamiento ilustrado: la condición de que la naturaleza no puede ser descrita como algo ajeno a la sociedad humana (la huella del hombre es visible en la tierra); y el desarrollo de una consideración estética de la naturaleza.

Para los viajeros ilustrados la tierra se podía convertir "en un maravilloso espectáculo" y en sus páginas se vislumbra numerosas veces la admiración y el disfrute que sienten por el entorno que están describiendo. El paisaje era para ellos una fuente de sensaciones, entre las cuales las más placenteras son las que les producía el paisaje humanizado, el terreno "hermoseado" por la acción del hombre, donde se conjugan lo "bello" y lo "útil", los campos labrados, los frutos dispuestos para la cosecha... en suma, lo que más apreciaban era el paisaje "pintoresco"[4].

En este ámbito el jardín fue el punto de convergencia entre pintura, paisaje y arquitectura; y, como no podía ser de otra manera, se convirtió en jardín paisajista. Además, no debemos olvidar que aunque todo jardín es un paisaje artificial, porque es un paisaje construido, se construye a imagen del paisaje natural según los modos de ver y juzgar la naturaleza en cada época. Así, Horace Walpole, autor de la primera historia del jardín paisajista (On Modern Gardening, 1780), escribe sobre el jardinero William Kent: "…fue lo bastante pintor como para apreciar el atractivo del paisaje, para darse cuenta de que la naturaleza entera es un jardín..."[5]. Pero, lo realmente importante no fue la creación del jardín paisajista o pintoresco, sino volvernos capaces de apreciar el paisaje[6], de ver belleza en la naturaleza, transformada o no.

---

[3] El siglo XVIII fue por antonomasia la época del auge de la botánica y de las expediciones científicas. En España no abundaron los tratados teóricos sobre jardinería, pero sí las obras sobre Historia Natural, como la del irlandés Bowles, W. *Introducción a la historia natural y a la geografía física de España*, 1786; o la de nuestro naturalista ilustrado Cavanilles, A. J. *Observaciones sobre la historia natural, geografía, población, y frutos del Reyno de Valencia*, 1795. Cfr., p. ej., Urteaga, L. *La tierra esquilmada. Ideas sobre la conservación de la naturaleza en la cultura española del siglo XVIII*. Ed. Serbal, Madrid, 1987 y LaFuente, A. y Moscoso, J. (eds.). *Madrid, Ciencia y Corte*, Comunidad de Madrid, CSIC y Univ. de Alcalá, Madrid, 1999.

[4] En el libro VV.AA. *Composer le paysage. Constructions et crises de l´espace (1789-1992),* Ed. Champ Vallon bajo la dirección de Odile Marcel, Seyssel, 1989*,* encontramos capítulos, como Broc, N. "Une découverte `révolutionaire´, la haute montagne alpestre" y Roger, A. "Esthétique du paysage au siècle des lumièrs", que nos hablan del "descubrimiento" de los Alpes en el siglo XVIII, es decir, del descubrimiento del paisaje natural. Citan a Haller con su poema *Die Alpen* (1732) como el "inventor de los Alpes". Es entonces cuando se comienza a apreciar el paisaje natural como algo bello, o sublime, o terrorífico. Así, se comienzan a apreciar las montañas y el mar como paisajes. El descubrimiento científico de las montañas en el siglo XVIII se acompaña, pues, de su descubrimiento "pintoresco", es decir, de la manera de pintarlas (vistas de detalle o de conjunto, vistas panorámicas, vistas circulares…) y de la expresión de los sentimientos que el viajero experimenta.

[5] Citado por Assunto, R. *Ontología y teleología del jardín*, Tecnos, 1991, p. 74 (el subrayado es nuestro).

[6] En el sentido que expresa Girardin, *De la composition des paysages* (1777): "A lo largo de los caminos, e incluso en los cuadros de artistas mediocres, no vemos más que países; pero un paisaje, una escena poética, es una situación elegida o creada por el gusto y el sentimiento". Roger, A. "Esthétique du paysage au siècle des lumières", en *Composer le paysage*, *op. cit.*, pp. 61-82, nos ilustra sobre cómo un *campo* (*pays*) puede convertirse en *paisaje* (*paysage*) mediante un proceso cultural que tuvo lugar en el siglo de las luces. Todo campo indiferente podría

Así pues, considerar al campo como paisaje es una enseñanza del siglo de las luces, y fue el espíritu de la Ilustración el que educó la mirada occidental[7] en este sentido. La gente se acostumbró a deleitarse con las propiedades formales y visuales del paisaje, en una apropiación psicológica y estética del mismo. Los turistas que exploraban los campos europeos estaban entrenados en diseñar vistas, modular las perspectivas, etc.

Lo pintoresco y la naturaleza habitada

La naturaleza se veía, pues, como objeto artístico, se miraban los lugares como si fueran paisajes pictóricos. Esto hará, a su vez, que se entendieran como lugares en cuyo interior es posible habitar, ya que en los cuadros de paisaje aparecían habitualmente figuras humanas o arquitecturas integradas en el lugar a modo de recuerdo de la acción del hombre. Lo rural, el lugar en que la naturaleza y el hombre colaboran, era el escenario favorito de lo pintoresco y el paisaje aparecía como soporte de la acción. Esto sucedía no sólo en los cuadros de paisajes, sino también en los jardines paisajistas con sus escenas en torno a pequeñas arquitecturas[8].

Una cuestión fundamental para explicar el origen del jardín paisajista fue el concepto de utilidad y su equiparación a la belleza. En las fechas en las que el jardín paisajista nace, estaban teniendo en el mundo grandes cambios económicos, políticos y sociales interrelacionados entre sí, que conllevaban nuevas manifestaciones artísticas, como fue la nueva jardinería, a la que es habitual referirse como la "revolución jardinera" y que se dio acompañada primero de la revolución agrícola y después de la revolución industrial. El mundo estaba cambiando y los jardines con él: el jardín paisajista nace parejo al mundo de la Ilustración, al liberalismo, la fisiocracia y el filantropismo; es testigo de fuertes procesos revolucionarios; será el jardín del poder de la burguesía en sus villas campestres y palacios urbanos, para terminar siendo el jardín del pueblo con los parques urbanos de los higienistas.

Esa relación de la fisiocracia, sistema económico que atribuye exclusivamente a la naturaleza el origen de la riqueza, con el jardín paisajista hará surgir las ideas de apreciación del paisaje natural, que no siempre se distinguirá del paisaje cultivado[9]. La agricultura ejercía un papel fundamental en la sociedad y la economía en los siglos XVIII y XIX, centurias en las que se

convertirse en objeto estético, ya sea por la intervención directa (in situ) de un paisajista, ya sea por la intervención indirecta (in visu) de los artistas que elaboran los modelos de visión, pictórico, literario... En otros términos: la percepción de la "bella naturaleza" nunca es natural sino cultural, situada bajo el signo del arte.

[7] Aunque en la *Encyclopédie*, veamos que en el artículo "*paysage*" del caballero de Jaucourt, se reduce sorprendentemente el paisaje a su visión pictórica, sin ninguna referencia al paisaje natural o a los jardines paisajistas. Y en el artículo "*paysagiste*", se habla sólo de los pintores de paisajes, sin nombrar a los jardineros paisajistas. No se habla nada sobre el paisajismo inglés en el artículo "*jardin*", ni se relaciona éste con el artículo "*paysage*", a pesar de que cuando se escriben estos términos ya se conocían perfectamente en Francia descripciones de los jardines ingleses.

[8] Por ejemplo, Pope, en Twickenham, dispondrá de tal manera el obelisco, el templo, etc... acompañados de inscripciones que explican la "acción". Los jardines eran una sucesión de escenas, y la forma de aprehender el paisaje situado fuera de un jardín consistía igualmente en leerlo como un conjunto de decorados. El visitante se convertía en un actor, no era un mero espectador, y para entender el jardín era imprescindible recorrerlo, percibirlo dinámicamente.

[9] Esa relación hombre-naturaleza fomentará la apreciación de los campos de cultivo como hermosos, e incluso producirá un tipo especial de jardín paisajista, como fue la granja ornamental (*ornamental farm* o *ferme ornée*).



Figura 1. Campo de lavanda en Aranjuez (fotografía de la autora).

desarrolla el jardín paisajista (Fig. 1). Por todo ello, es fácil imaginar, que, por un lado muchas veces se tratasen de integrar los cultivos en el jardín, y, por otro lado, se comenzase a apreciar el paisaje de los campos de cultivo como algo bello[10].

EL PAISAJE URBANO DE MADRID EN LOS SIGLOS XVIII y XIX

La forma de percibir un jardín, un paisaje o una ciudad no difieren entre sí, por eso es posible el actual concepto de paisaje urbano. Y dentro de ese paisaje urbano nos parece interesante centrarnos en la frontera que se relaciona con el paisaje exterior, en los alrededores de la ciudad, su contorno, donde naturaleza y ciudad se funden en una.

Los contornos de Madrid, como los de cualquier ciudad, se caracterizarán por una serie de elementos que definen su morfología, como los caminos que parten de las puertas de la ciudad, los paseos y jardines periurbanos, la topografía y la vegetación de los alrededores, el río con sus lavaderos y establecimientos industriales, las postas, ventas y otras edificaciones que aparecen a lo largo de los caminos, los pequeños núcleos de población cercanos o los conjuntos de quintas, huertas, cultivos y arboledas.

[10] De todas maneras, la unión de lo bello y de lo útil era ya una exigencia clásica. En las fincas campestres se traban los campos de cultivo, con pastos para ganado, la piscicultura, el desarrollo forestal, la fruticultura... junto con la disposición artificial del paisaje del jardín. Algo de esto ya estaba en el jardín-huerto de Alcinoo y en las propiedades de Plinio. La vida rural en contraposición a la corrupción de las costumbres propia de la ciudad era un tópico utilizado a menudo, expuesto por primera vez por Horacio en su *Beatus ille*. Esta glorificación de la vida rural determinó la aparición de la idea de las villas en el renacimiento italiano y también en la Inglaterra del siglo XVII, y en el siglo XVIII la "nostalgia por el campo" se convierte en un fenómeno colectivo de la nobleza y la gran burguesía europea.

Durante el siglo XVIII, el avance de las ciencias y el nacimiento de las ingenierías en nuestro país ayudaron al desarrollo de la agronomía, que, junto con la industrialización y la planificación de las vías de comunicación, se tradujeron en grandes modificaciones del territorio y del paisaje. Así, se produjeron en España grandes transformaciones territoriales[11] que estuvieron determinadas por el incremento de población y el marcado carácter fisiocrático de la Ilustración. Este desarrollo de la ciencia y la técnica, sobre todo la botánica y la cartografía, permitió un aumento de la productividad del campo a la vez que favoreció su faceta de "ocio y cultura".

Se estaba creando, pues, el marco institucional y teórico español para la conservación de la naturaleza, para fomentar la apreciación del paisaje, así como para promover la mejora de las condiciones y el aspecto de nuestras ciudades. En este sentido, cabe recordar las obras fundamentales de Jovellanos, el Padre Feijóo y Antonio Ponz[12]. Junto al desarrollo de la agronomía, se potenciaron los Jardines Botánicos, y ya en el siglo XIX se potenciaron los viveros municipales (1822), aparecieron numerosos viveros privados, se fundó la Escuela de Montes (1840), se redactaron nuevos Reglamentos de Arbolado[13] desde la casa Real y el Ayuntamiento (1820) y el Reglamento de Bosques (1847), se creó el puesto de Director de

[11] Ver la valoración del concepto de territorio en esas fechas en Sambricio, C. *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, MOPU, Madrid, 1991, pp. 29-66. Estudia la intervención de los ingenieros militares sobre la configuración morfológica de las ciudades, el papel de las infraestructuras en el desarrollo económico del país, la colonización interior de las zonas despobladas, así como el embellecimiento y ensanche de las ciudades y los nuevos instrumentos de estudio y dominio del territorio a través del avance en las técnicas cartográficas.

[12] La obra de Ponz fue imprescindible también para la difusión del jardín paisajista en España. Ver al respecto Rodríguez, E. J. "El paisajismo inglés en el *Viage fuera de España* de Antonio Ponz", en Cabañas, M. (coord.). *El arte foráneo en España, presencia e influencia*, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, Madrid, 2005, pp. 613-624.

[13] A.S.A., leg. 4-95-103, *Real Provisión expedida por S.M. y señores del Consejo para que en el ramo de arbolados de los paseos de esta Villa se observe el Reglamento aprobado por S.M.*, Madrid, Imp. Real, 1831. Ya en el reinado de Isabel II se revisa este Reglamento, publicándose el *Reglamento de arbolados y paseos de esta M. H. Villa*, Madrid, Imp. de A. Espinosa y Cía, 1851 (A.S.A., leg. 6-142-29). El objeto era promover y mantener el arbolado de los paseos, por motivos de "ornato, decoro, recreo, comodidad y salubridad", creándose viveros y semilleros de las especies más convenientes. Se aconseja "... se haga el mayor uso posible de los olmos... y en caso de usar otras especies, no será nunca de los fresnos comunes, los ailantos, los morales de China (Papirus polimorpha), las moreras, morales, & c., que quedan excluidos para siempre de los paseos públicos."

En este ámbito, el Canal de Isabel II también manifestó un gran interés en contribuir al arbolado de los alrededores de Madrid y tenía varios viveros propios donde cultivaban árboles y arbustos para plantar a lo largo de los caminos de servicio del Canal, así como para ajardinar diversas instalaciones. De todas formas, la mejora del arbolado y de los jardines y parques de la ciudad, se debió no a la reforestación, sino fundamentalmente al aumento de la dotación de agua para riego. Así, Amador de los Ríos, J. *Historia de la villa y corte de Madrid*, 1864 (ed. fc. F. Plaza del Amo, 1990), tomo IV, p. 445, dice, refiriéndose a los beneficios conseguidos con el Canal de Isabel II: "Efectos de este inapreciable beneficio son... el haber podido convertir en bellos plantíos los sitios más áridos de sus cercanías... y el haber mejorado la policía de sus calles, la limpieza de las casas, y el estado y propagación de su arbolado hasta el punto de haberse modificado sensiblemente la temperatura, clima y condiciones higiénicas de la Villa y Corte. Así han podido embellecerse y cubrirse de sombrías alamedas el Prado de Recoletos y la Fuente Castellana, que eran antes incultos arenales; la Cuesta de la Vega, transformando en vistosos jardines los escuetos despeñaderos y barrancos que la formaban; el Campo del Moro, ostentando su delicioso parque; la Plaza de Oriente...; la Montaña del Príncipe Pío, que se ha hecho un verdadero sitio de recreo; los altos del Retiro, que en sus jóvenes pinares ofrecen ya un espeso bosque... nuevos plantíos recientemente abiertos en la pradera de Fuente de la Teja, en la del Canal, y en otros puntos; de suerte que los alrededores de Madrid, en que únicamente se veía tiempos atrás algún árbol solitario y desmedrado... dan ya idea de la importancia que no en vano se atribuye á la capital de España".

Paseos y Arbolado, etc., en paralelo a la publicación de colecciones litográficas y descripciones de paisajes y jardines (como las de Brambilla desde 1825).

Los alrededores de Madrid en los siglos XVIII y XIX

En el entorno inmediato de muchas ciudades, salpicado de huertas, solía haber quintas o casas de recreo, residencias secundarias de las clases urbanas pudientes, cuyo precedente son las casas de campo aristocráticas. Proliferaron durante el siglo XIX entre la alta burguesía, llegando incluso a constituir núcleos de cierta entidad, como ocurría en los alrededores de Madrid[14]. Estas casas de recreo se embebían de la filosofía de la villa, edificio en el campo diseñado para el disfrute y descanso de su dueño que también puede ser una empresa agrícola, pero que no puede entenderse sin la ciudad, ya que no existe para cumplir funciones autónomas, sino como contrapeso a los valores urbanos[15].

En definitiva, los alrededores de todas las grandes urbes se poblarán de notas de color verde, de espacios abiertos y de pintorescas arquitecturas que se van engarzando a los caminos que parten de los bordes de la ciudad. Además, Madrid materializa un caso muy especial e interesante por la presencia de la Corte, circunstancia que se refleja en la corola de Sitios Reales que lo rodean.

La llegada de la dinastía borbónica había supuesto toda una serie de cambios en materia de jardinería para España. Primeramente la presencia de jardineros franceses, como Loinville y la saga de los Boutelou, y también italianos como Lumachi y Piccioli, que propusieron la creación de las primeras Escuelas de jardinería en nuestro país, bajo el patrocinio real y dependientes, en cierta medida, de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También se fundaron los primeros jardines con fines científicos o Jardines Botánicos y con Fernando VI, pero sobre todo con Carlos III, tendríamos los primeros ejemplos de lo que podríamos llamar jardinería urbana, se trazaron numerosos paseos arbolados, se permitió el acceso a ciertas zonas de algunos Sitios Reales... Asimismo, la nobleza comenzó a construir amplios jardines en sus palacios suburbanos. El camino hacia una ciudad ajardinada está siendo abonado y, en el XIX, el ya afianzado jardín paisajista se extenderá por todos los rincones, públicos y privados, de las nuevas ciudades.

En el período 1715-1729, siendo corregidor de Madrid el marqués de Vadillo, se construye el monumental puente de Toledo que se convertía en uno de los accesos más notables de Madrid; se ordena la plaza de la Puerta de San Vicente, el paseo de la Florida, que unía el puente de Segovia con el camino de El Pardo, etc. Igualmente, empezó la construcción del

[14] Hubo quintas de recreo en los altos del noroeste y norte de Madrid, como en el Camino de El Pardo, la Moncloa, Canillas, Fuencarral y Chamartín, buscando las vistas y la proximidad a los Reales Bosques, así como en las riberas de los ríos y arroyos del sur y este de la ciudad, como en Vicálvaro, Leganés y Carabanchel. Cfr. Lasso de La Vega, M. *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid. Libro primero: Canillejas y Chamartín de la Rosa*, Ayto. de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2006 y *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid. Libro segundo: Los Carabancheles*, 2007.

[15] Por ello, la cultura de la villa siempre ha prosperado en los períodos de desarrollo metropolitano, como en la antigua Roma, en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX, y en el siglo XX por todo Occidente. Ver al respecto: Caro Baroja, J. *La ciudad y el campo*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1966 y Ackerman, J. *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Akal, Madrid, 1997.

nuevo Palacio Real que supuso, aparte de la realización de un tratamiento específico de todo el entorno, el traslado de la residencia real al Buen Retiro, con las consecuentes mejoras en las zonas este y oeste de la ciudad las comunicaciones entre ambas.

Bajo el reinado de Fernando VI la ciudad-capital como símbolo y expresión de la monarquía ilustrada fue objeto de un vivo interés por parte de la Real Academia de San Fernando, siendo luego con Carlos III (1759-1788) cuando Madrid se transformará definitivamente según pautas ya ensayadas en otras capitales europeas. Así, se pondrá un mayor énfasis en el tratamiento periférico de la ciudad, a la cual puertas, accesos y paseos arbolados le conferirán un porte monumental[16]. Estas reformas se localizaron en tres puntos de la capital: la zona de Palacio; la zona sur de la ciudad con los paseos entre Atocha y el Puente de Toledo; y los Prados con el Salón del Prado y las instituciones científicas[17]. En estos tres ámbitos se crean paseos arbolados que permiten la inclusión de la naturaleza en la ciudad, aunque sea de manera perimetral, de forma que se produce una singular transición entre el campo y la urbe; se valora, por tanto, por primera vez el aspecto exterior de la ciudad y sus accesos.

Los paseos y caminos se plantaron de olmos que se iban intercalando con plazas circulares o en exedra, con estatuas, puertas o fuentes como fondos de las perspectivas. La anchura de los paseos permitía más de una alineación de árboles, con lo que se convirtieron en zonas estanciales. En las orillas del Manzanares se formaron paseos donde, según Ponz[18], se plantaron dos millones de árboles y arbustos, entre ellos cien mil moreras.

La ciudad empezaba a abrirse a su entorno a la par que la naturaleza, en forma de jardines y paseos arbolados públicos, se introducía en ella como germen de las futuras transformaciones decimonónicas. Es fácil imaginar el impresionante conjunto que debían formar el Salón del Prado con el Retiro, el Jardín Botánico y la Colina de las Ciencias como telón de fondo, al final del cual partían los agradables paseos que descendían hasta las orillas del río; la riqueza de relaciones espaciales entre los diversos ámbitos públicos y semipúblicos hacían, sin duda, de esta zona de la capital la más propicia al paseo, así como una manera coherente y nada traumática de enlazar la ciudad con la naturaleza que la rodea. Fuera de la cerca comienzan a aparecer cuarteles, hospitales, mataderos y cementerios, siempre pensando en la comodidad del ciudadano y en la imagen de los nuevos espacios urbanos. En el Retiro se sustituyeron las tapias de la calle de Alcalá y del Paseo del Prado por elegantes verjas para mejorar la apariencia exterior del Real Sitio de cara a la ciudad. Asimismo, por aquellos lados en los que el Retiro no lindaba con el Prado, fue rodeado de paseos de álamos negros.

[16] Para una visión general sobre el sentido de estas realizaciones y de otros proyectos para el ornato público no construidos, durante el reinado de Carlos III, ver, por ejemplo, Silva Maroto, M. P. "Del Madrid de Carlos III al de Isabel II: ideas, formas e imágenes en la arquitectura de ornato público", en *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro,* catálogo de la exposición, Madrid, 1992, pp. 87-107.

[17] El Barón de Bourgoing en su *Paseo por España durante la Revolución Francesa*, describe profusamente los jardines de la ciudad y entre ellos el Jardín Botánico, así como el Museo de Historia Natural. Elogia la botánica española ("la colección más valiosa de mundo") y las colecciones geológicas ("una de las más completas de Europa") frente a la de zoología, por ejemplo.

[18] Además, "hay en las laderas diferentes huertas con muchos árboles frutales, y se asegura que desde la quinta esclusa en adelante se podrán regar grandes pedazos de vega situados al Mediodía. La pesca de anguilas, tencas, barbos y bogas ha prevalecido y se aumentado en gran manera... Los paseos que se forman en sus orillas con tanta copia de árboles, son ya de los más bellos que pueden verse. Se pueden considerar unidos a los de las Delicias, y éstos a los del Prado, formando así una extensión muy grande." (Ponz, A. *Viaje de España, op. cit.,* tomo V, pp. 39-40).

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la nobleza comenzó a abandonar el viejo tejido urbano para ubicarse en zonas perimetrales de la ciudad, buscando la proximidad a los Sitios Reales y el disfrute de amplios panoramas campestres. Los jardines que rodearon sus nuevos palacios se separaban de la calle tan sólo por medio de verjas, olvidándose de las tradicionales altas tapias que cercaban los viejos huertos madrileños encerrados dentro del caserío del casco antiguo. Con ello, el aspecto de las calles donde se levantaban estos palacios ganaba notablemente y, a su vez, el jardín ante la fachada del palacio suponía un rasgo de prestigio, poder y distinción.

Para la capital del reino el siglo XIX será, como para todas las grandes ciudades de la época, un período de grandes cambios desde el punto de vista social y urbanístico que modificarán por completo la faz de sus calles, su extensión y muchos de sus edificios. Comenzaron las desamortizaciones y las expropiaciones que supondrían un enorme cambio en la historia de Madrid; por ejemplo, se derribaron numerosos conventos y casas para abrir plazas[19].

Tras el regreso de Fernando VII a España, el proyecto urbano de mayor interés del primer tercio del siglo será la Plaza Oriental de palacio, junto con la Plaza de la Armería y, después, con la prolongación de la calle Bailén, el Viaducto y la urbanización de la Cuesta de la Vega. Podemos estudiar el Madrid de aquella época congelado en el Modelo de Madrid (1830) de León Gil del Palacio, justo antes de la transformación que supondrían la desamortización eclesiástica y el futuro ensanche de la ciudad, animado por la lectura del Manual de Madrid (1831) de Ramón de Mesonero Romanos.

Entre las operaciones periféricas en época de Fernando VII destacan la construcción del Puente del Rey como conexión entre el Palacio y la Casa de Campo, la continuación de obras en el Canal del Manzanares, la nueva Puerta de Toledo y el camino de Ronda, el Casino de la Reina que dignificaría el frente sur de la cerca y, ya bajo el período de regencia de María Cristina, la ordenación de la Glorieta de las Pirámides y el Paseo de Las Delicias de Isabel II, con la Fuente Castellana que iniciaría el crecimiento norte del eje de los Prados.

En el reinado de Isabel II la ciudad es dotada con nuevos servicios como mercados, mataderos, casas de beneficencia, e infraestructuras como el ferrocarril (1850), el gas, el Canal de Isabel II (1858), que serán fundamentales para la reforma y la expansión ilimitada de la ciudad. Para ello, sólo restaba elaborar un Plan de Ensanche, que fue realizado por Castro y aprobado por Real Decreto de 19 de julio de 1860, y proceder al derribo de las murallas, que se realizará en 1868.

LAS DESCRIPCIONES DE LOS VIAJEROS EXTRANJEROS

Madrid crecía irremediablemente, extendiendo sus tentáculos sobre unos alrededores no siempre hermosos, si hemos de hacer caso a numerosas y pesimistas descripciones de viajeros[20], o como podemos seguir viendo a finales del siglo XIX en algunas de las fotografías de

[19] La repercusión de estas demoliciones y cambios de uso de edificios del porte de los grandes conventos del siglo XVII, así como la pervivencia de muchos de ellos, en el paisaje urbano de Madrid hasta comienzos del siglo XX ha sido estudiada en Rodríguez, E.; Tejela, J.; Jiménez, B. y Lasso de la Vega, M. "La huella de los conventos en Madrid", en VV.AA. *Paisaje cultural, EURAU'08*, Ministerio de Fomento, CEDEX-CEHOPU y Univ. Politécnica de Madrid, Madrid, 2007.

[20] Es abundantísima la bibliografía sobre libros de viaje en la que aparecen alusiones a Madrid, puesto que los viajeros casi siempre visitaban la capital. No todos describen la fisonomía de la ciudad, sino las costumbres, los

Clifford[21]. Desde antes, por ejemplo, el conde Creutz en su descripción geográfica general de las tierras de Castilla en 1765, antes de centrarse en la ciudad y arquitectura de Madrid dice: "En medio de esos áridos campos es donde está situado Madrid. Al pie de la villa corre un hilo de agua casi imperceptible…, las calles están bien cortadas y están decoradas de fuentes…"[22]. Ya en el siglo XIX, Teófilo Gautier, que vino a España en 1840, describe el paisaje que contempla al acercarse a Madrid desde la Sierra como "una campiña desierta, de una aridez, de una sequedad, de una desolación de que nada puede dar idea; ni un árbol, ni una gota de agua, ni una planta verde"[23]. Richard Ford comentaba que "los alrededores inmediatos de Madrid ofrecen escasas atracciones, ya que la ciudad del orgullo y las pretensiones se levanta sola en plena soledad del desierto... contados son los chalets, las rures in urbe, que tienten a los ciudadanos a ir más allá de las murallas de barro de su paraíso"[24]. Incluso el Barón Davilliers, que suele aportar juicios amables, comenta la falta de arbolado: "…tanta necesidad sentíamos de ver árboles, que incluso el olivo, a pesar de su follaje triste y gris, nos parecía de un tono verde muy agradable"[25]. Pero no todos los testimonios son negativos. El habanero Antonio Ferrer, que precisamente llegó a Madrid por el sur, desde Sevilla, comenta con agrado que le llamaron la atención "las alamedas que adornan las afueras de Madrid y el hermoso puente de Toledo, notable por su solidez y dimensiones..."[26].

Una de las preocupaciones comunes a todos los que pensaron cómo mejorar Madrid fue ampliar el número de parques y jardines de la capital, así como cuidar y aumentar el arbolado

tipos, la política, las fiestas, sus mujeres... pero, aun así, tenemos en esos relatos numerosos trazos con los que poder imaginar el "antiguo Madrid" y sus alrededores. Aparte de consultar las obras en concreto, como las de Laborde, Irving, Gautier, Ford, Borrow, Dumas, Davillier, etc., recomendamos ver los análisis de esos textos que han realizado diversos autores: Farinelli, A. *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas,* Roma, 1942; Fernández Rúa, J. *La España del siglo XIX vista por los extranjeros*, 1955; Buero, A. "Gustavo Doré, estudio crítico-biográfico" en Daviliers, Ch. *Viaje por España,* Ed. Castilla, Madrid, 1957; Figueroa y Melgar, A. de. *Viajeros románticos por España*, Madrid, 1971; Robertson, I. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*, Madrid, 1976; VV.AA. *Viajeros y paisajes*, Alianza ed., Madrid, 1988; Freixa, C. *Los ingleses y el arte de viajar: una visión de las ciudades españolas en el siglo XVIII*, Barcelona, 1993; Pimentel, J. *Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2003; Jiménez Cruz, A. *La España pintoresca de David Robert*. Univ. de Málaga, 2004 y Lucena Giraldo, M. y Pimentel, J. (eds.). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. CSIC, Madrid, 2006. También existen recopilaciones muy completas de textos de viajeros clasificados por épocas y temas como Checa Cremades, J. L. *Madrid en la prosa de viaje*, 3 vol., Comunidad de Madrid, 1992, 1993 y 1995; García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 6 vol., Junta de Castilla y León, 1999 y Simón Díaz, J. *Guía literaria de Madrid.* 3 vol. Ediciones La librería e Inst. de Estudios Madrileños, Madrid, 1993, 1994 y 1997.

[21] Cfr. VV.AA. *Vistas de las obras del Canal de Isabel II fotografiadas por Clifford*, J. Soto Impresor, Canal de Isabel II, Madrid, 1988.

[22] Recopilación de G.ª Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal, op.cit.*, vol. V, p. 108. En el último tercio del siglo XVIII casi todos los viajeros, como el Mayor W. Dalrymple o Juan Francisco Peyron, repiten los comentarios sobre la aridez de los alrededores, el escueto Manzanares… en contraposición a las calles, anchas, limpias y bien pavimentadas, y edificios que suelen ser alabados.

[23] Gautier, T. *Tras los Montes*, 1843. Citado por Ezquerra Abadía, R. *El Madrid del siglo XIX ante los extranjeros*, Inst. de Estudios Madrileños y Ayto. de Madrid, 1982, p. 11.

[24] Ford, R. *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa* (1845), Turner, ed. fc., Madrid, 1981, p. 163

[25] Davilliers, Ch. y Doré, G. *Viaje por España*, Anjana ediciones, Madrid, 1982, Vol. II, p. 69. Ver también a descripción que hace de las "Cercanías de Madrid", pp. 255-257.

[26] C. Ferrer, A. C. *Paseo por Madrid en 1835*, prólogo y notas de J.M. Pita Andrade, Colección Almenara, Madrid, 1952, p. 17.

de sus calles y de la periferia. Así, a lo largo del setecientos y sobre todo del ochocientos aumentó la consciencia sobre la necesidad de mejorar el arbolado en torno a la villa, tanto por motivos económicos como estéticos y de salubridad; conocedores de que "todo el terreno que rodea á Madrid estuvo en lo antiguo poblado de pinos, encinas y robles..." se trató de intervenir en los parajes inmediatos, donde "sería muy conveniente que en toda la parte alta, á donde no puede alcanzar el beneficio del riego, se hiciesen plantíos de encina, roble y pino, alternándolos con acacias y almendros, árboles que prosperan en terrenos incultos... que ejercerían un influjo benéfico sobre el clima de Madrid, endurecido desde la desaparición del arbolado de sus cercanías"[27]. Estas iniciativas, así como la proliferación de las quintas de recreo suburbanas, conseguirían modificar el árido aspecto de las afueras de la capital del reino.

Es muy interesante el testimonio del naturalista William Bowles, que visita Madrid en el siglo XVIII, dejándonos todo un estudio de las formaciones geológicas de las tierras que lo rodean y de las desigualdades topográficas que abundan en la zona:

> Mirando los alrededores de Madrid desde alguna altura lejana, parece un terreno ondeado con muy pocas cuestas y quebradas, pero es un engaño de la vista, porque hay muchas lomas, cerros y hondonadas, que no se pueden percibir mirando el país horizontalmente, y sólo se reconocen estando cerca. Por esta razón, habiendo en su territorio como cosa de doscientos pueblos entre grandes y chicos, no hay parte desde donde se vean más de tres o cuatro a la vez.
>
> Las causas de las desigualdades del terreno son la degradación imperceptible de las peñas, la resistencia accidental de las tierras, la mutación maravillosa de las madres de los ríos y arroyos, la rapidez de los torrentes, las aguas de las lluvias recias que acarrean y arrebatan las tierras, las fuentes internas y subterráneas que minan el terreno, y en fin las lluvias ordinarias y suaves con el largo tiempo.
>
> ...A media legua de camino fuera de las puertas de Madrid... hay muchas capas de yeso... los campos de la zona norte son areniscos, con mezcla de tierra arcillosa... Unos y otros se siembran por lo regular de trigo y cebada... Hay muy pocas viñas, no obstante que el terreno es apropósito para ellas, y el de los altos excelente para moscatel[28].

El gran interés de esta descripción es su objetividad "científica", que nos permite imaginar realmente el aspecto de los alrededores de la capital, con los distintos tipos de terrenos, que junto con el curso del río ofrecerían zonas homogéneas diversas, con distintos tipos de vegetación y de relieve. Podemos comprobar claramente que Mesonero Romanos conocía esta obra, a la que parafrasea en su Manual de Madrid [29].

Para tener una imagen clara de cómo eran los alrededores de Madrid conviene recordar que la ciudad tenía cinco puertas reales: la de Alcalá, Atocha, Toledo, Segovia y Bilbao; y

---

[27] A.S.A., leg. 5-426-6: *Memoria sobre el riego de los campos de Madrid con las aguas del río Lozoya por D. Juan de Ribera, inspector general de ingenieros de caminos, canales y puertos, y director facultativo y económico del Canal de Isabel II*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, 1886, p. 28.

[28] Bowles, William. *Introducción a la historia natural y a la geografía de España*, Imp. de F. M. de Mena, Madrid, 1775. Recogido en Checa Cremades, José Luis. *Madrid en la prosa de viaje*, t. II, pp. 317-319.

[29] Ver Mesonero Romanos, R. *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* (1844), fc. Ábaco ediciones, Madrid, 1977, p. 424-425.

once puertas de segundo orden o portillos: el de Recoletos, Santa Bárbara, Santo Domingo o Fuencarral, Conde-Duque, San Bernardino, San Vicente, la Vega, las Vistillas, Gil Imón, Embajadores y Valencia[30]. De estas puertas partían caminos y carreteras hacia ciudades, pueblos de los alrededores o fincas cercanas. Los accesos se cuidaban en su aspecto y salubridad desde tiempos de Carlos III, como se encarga de recordarnos el Barón Charles Davillier:

> Los votos del viajero se realizaron bajo el reinado de Carlos III. A partir del año 1760 Madrid se hizo irreconocible; no solamente fueron saneadas y cuidadas sus calles, sino que se erigieron, para embellecerlas, magníficos edificios, puertas monumentales, fuentes, amplios paseos y jardines. De esta época data la transformación de la ciudad y desde entonces merece ser realmente la capital de un gran reino[31].

Madoz en su diccionario describe los paseos y arbolado de la villa con todo detalle[32], incluyendo aquéllos que se extienden más allá de las murallas. El de las Delicias de Isabel II, "uno de los paseos mas modernos y el más interesante", con varias filas de árboles, agradables jardines y varios puentes, partía de la puerta de Recoletos hacia el norte y se ensanchaba en varias plazoletas. En una de ellas, rodeada de árboles y rosales, se encontraba la fuente del Cisne, desde allí se ensanchaba el paseo a diecinueve filas de árboles que formaban calles con paredes de lilas y rosales[33] y se llegaba hasta la Fuente Castellana o fuente del Obelisco, rodeada también de rosales.

También había otros paseos exteriores que partían de las otras puertas y portillos de la ciudad: tres ramales que salían de la puerta de Bilbao, el paseo del portillo de Fuencarral, del portillo de San Vicente al puente de Segovia (Fig. 2) y otro hacia la ermita de San Antonio de la Florida, que continuaba hasta la Puerta de Hierro. Al sur de Madrid, en un hondo del Manzanares estaba el paseo de la Virgen del Puerto, con altos plátanos, un lavadero y juegos de caballos y columpios[34]. De la puerta de Toledo arrancan tres caminos: el de los Ocho Hilos (ocho filas de árboles) va recto hacia el puente y termina en la Glorieta de las Pirámides; los otros dos, con cuatro filas de árboles, van hacia ambos lados, uno es el del puente Verde y el otro el paseo de los Olmos. También de la puerta de Atocha parte el paseo de las Delicias hacia el puente de Santa Isabel sobre el Canal, el paseo de Santa Mª de la Cabeza y la Ronda que llega a la Puerta de Toledo bordeando el Casino de la Reina.

De los caminos tenemos la visión positiva de Richard Ford, no sin su nota despectiva correspondiente, que dice:

> Los caminos… que ponen en comunicación la capital con los principales puertos son realmente buenos… Hay paisajes para llenar una docena de portafolios y asunto para una veintena de volúmenes en cuarto. ¡Cuántas flores se marchitan sin figurar en ningún tratado de botánica! ¡Cuántas rocas se deshacen sin que se las mencione en la geografía!

[30] Ibídem, p. 413.
[31] Davilliers, Ch. y Doré, G. *Viaje por España*, *op. cit*, p. 181.
[32] Madoz, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España...,* Madrid, 1846, pp. 914-922.
[33] Ibídem, p. 919.
[34] Ibídem, p. 920.

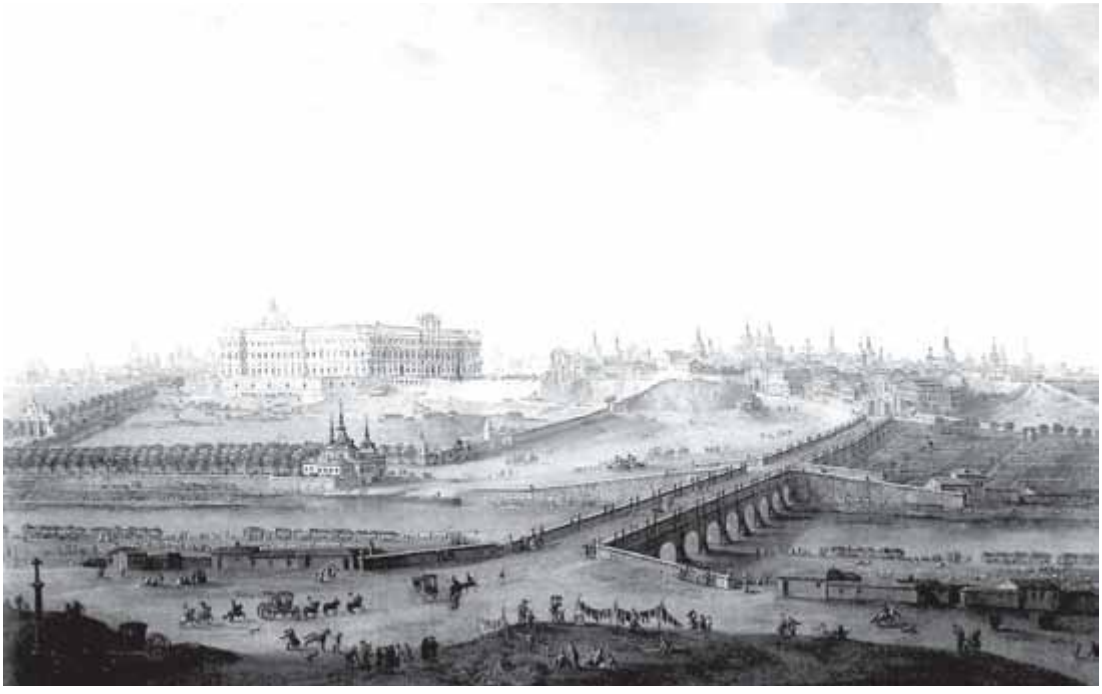


Figura 2. *Panorámica de Madrid*, Antonio Jolie, h. 1752 (Colección particular, copia en el Palacio Real de Nápoles, reproducido en el catálogo de la exposición "Madrid Pintado").

> ¡Y cuántos paisajes dignos de ser dibujados, cuántos osos y ciervos que cazar…, cuántos valles tienden su pecho deseosos de abrazar a sus visitantes ocultos, cuántas bellezas vírgenes desconocidas…![35].

A las líneas verdes que proporcionaba el arbolado de estos paseos periféricos habría que añadir las masas de vegetación que aportaban los conjuntos de villas que contemplaban la urbe, desde sus jardines, con la calma que ofrece el distanciamiento. Por ejemplo, el paisaje que se apreciaba desde los Carabancheles es la silueta de Madrid encaramada sobre el barranco del Manzanares, con el Palacio Real y San Francisco el Grande en primer término, es decir, lo que se ha venido a llamar la "cornisa de Madrid". Entre la vegetación se podría adivinar, medio oculta, la vista de Madrid en la lejanía, como sucede en el cuadro Vista de Madrid con vendedor de pájaros de Houasse (comienzos del siglo XVIII), sin más que sustituir el viejo Alcázar por el Palacio Real. Este cuadro mira desde las inmediaciones del río en dirección al Campo del Moro, representando un mundo rústico y suburbano con huertas y casas de campo situadas en las proximidades del Manzanares. Aún se aproxima más el punto de visión, desde el suroeste, en el lienzo (Fig. 3) de Bartolomé Montalvo, Vista de Madrid (1816) o algunas de las litografías de Brambilla, testimonios del aspecto que ofrecían las afueras de la villa a principios del siglo XIX. En los alrededores abundaba el cultivo de cereal, que proporciona un aspecto yermo y desnudo, aunque aún se conservaban algunas zonas de olivares y viñedos y los árboles plantados desde mediados del siglo anterior.

[35] Ford, R. *Las cosas de España*, traducción de Mesa, E. p. 95.



Figura 3. *Vista de Madrid*, Bartolomé Montalvo, 1816
(reproducido en el catálogo de la exposición "Madrid Pintado").

Querríamos imaginar vistas como las de estos cuadros o como las que describe Mesonero Romanos en El antiguo Madrid y no como las que nos dejaron muchos extranjeros que arribaban sedientos y cansados, a juzgar por sus palabras desoladoras. Madame d'Aulnoy decía: "Antes de llegar, atravesamos una arenosa llanura de cerca de cuatro leguas llena de baches y hoyos, donde se hundían con frecuencia las carrozas; todo el campo es árido y desnudo; apenas algún árbol se levanta sobre la seca tierra"[36]. Supongamos que Mesonero Romanos ponga pasión de lugareño en sus descripciones, aun así no creemos que todo el entorno de la capital fuese tan árido y desangelado como describen varios visitantes. No debemos olvidar que, llegando desde el noroeste bordearíamos el Pardo y la Casa de Campo, posesiones siempre descritas y alabadas por sus frondas y vergeles[37]; en la zona oriental se encontraban la Alameda de Osuna y otras quintas en torno a la carretera de Alcalá y los arroyos que descendían hacia el sur; el río, aunque escueto, bordea el suroeste y hasta él llegaban los paseos arbolados que parten de las puertas de Toledo y Atocha. También al sur, algo más alejados, en una zona de colinas a una legua apenas de Madrid, los Carabancheles se habían convertido en aposento de quintas

[36] D'Aulnoy, M. C. *Relación del viaje de España*, Claude Barbin, París, 1691. Citado en Checa Cremades, José Luis. *Madrid en la prosa de viaje,* t. I, p. 191.

[37] Por ejemplo, el Barón de Bourgoing (h. 1790) decía: "La entrada en Madrid viniendo del Escorial es agradable a la vista. Después de pasar el Manzanares se recorre un hermosos camino, arbolado, que conduce a El Pardo…" (recopilación de G.ª Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal, op.cit.*, vol. V, p. 478).

de recreo rodeadas de huertas y jardines. Pero a partir de ahí hacia Valdemoro, Getafe y Pinto sólo había arbolado aislado entre viñas y campos de trigo[38].

Bien es verdad que la vegetación típica de la zona (matorral, encinas y pinos), así como los árboles que se solían cultivar (olivos y frutales), nada tendrían que ver con los de los países de los forasteros que nos visitaban. Lo mismo sucedería con la manera de organizar los cultivos y la costumbre de encerrar jardines y vergeles tras altas tapias, típicas de las culturas mediterráneas, que resultarían extrañas a sus ojos. Esto no quiere decir que las descripciones de los viajeros estén falseadas, pero sus valoraciones de nuestro paisaje están filtradas por su cultura y fundamentadas en la comparación con otras tierras y climas.

Aparte de los caminos arbolados, los plantíos y las quintas de recreo, otro elemento determinante del paisaje de los alrededores madrileños era el Manzanares. El río, según Mesonero Romanos, era de gran utilidad para Madrid a pesar de su escaso caudal[39]: para el lavado de ropas, para bañarse en verano y para surtir el Canal; las aguas son buenas, aunque no se beben por estar destinadas al lavado. El Manzanares, tan vilipendiado por tantos (fue llamado vizconde de ríos o duque de arroyos), daba a veces, sin embargo, serios problemas con sus crecidas, lo que justifica la longitud y altura de los puentes que lo cruzan. Un viajero anónimo escribe en 1765:

> Madrid es una ciudad soberbia, llena de hermosas casas, de hermosas plazas, de bellas fuentes, de hermosas calles muy rectas y de gran limpieza… está poco poblada en proporción a su tamaño… Es, creo, la única capital en el mundo que no tenga ni un gran camino, ni bosque, ni río. No hay más que un pequeño arroyo tortuoso a pie de la villa, que se llama el Manzanares. Lo han honrado con dos puentes muy hermosos, que son necesarios en invierno y muy ridículos en verano. Decían, bastante ingeniosamente, que el rey de España debiera haber vendido sus puentes para compara un río[40].

Ford nos cuenta en su entretenido e incisivo relato, a veces mordaz, que el Manzanares:

> ... ha alimentado... el humor cortante de los ingeniosos y satíricos españoles, desde Quevedo y Góngora para abajo, durante varios siglos. Si recibe el nombre de río es por pura cortesía, porque tiene puentes, lo que la mayor parte de las aguas corrientes en España no tienen... a veces torrentes de lluvia bajan del Guadarrama en tal volumen que incluso sus gigantescos muelles se ven amenazados por las inundaciones; sin embargo el diluvio no tarda en pasar, agotado por su propia furia; y, cuandoquiera que llueve, lo que debe hacer el forastero es bajar corriendo a ver el río antes de que desaparezca. En verano el riachuelo es poco más ancho que la longitud misma de su nombre...[41].

[38] Comentado por Davilliers, Ch. y Doré, G. *Viaje por España*, *op. cit*, p. 171.

[39] Mesonero Romanos, R. de. *Manual... de Madrid, op. cit.,* p. 418.

[40] Reproducido en García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal, op.cit.*, vol. V, p. 59.

[41] Ford, R. *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa* (1845), Ed. Turner, 1981, pp. 122-123.Termina citando el epigrama de Tirso de Molina que compara al río con las vacaciones veraniegas de las universidades: "Como Alcalá y Salamanca,/ tenéis y no sois Colegio/ vacaciones en Verano/ y curso sólo en Invierno".

Las márgenes del río eran, por tanto, un lugar de aspecto cambiante, no sólo por las crecidas sino también por las instalaciones temporales de multitud de lavaderos donde las "náyades del Manzanares"[42] se agrupaban para lavar la ropa de las clases más acomodadas. Desde el puente de Toledo hasta el de la Casa de Campo, sombrajos lineales de caña protegían a las lavanderas de los rayos del sol y largas filas paralelas de pértigas sostenían las cuerdas donde tender la ropa a secar. Existen diversos documentos gráficos (grabados, pinturas, fotografías...) que nos permiten conocer el aspecto de las orillas del Manzanares, pero el más elocuente es un plano realizado por el arquitecto Francisco Varea en 1870, en el que se representa la situación de los lavaderos y la alineación a la que deben sujetarse[43]. Las orillas estaban salpicadas de casas de labranza, paradores de ganado, huertas, yeserías, tejares, alfares, alguna fábrica y unas cuantas grandes fincas, como la Dehesa de la Arganzuela, la Quinta de la Esperanza al final del paseo de las Delicias, la posesión del marqués de Perales con olivar y huerta en la zona de Pacífico y la huerta del conde de Bornos en Atocha. En la orilla derecha se encontraba la ermita de San Isidro y la pradera donde todos los meses de mayo los madrileños celebraban a su patrón contemplando al fondo la ciudad, como representa el conocidísimo boceto para tapiz de Goya[44]. También se instalaron allí los cementerios de San Isidro, San Justo, San Luis, San Lorenzo y Santa María, que hicieron desaparecer las quintas de recreo de Goya, Mendizábal y Joaquín Fagoa[45].

Toda esta zona sur extramuros vería alterada su fisonomía profundamente con la instalación de las estaciones ferroviarias: Atocha (1851, ampliada en 1858 y renovada en 1892), Norte (1861, renovada en 1882 y ampliada en 1928), Delicias (1878), Peñuelas (1914). Asimismo la vía de circunvalación que unía todas ellas, se iría rodeando de almacenes y establecimientos industriales que marcarían en el futuro el ensanche sur, que comenzará a edificarse en 1866.

La topografía accidentada de los alrededores de Madrid y el profundo corte del curso del Manzanares serán dos de los aspectos más interesantes de la ciudad paisajísticamente hablando. Todo ello fue el planteamiento de partida para muchas de las quintas de recreo de las cercanías, sobre todo al sur de la ciudad, en busca de vistas variadas e interesantes. Recordemos que era igual de importante que desde la ciudad se contemplase un hermoso campo como que desde las casas de campo se dominasen espléndidas vistas de la metrópoli (Fig. 4).

A pesar de las visiones, en general pesimistas, sobre los paisajes y jardines españoles de los viajeros tanto del XIX como de siglos precedentes, hacia los años sesenta comienzan a cambiar las impresiones que nos trasmiten. Así, Prosper Merimée, en su séptimo y último viaje a España en 1864, escribe a su amiga Fanny Lagden en París:

[42] Las lavanderas del río impresionaron mucho a Charles Davillier, historiador y coleccionista de obras de arte, que recorrió España con el dibujante Gustave Doré en la década de los sesenta, como comenta Domínguez Díez, R. "El Madrid isabelino visto por un francés: el barón Charles Davillier", *Villa de Madrid*, nº 96, 1988, pp. 35-54.

[43] A.S.A., leg. 7-487-84.

[44] El boceto de cartón para tapiz, pintado en 1788 con destino al dormitorio de las infantas en el palacio de El Pardo, del que nunca se realizó el correspondiente cartón ni el tapiz final, ofrece una vista panorámica de la Pradera de San Isidro con Madrid al fondo (Pérez Sánchez, A. *Madrid pintado*, Museo Municipal, Madrid, pp. 146-147). Entre ambas el río Manzanares cruzado por el puente de Segovia y, más hacia la derecha, por el puente de San Isidro o de los Pontones, de madera, por el cual se accedía a la pradera. Se distinguen la puerta de Segovia con sus dos arcos y detrás la puerta de la Vega, el Palacio Real, San Francisco y un sinfín de agujas y chapiteles que van definiendo el perfil de la ciudad.

[45] Repide, P. de. *Las calles de Madrid*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1971, p. 641.



Figura 4. *Plano de Madrid. Mapa topográfico hoja 559*, 1875, (Inst. Geográfico Nacional).

> He encontrado a Madrid muy cambiado desde mi última visita, con muchos edificios nuevos, mejor construidos que los anteriores. Pero el mayor cambio consiste fundamentalmente en la abundancia de agua, de la que la capital carecía tanto como Cannes anteriormente. Están plantando árboles, haciendo plazas, y todo ello va muy bien. Lo poco que quedaba del atuendo nacional ha desaparecido. Las señoras visten como en París... Algunas siguen usando mantilla, pero todas llevan unos peinados con caracolillos, para parecerse a la Emperatriz de los franceses, creen ellos. La cocina es tan mala como siempre y el chocolate tan bueno como antaño...[46].

CONCLUSIONES

El paisaje es uno de los aspectos en el que se centran casi todos los viajeros de los siglos XVIII y XIX, como resulta lógico debido a la cultura de la época, aunque el paisaje español en general, y el de los alrededores de Madrid en particular, parece defraudarles por la aridez, el colorido, la escasez de árboles y de casas de campo, etc.

Puede resultar paradójico, ya que un paisaje mediterráneo es precisamente lo que buscaban los viajeros ingleses, por ejemplo, en sus recorridos pintorescos y pedagógicos por Europa. Esa imagen arcádica es la que pretendían reflejar los jardineros de los jardines paisajistas y para ello se servía de templos y otros edificios clasicistas diseminados por un paisaje mucho más verde que el originario, la campiña inglesa. El nuevo jardín era entendido por ellos como

[46] Citado por Benet, J. "Un punto de vista extranjero", en VV.AA. *Vistas de las obras del Canal de Isabel II fotografiadas por Clifford*, Madrid, 1988, pp. 11-16, p. 11. Prosper Merimée estuvo desde el 10 de octubre al 24 de noviembre de 1864 en casa de su amiga la condesa de Montijo (madre de la emperatriz de Francia) en Carabanchel.

la traslación a la realidad de la pintura de paisaje, como la recreación de un paisaje ideal (el del viaje de la juventud, el *grand tour*; el de la antigüedad clásica) gracias a la mediación de la pintura. Así, los viajes de formación que emprendían los jóvenes nobles ingleses, alemanes, franceses, rusos y algún español de la buena sociedad, les enseñaban a apreciar aquellos paisajes que ya conocían en la pintura.

Pero la realidad del paisaje mediterráneo poco tenía que ver con aquellas recreaciones pictóricas. Si a esto añadimos la posterior visión romántica sobre España, llena de tópicos y prejuicios en muchos casos, podemos entender la falta de comprensión por parte de los viajeros respecto al paisaje circundante de Madrid.

Las visiones además parecen claramente politizadas, ya que es más fácil encontrar juicios negativos en los escritos de viajeros ingleses, sobre todo, y franceses, que cuando el relato pertenece a portugueses, italianos o americanos.

Los viajeros se centran en la mención del arbolado; la descripción del campo que rodea a la ciudad, con su relieve, sus cultivos y sus villas; los paseos periféricos de acceso a Madrid, sus puertas; la aproximación desde la zona norte-noroeste y menos frecuentemente desde el sur y el este, haciendo hincapié en la imagen de nuestro pequeño Manzanares.

La cornisa de Madrid fue durante siglos la fachada de recibimiento de la ciudad; hacia ella convergían los paseos arbolados en declive, terminando en la masa arbórea de la Casa de Campo, el Campo del Moro, el Paseo de la Florida y las riberas del río. Sobre estas manchas verdes se alzaban la blanca silueta del Palacio Real, la potencia de la cúpula de San Francisco el Grande, y la silueta divertida y compleja de cientos de cupulillas y torres de las iglesias y conventos que poblaban la ciudad, sobresaliendo por encima de la horizontalidad del caserío.

Esta fue la imagen de aproximación de los viajeros a Madrid durante siglos y hasta hace muy pocos años. Hoy en día podemos vislumbrar esta aproximación tan sólo como peatones, ya que con las nuevas infraestructuras y ordenaciones, y el aumento colosal de escala de la ciudad, esa imagen lejana de Madrid que todos tenemos en nuestra retina ya no es la cornisa del Manzanares, sino la visión de las torres de la Castellana emergiendo de una masa verde y una extensión variopinta de edificaciones, casi desde cualquier punto desde el que nos acerquemos. Las referencias han cambiado de escala junto a la extensión del territorio de la ciudad, cuyo nuevo símbolo para el viajero ya no es la blancura del Palacio Real sobre arboledas, sino la silueta sobrecogedora de las cuatro torres en la lejanía.

EL CAMINO HACIA LA CORTE DE FERNANDO VII EN 1814. EL DISCURSO CIUDADANO EN LOS RECIBIMIENTOS Y EN SUS ARQUITECTURAS EFÍMERAS

María José Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla-La Mancha

Fernando VII cruza el 22 de marzo de 1814 el río Fluviá, tras su retención napoleónica en Valençay, desde abril de 1808. El 24 de marzo entra en Gerona, "resignado"[1] a jurar la Constitución, requisito imprescindible para ocupar el trono, según la Regencia. Pero sus contactos con el pueblo (que le aclama apasionadamente por creer que también él, víctima de Napoleón, ha sufrido; significa la ansiada paz y el rechazo de la dinastía invasora...: es "el Deseado") y con grupos descontentos por recortes económicos o de poder, realizados por la Regencia, en especial las altas jerarquías clericales (mermados sus bienes por la Desamortización eclesiástica) y militares (retirados de la Administración del Estado), le dan a Fernando la posibilidad del golpe de estado, con el rechazo a la Constitución y a la obra legislativa de la Regencia.

De aquí la importancia estratégica que para Fernando tuvo la dilación de su viaje hacia Madrid, donde debía de jurar la Constitución. Tal viaje había sido previamente fijado por la Regencia, con el itinerario más rápido: por la costa hasta Valencia y de ahí a Madrid[2]. Fernando aprovechó interesadamente la invitación que Palafox le hizo en Reus para visitar Zaragoza: la ampliación del recorrido posibilitó en mayor número los contactos señalados. A la vez, los sucesos en Francia posteriores al 31 de marzo y al 6 de abril, con la derrota y abdicación de Napoleón, y vuelta al trono de Luís XVIII, añaden fuerzas a sus propósitos absolutistas. Hasta la llegada a Valencia, lugar del golpe de estado del 4 de mayo, las distintas localidades preparan sus entradas a Fernando, constando hoy la descripción de algunas. Las decoraciones efímeras en las entradas a las ciudades de los reyes, tradicionalmente han posibilitado una comunicación con el rey visitante[3], reducida a mera alabanza en el Antiguo Régimen. Las

[1] Artola, Miguel. *La España de Fernando VII*. Madrid, Espasa Forum. 1999, p. 407.

[2] Artola, M. *op. cit.,* p. 404.

[3] Rodríguez Cuadros, E. (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media*. Alicante, Generalitat Valenciana, 1994. Lobato, M. L. y García García, B. (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias.* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003. Strong, Roy. *Arte y poder.* Madrid, Alianza Forma, 1988. Torrione, M. (ed.). *España Festejante. El siglo XVIII.* Málaga, Diputación, 2000.

distintas instituciones locales, gremios y particulares, lanzan su mensaje; en estos momentos, el dirigido a Fernando, va a tener especial importancia porque, en un país radicalizado en dos posturas, con un clima de guerra civil[4], traducirá un pensamiento determinado y entrará en el debate de apoyo al rey hacia una u otra tendencia. Al mismo tiempo, quienes las describan, estarán interesados en una u otra opción, ocultando o tergiversando datos –lo que conoceremos si podemos comparar fuentes–, interviniendo en la polémica. Y al margen de la ideología del narrador, el poco tiempo que hubo para la publicación de tales textos antes del 4 de mayo, supone la influencia de la censura en algunos[5]. De todas formas, incluso allí donde la ideología del mensaje es más conservadora, la iconografía de las decoraciones presentará cambios sustanciales y evidentes, reveladores de que la sociedad del Antiguo Régimen, después de la Guerra de la Independencia y de la fuerza y el protagonismo de la burguesía y del pueblo en la misma, sólo podrá ser una máscara, impuesta por la fuerza, a una sociedad distinta.

Como marco referencial iconográfico para las entradas de Fernando VII, nos resulta interesante detenernos en la que se preparó en Madrid el 6 de enero de 1814 para la llegada del Consejo de Regencia del Reino, presidido por el Regente, el Cardenal Luís de Borbón, procedente de Cádiz. Puesto que representan a la figura del rey, se les recibe como si tal fueran para que esa enseñanza quede absolutamente clara a la población: protocolaria y visualmente se mantiene la fórmula tradicional con el lenguaje clásico de monumentos y arcos triunfales efímeros en el itinerario. La importancia del uso didáctico de este recibimiento hace que su desarrollo decorativo sea totalmente institucional –la colaboración ciudadana en el mismo, si la hubo, no se describe– para así explicitar una serie de consignas claves de alabanza al nuevo sistema constitucional y a la heroicidad y protagonismo del pueblo en la evolución de los inmediatos acontecimientos. Así, después de arcos de triunfo jónicos y dóricos, ilustrados con inscripciones rodeadas de coronas de laurel y palmas triunfales, en las que se alaba a "la Regencia", a la "Soberanía Nacional", a los "Defensores de la Patria", a "la Constitución", sin olvidar la alusión monárquica, representada por el escudo del rey, en el arco de la Plaza de la Villa, se insiste en la heroicidad del pueblo madrileño el 2 de mayo y, entre famas y laureles, se imita un bajorrelieve con "la acción de Daoíz y Velarde en el Parque de Artillería el día 2 de Mayo...[por encima,] los emisferios de España e Indias, rodeados de trofeos militares, y la Corona Real que los cubre..."[6]; por el otro lado, el texto: *"El siempre memorable día 2 de Mayo de 1808/ es el verdadero origen de las felicidades que advertimos,/el que nos ha restablecido en los derechos de ciudadano,/ el que nos ha libertado de las cadenas de la opresión,/ el que causa la destrucción del mayor de los tiranos,/y el que nos restituirá a nuestro amado rey Fernando VII"*. Y en el Prado, sobre el "enterramiento de las víctimas del 2 de Mayo [se puso] una sencilla memoria del recuerdo a que son acreedores, ínterin tiene efecto la que perpetúe

[4] Artola M. *op. cit.,* p. 401.

[5] En relación a la propaganda en torno a la imagen de Fernando VII, ver: Moreno Alonso, M. "La ´fabricación` de Fernando VII". *Ayer* (Madrid) nº 41. (2001), pp. 17-41. Mínguez, V. "La iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono español", *1808-1812: Los emblemas de la libertad*. Cádiz, Universidad, 2009, pp. 161-189.

[6] Anónimo. *Relación de los objetos que presenta la M. N. H. L. I. y Coronada Villa de Madrid en su recibimiento á la Regencia del Reyno por la carrera que debe transitar desde el puente de Toledo hasta el real Palacio nuevo.* [Madrid] [sin año, sin página].

tan memorable día y suceso"[7]. Fue una alta pirámide elevada sobre dos zócalos superpuestos; en la fachada principal del mayor se simula un bajorrelieve con "el sacrificio de los héroes españoles el día 2 de mayo"[8]. Sobre este cuerpo se apoya una urna con las cenizas; detrás, otro relieve con un joven, una mujer y un niño, llorando la pérdida. Todo se acompaña de inscripciones alusivas. En conclusión, la arquitectura clásica, de evocaciones triunfales, sirve para transmitir un mensaje enaltecedor comprendido por todos –gracias a la tradición–, pero ahora dirigido a la Regencia, a la Soberanía Nacional, a la Constitución y al pueblo en general y a sus héroes en concreto, que han derramado su sangre y han sido protagonistas en el devenir histórico. Ellos y su historia serán la nueva iconografía. Poco después, el 8 de febrero de 1814, hubo en Madrid un levantamiento popular contra las Cortes, impulsado por los absolutistas, lo que evidencia la inestabilidad del momento y justificaría el uso didáctico de la decoración observada.

De la entrada de Fernando en Gerona, el 24 de marzo, sólo conocemos el inicio de algo que se repetirá en todas sus entradas a poblaciones en este viaje: la muchedumbre[9] rompe los tiros de los caballos de la carroza regia para transportarla en hombros hasta su sede, en el interior de la ciudad. El 1 de abril llega Fernando a Reus. Ya aquí podemos observar discrepancias con matices significativos según las fuentes descriptivas. Una es la del Ayuntamiento constitucional, orgulloso de lo que prepara para el recibimiento –junto con los gremios–, por lo que ordena una descripción que incluso piensa regalar al rey[10]. Tal texto describe los adornos de la plaza Mayor: arcos en sus cuatro lados, sobre pilastras toscanas; de los arcos cuelgan cortinas con los escudos de las provincias de España, intercalados con imágenes de "los atributos de todas las artes y de las producciones del territorio de la villa"[11]. En la fachada del Ayuntamiento, bajo un pabellón de ricas telas se coloca la imagen de España, apoyada en el escudo de Reus, sujetando en una mano el retrato de Fernando; a los pies, el león –el pueblo español[12]– sobre los dos hemisferios. Interesante iconografía por su acento en la nación, España, en sus provincias –luchadoras contra el invasor– y en el propio pueblo de Reus, apoyo de aquella con sus industrias locales, reflejo de los nuevos valores burgueses. Esa España es la que lleva, por su voluntad, el retrato del rey, en una iconografía que traduciría la ideología constitucional[13].

---

[7] Anónimo. *Relación... op. cit.* Ya en 1812 había tenido lugar un concurso para elegir el proyecto de un futuro monumento a los Héroes del 2 de Mayo, concurso que se repitió en 1822 y que ganó Isidro González-Velázquez. Y el 2 de Mayo de 1814, meses después de lo que observamos y dos días antes del golpe de estado, Antonio López Aguado levantó en el mismo sitio un templete efímero. Hernando, J. *Arquitectura en España, 1770-1900.* Madrid, Cátedra, 1989. pp.101 y ss. Reyero, C. "Arte y compromiso. Los artistas y las imágenes en la lucha política a comienzos del siglo XIX". *Cambio político y cultural en la España de entresiglos*. Cádiz. Universidad. 2008, pp. 407-436.

[8] Anónimo. *Relación... op. cit.*

[9] Moreno Alonso, M. *op. cit.*, pp. 19-20, recoge una cita de Marx y Engels (*Escritos sobre España*, Madrid, Trotta, 1998, p.142) donde se lamentan de esta actuación.

[10] Anónimo. *Sucinta relación de las demostraciones con que se esmeró la Villa de Reus en obsequiar a su amado Monarca Don Fernando VII y a su hermano y tío los Serenísimos Infantes, Don Carlos y Don Antonio al tránsito que hicieron por ella en los días 1, 2 y 3 del presente mes de Abril. Publicada por disposición de su Ayuntamiento Constitucional*. Reus, Oficina de José Rubio, 1814. En Flores, M. y Redondo, A. *Festa i guerra. Crónica de la visita de Ferran VII a Reus el 1814*. Reus, Carrutxa, 2001.

[11] Anónimo. *Sucinta relación... op. cit.* En Flores, M. y Redondo, A. *Festa i guerra... op. cit.,* p. 46.

[12] Reyero, C. *op. cit.,* p. 420 y ss.; Mínguez, V. *op. cit.*, p.166 y ss.

[13] Reyero, C. *op. cit.*, p. 420 y ss.

Sin embargo, la prensa absolutista[14] sólo menciona el retrato del rey bajo dosel. En el centro de la plaza, los maestros tejedores de velas levantan un templete de planta cuadrada en el que se eleva un obelisco que sostiene otra alegoría de España, con el escudo y una pira en la mano, símbolo del "ardiente amor de este pueblo [español] para con su rey y... [por la] prosperidad del reyno"[15]. La plaza de las Monjas, lugar del alojamiento regio, según la descripción municipal, se revistió de ricas telas, cornucopias, espejos e imitados bajorrelieves, "símbolos alusivos al comercio, a cuyo cargo estaba la decoración de aquel ámbito"[16]; pero en el periódico absolutista citado[17] se dice que eran "símbolos alusivos a las virtudes del Monarca y a todas aquellas artes que su vigilante solicitud [ha] acarreado a este pueblo laborioso e infatigable", con lo que atribuye las virtudes de esa laboriosidad al propio rey. En la misma plaza, los exiliados de Barcelona –aún tomada por los franceses– levantan un templete, descrito por ellos mismos, en un folleto particular, y por el texto municipal. Era neoclásico, de planta octogonal, toscano, "para simbolizar la solidez y firmeza de la lealtad de los barceloneses"[18]. En el interior, sobre una pirámide, la Constancia que lleva en su mano derecha "la corona real que ha defendido y conservado al rey durante su cautiverio", y en la izquierda, "un vaso de veneno significado en el áspid que salía de él, figurando la intrepidez y el valor de los Catalanes en no temer el tósigo y atrocidades con que el feroz enemigo intentaba sujetarles"[19]. Interesa destacar que, frente a esta descripción del folleto particular, la municipal no menciona la corona, dando así quizás la clave de una diferencia ideológica, causa del empeño de los exiliados barceloneses de hacer su propia relación. A la Constancia le rodean cuatro heroínas bíblicas: Judith, Esther, Jahél y la madre de los Macabeos, símbolos de las heroicidades del pueblo barcelonés. Todo se adorna con palmas y olivos (para celebrar la entrada del "Héroe" –refiriéndose a Fernando–) y laureles (corona de los héroes catalanes). Los textos que acompañan hablan de "la constancia, el valor y la fidelidad de los barceloneses... virtudes patrióticas"[20], exaltando otra vez los valores de tal patria y de tal pueblo.

En definitiva, incluso cuando se recurre formalmente a alegorías tradicionales, el protagonismo se le da a la heroicidad y laboriosidad de una nación o de un pueblo, al que, en todo caso, Fernando le debe su corona. La fiesta de afirmación patriótica comienza así a definirse.

La comitiva real llega a Zaragoza el 6 de abril (Miércoles Santo), donde conocían su visita desde el 3; el Ayuntamiento pide participación ciudadana para adornar la entrada, influyendo la premura de tiempo y la escasez de medios. Pero sobre todo, hay un hecho: Zaragoza ha quedado destrozada. Muchos de los edificios que constituían su núcleo histórico, su identidad, han quedado en ruinas. Y ha muerto mucha gente, a veces en batallas que se han librado calle

[14] El periódico *Centinela de la Patria en Reus*, nº 2, (Reus) [5 de abril de 1814], p. 13. Citado por Flores, M. y Redondo, A. *Festa i guerra... op. cit.*, p. 76.

[15] Anónimo. *Sucinta relación... op. cit.* En Flores, M. y Redondo, A. *Festa i guerra... op. cit.,* p. 48.

[16] Anónimo. *Sucinta relación... op. cit.* En Flores, M. y Redondo, A. *Festa i guerra... op. cit.,* p. 48.

[17] *Centinela de la Patria en Reus*, nº 3, (Reus) [8 de abril de 1814], pp. 18-19. Citado por Flores, M. y Redondo, A. *Festa i guerra... op. cit.,* p. 71.

[18] Anónimo. *Relacion de los obsequios con que los expatriados de Barcelona han celebrado en la Villa de Reus y en los días 1, 2 y 3 de abril de 1814 el feliz arribo á ella de S.M. el Sr. D: Fernando VII Rey de las Españas, con su Real Familia*. Reus, Oficina de José Rubió,1814, p. 5.

[19] Anónimo. *Relacion de los obsequios... op. cit.*, p. 7.

[20] Anónimo. *Relacion de los obsequios... op. cit.*, p. 6.

por calle. Por ello, el sentimiento que ahora prevalece es el de sacrificio y heroicidad de su gente; y la ruina es el emblema[21], es la constatación. Y es, a la vez, el sentimiento romántico de la sublimidad, llevado al extremo del horror por quienes lo vivieron que, sin embargo, son capaces de traspasarlo al ámbito de la contemplación estética.

Tales sentimientos están presentes en el general Palafox, también aclamado como héroe; él habría querido inmortalizar ese heroísmo de la ciudad cuando, después del primer sitio, en octubre de 1808, llama a Brambila y a Gálvez para que hagan las láminas "Ruinas de Zaragoza" (Cádiz, 1812-1813)[22]. Él, animado por sus conciudadanos, invita a Fernando a contemplar el heroísmo de la ciudad traducido en sus ruinas; y es Palafox quién viaja en la carroza de Fernando y le muestra, ya en Zaragoza, las ruinas del Convento de S. Agustín, de Sta. Mónica, de S. José..., explicándole la crudeza de la batalla. Y había sido él, Palafox, quien había ordenado que no se cubriesen las ruinas, que no se escondiesen tras decorados e incluso que, al paso del rey, sobre ellas, se colocasen "los más estropeados de heridas, las viudas e hijos de los que habían sellado con su muerte el más acendrado amor a su Majestad"[23].

Y todos se dirigen a Fernando mostrándole la ruina, testimonio de heroicidad y de fidelidad a su rey: el Alcalde Constitucional, el Comandante General del Bajo Aragón, el Rector de la Universidad, el propio cronista de la ciudad, al narrar la visita: "El adorno principal de la calle, que desde la Puerta Quemada va hasta la Plaza de la Magdalena es casas a tierra...la plaza de la Magdalena... también ofrece otra vista tremenda de ruinas..."[24]. En definitiva, la ruina es la protagonista de la entrada y, con ella, el pueblo heroico que representa; es la propia historia de este pueblo lo que se muestra, sin necesidad de alegorías, lanzando un mensaje directo al rey: "En todo este trecho no se veían sino escombros que silenciosamente estaban publicando las heroicas proezas de los zaragozanos"[25].

Los centros oficiales, las casas de la nobleza y alta burguesía, se recubren de ricas telas, arcos vegetales, presidiendo en todas ellas el retrato regio. Destacamos la casa del Regente de la Audiencia quien flanquea el retrato de Fernando con el de Palafox y el de Wellington, indudables héroes que habrían posibilitado el regreso de aquel, todo dentro de una vistosa

---

[21] Ver: Maestrojuán Catalán, F. J. "Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina", en Mínguez, V. (ed.). *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, vol. 1. Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 227-255.

[22] Son 36 láminas sobre las ruinas y sobre los lugares y las personas más significativos en el combate zaragozano; ver: López Terrada, M. J.; Alba Pagán, E. "La 'Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza', un lienzo conmemorativo de Miguel Parra (1780-1846)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, (Zaragoza), nº 101, (2008), pp. 143-170.

[23] Citado por López Terrada, M. J.; Alba Pagán, E. "La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)", en *Las guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América. Actas XII Jornadas Nacionales de Historia Militar, (Sevilla 8-12 de noviembre de 2004)*, vol. II, Madrid, 2005, pp. 607-622.

[24] Alcaide, A. *Memoria de las fiestas que la inmortal ciudad de Zaragoza celebró en los dias seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce, y demas pormenores ocurridos en los mismos, con el interesante y feliz motivo de haberse dignado Nuestro Augusto Soberano el Señor Don Fernando VII venir en compañía del Serenísimo Señor Infante Don Carlos, a su regreso de Francia después de seis años de opresión, con el obgeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo*. Zaragoza, Imprenta Miedes, [s.a.], p. 54.

[25] Alcaide, A. *op. cit.*, p.55. La zona a la que aquí se refiere el cronista es la del Seminario, reproducida por Miguel Parra en su lienzo "La entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza" (Palacio Real, Madrid), basándose en el grabado de las "Ruinas del Seminario de Zaragoza" de Fernando Brambila y Juan Gálvez, según W. Rincón García; ver: López Terrada, M. J.; Alba Pagán, E. "La 'Entrada...", *op. cit.*, pp. 614 y ss.

arcada vegetal. O la del Conde de Montijo, quien decora su fachada a modo de arco triunfal desde el que preside el retrato de Fernando. Etc. En los centros religiosos se colocan tapices e imágenes religiosas, en especial la Virgen del Pilar. Interesa destacar lo siguiente: en el Monasterio de Santa Engracia, debido a la destrucción, queda al descubierto un subterráneo con reliquias atribuidas a mártires de la época romana, hasta entonces perdidas; para que Fernando lo visitara, se formó una calle con tapices y arcos de laurel –alusivos al triunfo de estos mártires– y, en el brocal del pozo de los restos, se levantó "un templete de follaje y flores con una cruz en el centro". Sobre los paños se colocan poemas en los que se reivindica la defensa de la religión frente a quien la oprime, aplicándolo a la actualidad: "...corone de laurel, palma y oliva/ el cielo al deseado soberano/ y apártese de la piadosa España/ la torpe irreligión y vil zizaña"[26]. Los gremios y algunos vecinos hacen arcos triunfales y colocan altares en las calles con el retrato de Fernando y poemas alusivos a él y a la heroicidad del pueblo zaragozano, sacrificado por su rey: los plateros en la calle de la Platería, hacen dos arcos y un altar con su retrato; los alpargateros y lineros ponen un retrato del rey a caballo y a dos de sus oficiales haciéndole guardia; y de forma semejante: sombrereros, sastres, tafetaneros, albarderos... (aunque no son objeto de descripción pormenorizada).

Así, junto al protagonismo de la ruina, la imagen multiplicada de Fernando se realza con ésta y se identifica con los héroes zaragozanos que han sufrido. Y todos ellos, el pueblo, Fernando, Palafox, Wellington... son los nuevos héroes protagonistas de su historia y de la iconografía que la muestra. Hay que señalar que, indudablemente por elusión del cronista, ni en imágenes ni en versos se ve referencia a la Constitución; seguro que en estos momentos, tal ausencia no se corresponde con la realidad[27].

De Zaragoza, la comitiva continúa hacia Daroca (11 de abril); ahí, como señala Artola[28], igual que más tarde en Segorbe, se mantienen reuniones en torno al futuro constitucional: aunque predomina el rechazo, parece que aún, Fernando, no tiene absoluta certeza de la viabilidad de esta opción.

A Teruel llegan a medio día del 13 de abril. Nuevamente la descripción elude toda referencia constitucional. Para el recibimiento se convoca a toda la ciudadanía, especialmente a los gremios. El Ayuntamiento espera en el Puente del Cubo y de ahí continúa con la comitiva regia hasta Teruel. Antes de entrar, está la Real Casa de la Misericordia, la cual había preparado un arco triunfal hecho de ramas vegetales y frutas; del centro del arco pende una corona, alusiva al rey, y en las cuatro columnas sustentantes se ponen niños expósitos abrazándolas, simbolizando, según el narrador –y posible mentor de las decoraciones turolenses–, que ellos serían el soporte de la corona. También en las cuatro columnas se colocan sillas con niños, a la altura adecuada para que, cuando pasara el rey, le dieran frutas. La precariedad de medios hace que la imagen –alegórica o histórica– se sustituya por personas que teatralizan esta arquitectura vegetal, provocando un diálogo vivo con el rey –algo semejante a lo que se hacía en la Edad

[26] Alcaide, A. *op. cit.*, p. 82.

[27] De hecho, la *Gaceta Nacional de Zaragoza,* nº 39*,* (Zaragoza), [sábado 9 de abril de 1814], dice que las aclamaciones con que la tropa recibe al rey son: "Viva el Rey, viva la Nación y viva la Constitución" –noticia recogida por Abad Gimeno, M.C. "La entrada de Fernando VII en Zaragoza", *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, (Zaragoza) 16-18, (1963-1965), pp. 331-343; sin embargo, el cronista Alcaide sólo dice: "los vivas prefixados por el gobierno que entonces regía". Alcaide, A. *op. cit.*, p. 35.

[28] Artola, M. *op. cit.*, p. 405.

Media–, siendo protagonistas de su propia historia y manifestando aquí una solicitud de ayuda a la que el rey respondió –por la tarde– con una visita y un donativo.

El adorno de arcos vegetales con flores y frutas se usó, junto con el revestimiento de ricas telas, en las fachadas de las calles principales, con retratos de Fernando y poemas alusivos. Así fue en la Plaza Mayor, con un retrato de Fernando bajo solio junto al Ayuntamiento; en el centro de esta plaza y con los mismos materiales, se hizo un pabellón con un lienzo de S. Jorge a caballo, patrón de la provincia, con banderas que, según el narrador, simbolizaban victorias turolenses ofrecidas al rey; y la fuente existente en esta plaza, gracias a algunos gremios, dio vino[29]. La "calle de la Pescateria"[30] hasta la plaza de la Sta. Iglesia y el Palacio Episcopal –ahora residencia real–, continuó tal adorno, culminando en un arco de triunfo: cuatro columnas doradas sujetan "una grandísima corona de ramas verdes y laureles, con muchas frutas y manzanas", aludiendo a la victoria y a la abundancia; de esta corona pende un niño vestido de ángel, con otra corona, de plata, que le dio al rey mientras pasaba por debajo, "descendiendo en tramoya y rápido vuelo"[31]. Según el narrador, así se significa la intervención divina posibilitando la vuelta de Fernando, a lo cual se añade la referencia al triunfo.

La iconografía vegetal turolense –en la que indudablemente pesa la falta de medios–, con sus arcos evoca el triunfo; su cargamento de flores y frutas, con retratos intercalados del rey, habla de la abundancia, de la alegría de un renacer primaveral que se espera después de la guerra, con el reinado de Fernando, el cual, por las referencias religiosas, será bendecido desde el cielo. Pero además, tal iconografía se aleja de la tradición clasicista propia del Antiguo Régimen, de su arquitectura y de sus imágenes alegóricas o mitológicas, muy distantes emocionalmente de estos momentos posbélicos donde aflora la importancia del pueblo en sus actuales circunstancias, con sus valores autóctonos (su santo patrón y su propia identidad histórica, sus niños y su futuro, sus flores y frutos...), como protagonista de la historia real, en la que se incluye a aquel por quien ha luchado, Fernando; y ellos son los elementos de la nueva iconografía y de la nueva fiesta que se perfila. Recordemos que esta arquitectura vegetal, exponente en muchas ocasiones de la riqueza local, va a ser muy usada a lo largo del siglo XIX en los recibimientos regios[32].

El Infante D. Antonio, tío de Fernando, que volvía de Francia con éste y con su hermano Carlos María, se había separado de ellos en Mataró –supuestamente por problemas de salud– y había continuado su camino por la primitiva ruta hacia Valencia, donde les espera desde el 8 de abril, propiciando la tendencia absolutista a través de contactos con militares de alto rango. Éstos, junto con autoridades civiles como el Jefe Superior Político de la Provincia, van a recibir al rey el 15 de abril en La Jaquesa, del término de Segorbe. Allí está el General en Jefe del 2º Ejército, Elío, quien le recibe con un discurso en el que reivindica el reconocimiento del

[29] Gracias al "Colegio de Médicos, Cirujanos, Cereros y Comerciantes". Anónimo, *Manifiesto y noticia veridica de las demostraciones de júbilo que los habitantes de la Muy Noble, Leal y Benemérita Ciudad de Teruel y su Ayuntamiento ejecutaron en ella desde el momento que llegó la noticia oficial de que nuestro adorado Rey el Señor Don Fernando VII venía por esta poblacion...* Valencia. Oficina de D. Benito Monfort. Año 1814, p. 14

[30] Anónimo. *Manifiesto*... p. 15.

[31] Anónimo. *Manifiesto*... p. 15.

[32] Sírvanos de ejemplo el arco elaborado con cáñamo en La Zúbia (Granada), en 1862, con motivo del viaje de Isabel II por Andalucía. De los Reyes, E. y Cobos, F. J. *Crónica del Viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Granada y su provincia en 1862.* (Edición Facsímil de la de 1862). Granada, Albaida, 1994, p. 106 y ss.

ejército, cuyos miembros, "después de haber regado abundantemente con su sangre el suelo que han libertado, se ven necesitados, desatendidos, y lo que es más, ultrajados...", prometiendo al rey que "hasta colocarse en su Real Palacio de Madrid", este 2º Ejército le protegerá y será "el apoyo del trono, del que arrebató a V. M. la perfidia"[33]. El día 16 de abril, en Hostalets de Puzol, llega al encuentro de Fernando el Presidente de la Regencia, el Cardenal Luís de Borbón y su comitiva, "los que todos merecieron besar la Real mano" –según el narrador del momento[34], de tendencia absolutista evidente, que simplifica así un gesto, entendido por todos los presentes, de claro sometimiento al rey por parte de la Regencia–. Esa misma tarde, ya en Valencia, Mozo de Rosales entrega al rey el "Manifiesto de los Persas" que denigra las Cortes de Cádiz y solicita al rey la anulación de la Constitución; el Canónigo de la Catedral –junto con su Cabildo–, al recibir al rey le dice: "Nuestra Santa Religión Católica está muy expuesta a desaparecer de nuestro suelo... se han abolido los tribunales de Inquisición... Ruego a V. M. se apresure a tomar sabias y enérgicas medidas para su restablecimiento"[35]. El día 17 por la mañana, Elío, en una recepción, insiste: "La [sangre] que el leal Exército Español ha derramado es la que os ha recuperado la corona: la que resta a todos los soldados españoles se verterá para aseguraros en el trono con la plenitud de derechos que os concedió Naturaleza"[36].

El 2 de mayo, con el rey en cama por gota, se quita la lápida que daba el nombre de Constitución a la Plaza de los Desamparados, y se coloca otra con el nombre de Fernando VII, en un acto cívico con gran aclamación popular, según el cronista[37]. El 4 de mayo, Fernando da un decreto por el que declara nula la Constitución y las Cortes de Cádiz; y la noche del 10 de mayo, comenzaron en Madrid las detenciones de los diputados y ministros, participantes en las mismas.

Y así nos introducimos en la decoración que participó, constatando unas ideas, en este proceso histórico. Valencia ha contado con más tiempo y más medios para prepararla, lo que va a permitir un mayor despliegue iconográfico, en el que participan los distintos estamentos de la ciudad, principalmente gremios y particulares. Formalmente se nos aparece como la continuación de la fiesta del Antiguo Régimen con arquitecturas efímeras neoclásicas; se sigue recurriendo a la alegoría, incluida la religiosa, al mito y a la emblemática. Pero se introducirá como elemento central aquella iconografía que nos dirige a lo concreto y contemporáneo: será protagonista la alegoría de la Ciudad de Valencia y a ella se unirán representaciones que hablan de su propia historia y de la heroicidad de su pueblo en la inmediata guerra. La otra imagen protagonista será la de Fernando VII. A pesar de las ruinas que se produjeron en Valencia por los bombardeos, no se hace de éstas objeto de contemplación. Y no nos consta que en los actos del recibimiento o decoraciones del mismo se hiciera alguna referencia al Presidente de la Regencia, cuyo estatus jerárquico, hasta el 4 de mayo, era superior al del rey; pero esto no es

[33] Anónimo. *Breve y sucinta relacion en forma de diario de los principales sucesos acaecidos en la recepcion, permanencia y partida de Su Magestad de la siempre Leal Ciudad de Valencia, con lo que tiene relacion al 2º exército en la actualidad acantonado en su reyno*. Valencia. Imprenta de Francisco Brusola, 1814, pp. 10-11.

[34] Anónimo. *Breve y sucinta relacion... op. cit.*, p. 14.

[35] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del Rey Nuestro Señor D. Fernando VII en su tránsito por esta capital dispuso la Muy Noble, Leal y Fidelísima Ciudad de Valencia.* [Valencia], Imprenta de D. Benito Monfort, 1814, p. 61.

[36] Anónimo. *Breve y sucinta relacion... op. cit.*, p. 15.

[37] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria... op. cit.,* p. 107.

concluyente ya que tampoco nos constan referencias a la Constitución, salvo en el caso del altar de los plateros, cuya alusión conocemos a través de un folleto que lo describe particularmente; es lógico que en el resto de las decoraciones también las hubiera, aunque sólo fuera por adecuación al momento histórico y a su ayuntamiento constitucional: el carácter abiertamente absolutista de casi todas las fuentes que conocemos –en especial, la más exhaustiva, la del cronista de la ciudad, Fray J. F. Sidro Vilarroig–, nos privan de algunos datos.

Así, desde los arcos triunfales de entrada a la ciudad, por el puente del Real, se representa a la Ciudad de Valencia ofreciendo las llaves a Fernando, quien se levanta de su trono para cogerlas; se le muestra la Lealtad de Valencia con el Murciélago, símbolo de la vigilancia, que le ofrece "su ardiente corazón", junto con el "Valor Patriótico" venciendo al "monstruo de la impiedad y de la tiranía, en defensa de su Rey"[38], el Triunfo y Amaltea con la cornucopia. Así se alude a la heroicidad y lealtad del pueblo valenciano por su rey, cuyos triunfos son promesa de abundancia, a lo que también remitiría la copiosa decoración floral de todo este trayecto[39]. En el Ayuntamiento, junto con el retrato del rey se figuran las Virtudes Cardinales –Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza–, algo que también hace el Real Consulado del Mar, haciéndolas propias de Fernando y, por tanto, de su prometedor gobierno. En el Consulado, además, se representa un pequeño escenario –fórmula muy barroca– con las figuras de Valencia –que expresa al rey su lealtad y triunfos bélicos– y del Comercio –que se apoya en sacos de frutos de América y útiles agrícolas–; al fondo de ellas, el mar con los barcos mercantes ingleses aliados, en referencia a las dificultades pasadas por el comercio valenciano en la guerra, ayudado por estos; y así se incluyen valores burgueses de novedosa representación.

La Maestranza, de vinculación nobiliar y tradicional, opta por la aparente neutralidad de lo mitológico: en un jardín particular se levanta el Monte Parnaso con Pegaso, el Templo de la Inmortalidad destinado a Fernando y la Fama que publica las glorias de éste y la heroicidad del pueblo español. Las Cuatro Estaciones y las Cuatro Partes del Mundo hablan de la universalidad de su reino; a éstas se añaden ocho estatuas de significado áulico: Hércules, Lealtad, Guerra, Abundancia, Apolo, Fama, Paz y Soberbia.

La Catedral, al contrario de las decoraciones vistas, defiende el absolutismo y su origen divino; dispuso un pórtico jónico en la Puerta de los Apóstoles con un retrato del rey, una inscripción bíblica[40] y un poema donde se identifica al enemigo bíblico con Napoleón, el cual atacó al rey y a Dios, y fue derrotado por intervención divina, "...conservando a Fernando.../el cetro que empuñó por justa herencia"[41]. En el Palacio Arzobispal, en una decoración semejante y estableciendo un paralelismo visual entre el Papa y Fernando, se coloca un retrato de Pío VII –también prisionero de Napoleón– con otro texto bíblico[42] y otro poema, en el que Dios le promete al Papa su protección. En el claustro se colocan ocho alegorías: la Iglesia, el Amor, la Benignidad, el Placer, el Obsequio, el Reconocimiento, la Sumisión y el Respeto del Cabildo

[38] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria... op. cit.*, p. 20. Hay que señalar que estas matizaciones religiosas en torno al significado del monstruo y de la lucha del Valor Patriótico, son fruto de la interpretación del cronista.

[39] Estudia esta descripción: Alba Pagán, E. "El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político patriótica (1802-1833), II", *Cuadernos de Arte e Iconografía de la Fundación Universitaria Española* (Madrid) Tomo X, nº 19, (2001), pp. 182-212.

[40] "Defecit quiconculcabat terram.../ praeparabitur in misericordia solium ejes", *Isaías*, 16, 4-5.

[41] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria de los regocijos... op. cit.*, p. 24.

[42] "Cum ipso sum in tribulatione,/ eripiam eum et glorificabo eum", *Psalmos,* 90, 15.

a su amado Rey; ni se describen ni se comentan pero claramente constituyen la propuesta de un intencionado programa de relaciones mutuas, expuesto al rey. En la fachada de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, se representa a la Ciudad de Valencia pidiendo a la Virgen por Fernando, cuyo retrato aparece a un lado, en una pirámide transparente; al otro lado, el rey Jorge III de Inglaterra, en otra pirámide. En otro lateral de esta capilla, nuevamente el retrato de Fernando pero ahora rodeado por el de Felipe V, su hijo Luís I y la esposa de éste, Luisa Isabel, en una alabanza a la casa de Borbón desde los orígenes. La Real Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad también presenta a Fernando VII y a Jorge III, aquí coronados por el Tiempo –que muestra la verdad– y el Valor; además, Fernando se apoya en la Religión y en el Valor Español, dando una justificación religiosa a tal lucha.

Otras decoraciones utilizan imágenes que reproducen directamente escenarios bélicos en los que los valencianos habrían destacado por su heroicidad: es el caso de la Universidad Literaria para homenajear a los estudiantes caídos –"pinturas alusivas a las principales acciones en que se distinguió el cuerpo de su batallón de artilleros", junto al retrato del rey[43]– o el de la Real Academia de Nobles Artes de San Carlos que une este tipo de pinturas hechas por sus miembros, a otras, retratos de sus profesores, en alabanza a ellos mismos y al pueblo de Valencia, y también a Fernando VII en un relieve. Vicente Beneyto, librero, utiliza las estampas del libro *Sucesos de Valencia desde el día 23 de Mayo hasta el 28 de Junio del año 1808*, del P. franciscano Vicente Martínez Colomer[44]; son láminas "inventadas" y "dibujadas", según el pie, por Vicente López y "grabadas" por Tomás López Enguídanos. Utiliza también dos lienzos, uno origen de la lámina "La lealtad de Valencia", alusivo al 23 de mayo, cuando Valencia declaró la guerra a Napoleón y rechazó otro rey que no fuera Fernando. Precisamente, Beneyto, según Martínez Colomer[45], habría participado en esos actos de manera protagonista –arrojando estampas de Fernando VII entre la gente–, con lo que el mismo librero se aludiría en su decoración. El otro lienzo, sin título, representa a la Ciudad de Valencia recordando su constancia y fidelidad en los tres sitios vividos, viendo sus casas ardiendo y destruidas por las bombas. A esto se añaden los retratos de los héroes Urrutia y Ventura Caro; y una mesa con libros "encuadernados con primor"[46]. Y así une la alabanza a su pueblo y a sus héroes a la de su propio oficio, cuyo objeto, el libro, es capaz de constatar la historia para el futuro, con palabras e imágenes. Con parecidas escenas –el 2 de Mayo en la Plaza del Palacio Real de Madrid con "la salida de los Señores Infantes" y el pueblo tratando de impedirlo; el ataque de Moncey a las murallas de Valencia por la Puerta de Quart[47]–, decora su fachada Laureano González, sastre, quién añade la referencia a la alianza con Inglaterra y un interesante jeroglífico: sobre las "columnas de Hércules" se apoyan unas nubes muy iluminadas por la "Estrella de la Serenidad", con este mote: "YO ANUNCIÉ LO QUE GOZAIS"[48]; y en el centro, bajo manto real y sobre una columna estriada, el busto de

[43] Anónimo, *Memoria de lealtad y amor de los alumnos de la Universidad Literaria de Valencia a su amado monarca el señor don Fernando VII*. Valencia, José Ferrer de Orga, impresor de la Universidad, 1814. [sin p].

[44] Las estampas son: "La lealtad de Valencia", "El combate de S. Onofre", "Ataque de Valencia" (en las torres de Quart; ésta la dibujó pero no la invento V. López) y la "Defensa del puerto de Valencia".

[45] Martínez Colomer, V. *Sucesos de Valencia desde el día 23 de Mayo hasta el 28 de Junio del año 1808*, Valencia, Imprenta de Salvador Faulí, 1810, p. 5.

[46] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria de los regocijos... op. cit.*, p. 51.

[47] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria de los regocijos... op. cit.*, p. 52.

[48] Sidro Vilarroig, F. J. F. *Memoria de los regocijos... op. cit.*, p. 52.

Fernando; a los pies, el león de España –o, más propiamente, el pueblo español– con los dos hemisferios. Fernando VII aparece así sobre la firme columna, imagen del poder[49]; rodeado de luz, símbolo del renacer –en una iconografía muy propia del momento[50]– y, a la vez, como figura casi sagrada, a modo de profeta bíblico –que, en nombre de Dios, anunciara a Jerusalén un gozo futuro por sacar a los israelitas de su cautiverio, gracias a su vuelta a la senda de la ley divina (como en Baruc, 4[51]), estableciendo así un interesado paralelismo con el momento contemporáneo–, o persona predestinada y garantía de paz en España y sus territorios del Nuevo Mundo (por otra parte, iniciando ya su independencia), al que se alude con las columnas de Hércules –que, más bien, serían las de Carlos V– y con los dos hemisferios. El confitero real Felipe Ayxa, dispone una estatua de Fernando sobre un trono, rodeado de arcos florales que contienen alegorías de sus virtudes (Caridad, Esperanza, Fortaleza, Justicia, Fidelidad, Paz, Prudencia y Valor); a los pies, la Ciudad de Valencia y "el amante corazón del real cerero"[52]. Entre otros adornos, representa en el centro el desembarco de las tropas españolas al mando del marqués de la Romana –vinculado con Valencia– en la Filandria, aludiendo a la rebelión de las tropas españolas e inglesas contra las francesas, en Dinamarca. Todo lo hace en cera y se alaba su obra en el folleto particular que lo describe, en el que no hay referencia a la Constitución. Pedro Carlos Tupper, comerciante que, por su origen inglés, había tenido protagonismo en las relaciones que se establecieron con Inglaterra como país aliado, optó por "transparencias" de tema histórico pero de carácter jocoso –recordemos como éste es el momento del surgimiento de este tipo de imágenes satíricas con propósitos propagandísticos en España–: una mostraba a José Bonaparte como borracho[53], atacado y vencido por perros (las provincias de España) y por un leopardo (Inglaterra); la otra, al general francés, Suchet, duque de La Albufera, que huye de la misma perseguido por murciélagos (Valencia). Añade los retratos de Fernando VII y de Jorge III. El pintor Vicente López adornó su casa con una arquitectura toscana en cuyo centro puso el retrato de Fernando VII. Precisamente las copias del retrato de aparato que le hizo a Fernando en 1808, encargo del Ayuntamiento con motivo de su proclamación al trono, se supone que son las que habrían invadido la ciudad en este recibimiento[54].

Los gremios multiplican los arcos de triunfo, altares, pirámides, galerías de adornos vegetales... y en todo está presente el retrato de Fernando, a veces en unión con el santo

[49] Basta recordar la empresa 31, *Existimatione Nixa*, de Saavedra Fajardo, D. *Empresas Políticas*, Madrid, Editora Nacional, 1976, (1640).

[50] Iconografía de connotaciones sagradas desde épocas pasadas –en nuestro caso, como se ve, mantenidas– que, ahora, además, asume las de la Ilustración, las de las luces que despejan las tinieblas de la ignorancia, y las del renacer, a las que se les añaden incluso, aunque aquí no sea el caso, connotaciones de tipo revolucionario. Ver Starobinski, Jean. *1789, los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus, 1988, pp. 27 y ss.; Reyero, Carlos. "Arte y compromiso... *op. cit.*

[51] "Este es el libro de los mandamientos de Dios y la Ley...Vuélvete a ella....y abrázala, camina al resplandor de su luz... Cobra aliento, pueblo mío... Porque habéis irritado a Dios, fuisteis entregados a los enemigos... Con llanto y con duelo os despedí, más con alegría y gozo eterno os devolveré a mí...". *Baruc,* 4, 1-24. Aunque no lo menciona, quizás fue este pasaje el que sirvió de inspiración al autor.

[52] Anónimo. *Descripcion breve del magnífico adorno con que Don Felipe Ayxa, confitero real, obsequia a su deseado monarca Don Fernando VII, en su venturosa venida y plausible mansión en la ciudad de Valencia en abril de 1814.* Valencia, Imprenta de los yernos de José Estevan, 1814, [s. pág.].

[53] Sobre este mito propagandístico y el surgimiento de la sátira política en España en estos momentos, ver Mínguez, V. *op. cit.*, pp. 177 y ss.

[54] Alba Pagán, E. "El arte efímero...", *op. cit.*, p.187 y ss.

patrón del gremio, añadiéndole connotaciones sagradas. Nos detenemos en el altar levantado por los plateros porque, al contar con su descripción particular junto con la que da en su libro Facundo Sidro, podemos ver la censura que ejerció este último: se hizo una representación escenográfica en la que en el primer plano, a la derecha, se coloca España –"matrona con vestiduras reales"[55]– con dos cetros en una mano; la descripción particular señala que tal mano se apoya en el libro de la Constitución. A sus pies, el león español sobre los dos hemisferios; al lado América, con la mano en el pecho en señal de amistad y concordia con España. A la izquierda, un joven español le muestra a su patria una medalla con el busto de Fernando VII y otro joven, con instrumentos de platería, manifiesta ser el autor, en representación del gremio. Al fondo se representa una colina con el Templo de la Inmortalidad y el Arco Iris; a los pies de la colina, la Templanza y la Prudencia señalan el camino al templo en el que la figura de España muestra que se debe colocar el busto de Fernando. Se acompaña de versos en los que también se alude a la Constitución. La referencia a la confraternización con América, hay que entenderla en el contexto de la defensa que ésta hizo siempre del rey, a pesar de su movilización independentista[56]. Aquí, tal amistad se posibilitaría con el gobierno de Fernando y la Constitución; el Arco Iris hablaría de paz y la Templanza y la Prudencia son virtudes del monarca –de su gobierno–, que le harían digno de la inmortalidad; observemos cómo se eligen éstas, propiciadoras de paz, sobre las más combativas, Fortaleza y Justicia. En el texto del cronista Sidro, por su parte, no consta ninguna referencia a la Constitución.

La descripción particular[57] de los sombrereros tampoco alude a la Constitución y elige el momento de la vuelta de Fernando como más relevante. En su altar preside S. Jaime, patrón y protector del gremio y de la monarquía; debajo, en un lienzo, Fernando cruzando el Fluviá[58], entre los generales Saint Cyr Nugues, que lo entrega, y Copons, que lo recibe, y sus ejércitos; en la zona inferior, un taller con niños ejerciendo de sombrereros y repartiendo su obra, con lo que el gremio se homenajea a si mismo.

Finalmente, el altar de esparteros y alpargateros, cuyo interés reside en ser el único de que disponemos –además de descripción particular– de imagen (Fig.1). Este altar evidencia lo que sería común: la unión de connotaciones civiles y religiosas, prevaleciendo Fernando. En el cuerpo central está S. Onofre, "perseguido Príncipe y solitario anacoreta... Rey de Ungría, Patrón del Gremio"[59], cuya sangre real no le impide despreciar la corona –que aparece en el suelo, con el bastón de mando–, movido por su espíritu religioso que le lleva a ser ermitaño, afrontando grandes sufrimientos. Por tales características se establece un paralelo con Fernando, rey también religioso y sufridor, cuya imagen aparece en el lienzo colocado encima, en el

[55] Anónimo. *A su Augusto y suspirado monarca el Señor D. Fernando VII en su feliz arribo a esta ciudad, y restitución a su trono, tributa el debido homenage de regocijo y fidelidad el M. I. Y L. Colegio de Plateros de Valencia*. Valencia, Imprenta de los yernos de José Estevan, 1814 [s. pág.].

[56] Para esta cuestión y su proyección iconográfica, ver Mínguez, V. *o. c.,* p. 164 y ss.

[57] Pla y Cabrera, V. *A la Católica y Cesárea Magestad del Rey D. Fernando VII el Deseado, en su feliz arribo y mansión en la ciudad de Valencia, restituyéndose a su augusto trono: tributa el más respetuoso homenage de fidelidad y regocijo el Real Colegio de Sombrereros*. Valencia, Imprenta de los yernos de José Estevan, 1814.

[58] Recuerda el cuadro de Miguel Parra, "Paso del río Fluviá por Fernando VII". Ver: López Terrada, M.J. y Alba Pagán, E. "La imagen victoriosa.." *op. cit.*, p. 612.

[59] Anónimo. *Planta y explicacion del altar del gremio de Esparteros y Alpargateros de la Ciudad de Valencia, erigido en la feliz llegada del Rey Nuestro Señor D. Fernando VII.* Valencia, Imprenta de D. Benito Monfort, 1814, [s. pág.].

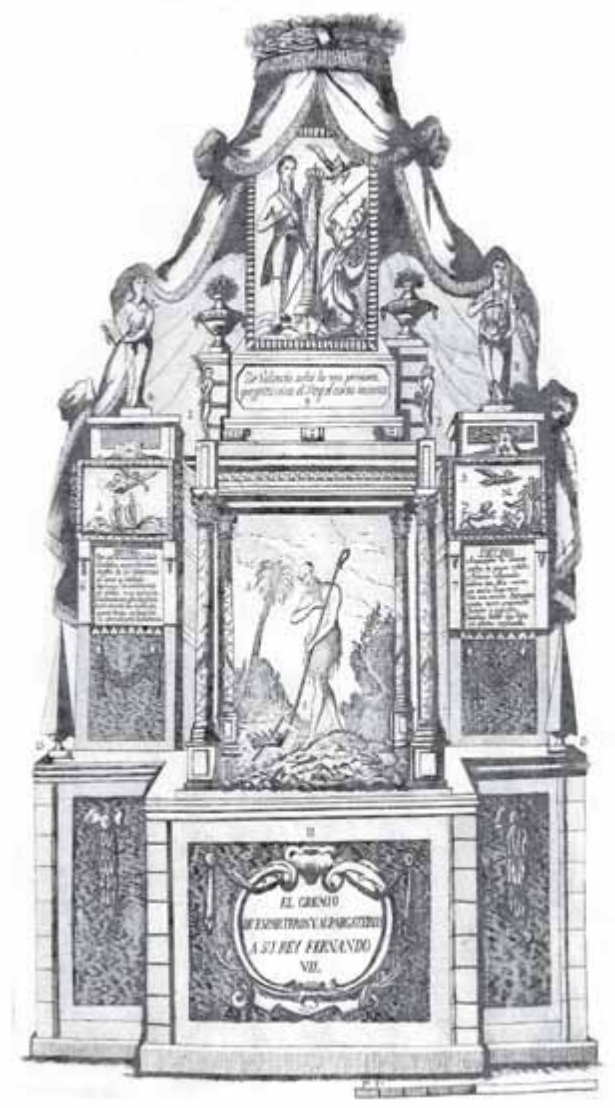


Figura 1. Altar del Gremio de Esparteros y Alpargateros.
Valencia. 1814. © Biblioteca Valenciana Digital.

lugar de mayor importancia jerárquica. El espacio de S. Onofre, pequeño escenario en el que la figura del santo está en relieve, encuadrado por columnas de orden compuesto alusivas al triunfo, reproduce el desierto con la palmera que le proporciona alimento, según la iconografía tradicional del santo[60]; pero buscando atraer, tal desierto se llenó de pájaros y conejos vivos entre las peñas y ramas, "exitando una continua expectación y aplauso"[61]. Las dos "Ninfas" que están en las esquinas del entablamento que cierra esta escena, llevan coronas y ramas de laurel

[60] Ferrando Roig, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones Omega, S.A. 1950, p. 211.
[61] Anónimo. *Planta y explicación... op. cit.*, [s. pág.].

"en señal del triunfo"[62]. En la parte superior de la calle central, una pintura –"alegoría alusiva a la gloriosa insurrección de Valencia contra el tirano de la Europa"–, reproduce a Fernando VII de pie, "con su uniforme y bastón"; detrás, una columna sujetando la corona –símbolo tradicional del poder[63]– y el Collar del Toisón y la banda de la orden de Carlos III ("cetro e insignias reales", según el texto). Todo ello está defendido de "la rapiña" del águila francesa –que ha cogido el cetro, es decir: el mando– por la Ciudad de Valencia, que ataca al águila con su espada. Valencia, "enarbolando el Estandarte Real con el lema:´Viva Fernando`", está arrodillada delante de éste, mostrando sumisión, "defendiendo los derechos de su legítimo rey". En sus rodillas, su escudo con la doble L (doblemente leal). Debajo, el texto: "De Valencia salió la voz primera/ que gritó viva el Rey, el corso muera"[64]. En la parte superior de las calles laterales, dos esculturas alegóricas, la Religión con un libro y una cruz, y la Justicia con la balanza y una espada, como "virtudes que resplandecen en nuestro monarca"[65]; flanquean su retrato a una altura y con un tamaño inferior. Estas dos calles, a la altura de S. Onofre, presentan dos lienzos a modo de jeroglíficos con sus textos. El que está en la calle de la Religión, muestra dos corazones unidos –que "son la unión de voluntades"–, los cuales contienen la imagen de Fernando en su interior –ya que "el acendrado amor y lealtad de esta ciudad a su rey...[hace] que su imagen está naturalmente grabada en los corazones de sus hijos"–; sobre cada uno, la L de la Lealtad del escudo valenciano y, sobrevolándolos, una Fama tocando el clarín y coronándolos de laurel por "sus hechos y servicios", en alusión a los momentos bélicos. El jeroglífico de la otra calle representa a un león (el pueblo español), atemorizando a un águila (Francia) que huye y suelta una paloma (Fernando), la cual vuela a España. Sale a recogerla Valencia, de rodillas –insistiendo en su sumisión– y con los brazos abiertos, acompañada de "dos ninfas... tocando instrumentos músicos"[66].

En definitiva, aunque dada la parcialidad de las fuentes debamos pensar que, en general, en las decoraciones hubo muchas más referencias favorables a la Constitución de las que tenemos constancia –al igual que en Reus conocemos por fuentes no institucionales las opiniones contrarias–, también vemos como el discurso ha variado en su contenido, de Reus a Valencia, haciéndose mucho más conservador en esta segunda ciudad; y en los textos, se elude la referencia constitucional desde Zaragoza –aunque aquí todavía no se esconde la adjetivación de "constitucional" para el alcalde, única referencia–. Pero iconográficamente, con un mensaje u otro, lo que será evidente es la irrupción de la propia historia y sus héroes, del pueblo como incuestionable protagonista, por encima de otro tipo de referencias míticas. Tal iconografía será la imagen de esa nueva sociedad que crecerá a partir de estos momentos y que se traducirá en las fiestas político-patrióticas del XIX. Fernando VII –excepto en Reus– vio su imagen multiplicada por todas partes, lo que apoyaba su concepción absoluta del gobierno. Pero al margen de que la primera defensa de la Constitución fuera sustituida por el rechazo de la misma, lo que en todas partes se dijo con fuerza inaudita es que su trono se lo debía al sacrificio heroico del pueblo. Y Fernando no quiso ver las implicaciones que esto tenía.

[62] Anónimo. *Planta y explicación... op. cit.*, [s. pág.].
[63] Volvemos a recordar la empresa 31 de Saavedra Fajardo. Ver nota 49.
[64] Anónimo. *Planta y explicación... op. cit.*, [s. pág.].
[65] Anónimo. *Planta y explicación... op. cit.*, [s. pág.].
[66] Anónimo. *Planta y explicación... op. cit.*, [s. pág.].

EL BARÓN DAVILLIER: HISPANISTA, ANTICUARIO Y VIAJERO POR ESPAÑA[1]

Luis Sazatornil Ruiz
Universidad de Cantabria

Jean-Charles Davillier, tercer barón de su nombre, Caballerizo Mayor de Napoleón III y Comendador de la Orden de Carlos III, muere en París el 1 de marzo de 1883. En la necrológica publicada por Pedro de Prat, diplomático y corresponsal en París de *La Ilustración Española y Americana,* se describe al barón como: "El francés más entusiasta admirador de España […], célebre en ambos mundos como coleccionador, como *amateur* de cuanto era arte, ha restaurado, ha dado á conocer á Europa los tesoros artísticos de la Península. Antes de él, la porcelana, la loza, la ebanistería, las telas, los tapices, cuanto se guardaba en tierra castellana, al atravesar el Pirineo se convertía en producto italiano. Davillier rehabilitó el arte antiguo español; á él se debe que en Francia se sepa distinguir la cerámica española de la italiana; el puso á la moda la *faïence* hispano-árabe, la de Talavera, la de Alcora; él generalizó entre los coleccionadores el *bargueño,* los *gabinetes* de concha, marfil, palo-santo y cobre del Renacimiento, tan superiores á los de marquetería florentina; él puso de relieve la consumada habilidad de los tejedores castellanos del siglo XVI; él ha introducido, entre la gente de gusto, la afición al azulejo mudéjar, á las armas de Toledo, a los incomparables bordados al realce de las antiguas fábricas de Valencia, Cataluña, de Molero, aún existente en la ciudad imperial; él fue quien hizo saber que en la Moncloa y en el Retiro habían existido fábricas de porcelana…"[2]. Poco después Guy de Maupassant rinde homenaje, en el *Rosier de Madame Husson* (París, 1887), al baron Davillier: "le célèbre céramiste qui fut l'explorateur de l'Espagne et des Baléares et révéla aux collectionneurs les admirables faïences hispano-arabes"[3].

A pesar de esta celebridad su figura se ha ido diluyendo en la historiografía francesa y española, aunque el barón Charles Davillier fue, en su tiempo, una de las figuras más

[1] Este trabajo ha sido elaborado en el marco de una estancia de investigación en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (Ref. PR2008-0237) y forma parte del Proyecto de investigación HAR2009-13508-C02-01, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

[2] Prat, Pedro del. "Quincena parisiense", *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), Año XXVII, Nº X, 15 de marzo de 1883, p. 165.

[3] Maupassant, Guy de. *Oeuvres completes illustrées de… Le Rosier de M^me^ Husson*, Paris, Societé d´Éditions Littéraires et artistiques, 1904, p. 15.

representativas del *collectionneur-connaisseur* parisino y uno de los primeros y principales hispanistas de la segunda mitad del siglo XIX. Además, la informada y original mirada de su divulgado *Voyage en Espagne* permitió dar un influyente giro en la percepción de España, por su explícita intención de deshacer los errores asentados con la explotación pintoresca de la "españolada" y por la inapreciable participación de Gustave Doré, "el rey de los ilustradores del romanticismo del Segundo Imperio"[4].

Davillier, hispanista y coleccionista

Jean-Charles Davillier había nacido en Rouen el 27 de mayo de 1823 en el seno de una rica familia de industriales normandos[5]. Era nieto del banquero y gobernador del Banco de Francia Jean Charles Joachim Davillier y su inicial dedicación a los negocios familiares le permitió realizar su particular *grand tour* de aprendizaje por Europa y aprender varios idiomas. No obstante, la fortuna familiar le aseguraba una cómoda posición que le permitió dedicarse por completo a su pasión: viajar, estudiar y reunir una importante colección de manuscritos, objetos artísticos y obras de bibliofilia. Louis Courajod (conservador adjunto de Escultura y objetos de arte de la Edad Media y el Renacimiento en el Museo del Louvre, íntimo del círculo del barón y autor de la catalogación de su colección legada al museo) escribe que el barón había recibido "de naissance l'instinct spécial du collectionneur, il ne voulut pas se borner, comme tant d'autres, à ne demander aux arts que des jouissances intelligentes et des distractions raffinées. Esprit observateur et d'une rare sagacité, il ne se livra pas à l'art et à la curiosité en simple *dilettante*"[6].

De hecho, desde muy joven se interesó por un ámbito del coleccionismo bastante inhabitual y particularmente difícil, las artes decorativas y especialmente la cerámica, realizando estudios con Riocreux, conservador del Museo de Sèvres[7]. Realizó numerosos viajes por Europa, principalmente por España e Italia, en busca de datos y piezas para sus colecciones de arte e investigaciones sobre el mundo de la cerámica. Este interés le trajo por primera vez a España para conocer la cerámica de Manises. Pronto su entusiasmo por las antigüedades le convirtió en un reputado erudito y coleccionista de objetos de arte, especialmente españoles:

> "Pendant près de trente ans, Charles Davillier parcourut presque toutes les contrées de l'Europe, principalement l'Espagne et l'Italie, visitant les musées et les églises, butinant dans les archives et les bibliothèques, recueillant pièce à pièce, dans des conditions exceptionnellement avantageuses, la plupart des objets de sa collection. Après chaque voyage, le nomade amateur rentrait au logis, riche des dépouilles glanées ou conquises le long du chemin, plus riche encore

[4] Adhémar, Jean; Frerebeau, Mariel. *Gustave Doré,* catálogo de la exposición, París, Bibliothèque nationale, 1974.

[5] Courajod, Louis. "Le Baron Charles Davillier. Notice biographique", en L. Courajod y E. Molinier, *Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre,* París, Direction des Musées Nationaux, Imprimeries réunies, 1885, p.1. Otros autores indican el 17 de marzo de 1823 como fecha de nacimiento.

[6] Courajod, 1885, p.2.

[7] Belan, Marie. "Portrait d'un grand collectionneur du XIX^{e} siècle: le baron Jean-Charles Davillier", *Revue des Amis de Sèvres,* 11, 2002, pp. 52-58.

> en fécondes observations. C'est ainsi qu'il assit sur des bases solides, par la méthode la plus rigoureusement scientifique, la remarquable doctrine qui avait fait de lui un arbitre et un maître indiscutés en matière de curiosité"[8].

Esta curiosidad apenas tenía límites; compraba pinturas, esculturas, orfebrería, joyas, gemas, trabajos en hierro, esmaltes, cristal, tapices, bordados y, desde luego, cerámica. Acomodó su colección en su *hôtel* parisino de la rue Pigalle (Fig. 1) donde, como era costumbre en la época, "un verdadero cenáculo de artistas y eruditos se reunía, en invierno, en su casa todos los lunes". Uno de sus más cercanos amigos, el marchante Paul Eudel, autor del elogio funerario publicado el mismo año de su muerte (e incluido después en su obra *Collections et collectionneurs*)[9], repasa la nómina de los habituales, entre los que se contaban coleccionistas (el príncipe Basilewsky, los barones Gustave y Adolphe de Rothschild, Goupil, Spitzer…), escritores (como el poeta franco-cubano José María de Heredia, que le dedica el poema *Le vieil orfèvre*), músicos (como Johan Strauss, que le dedica la polca *Les beautés céramiques*), eruditos (Courajod, conservador del Louvre y autor del citado catálogo de la donación del barón al museo; el barón Jérôme Pichon), el crítico de arte Champfleury[10], los críticos de *L'Artiste*, *Le Courrier de l'Art*, *Gazette des Beaux–Arts* o artistas como Gustave Doré, Meissonier, Reignault y los españoles Martín Rico, Ignacio León y Escosura[11], Raimundo y Ricardo de Madrazo o Mariano Fortuny. Al caer la tarde "Heredia dice un soneto; Pagans canta un romance que la colonia española, representada por Rico, el gran paisajista, Escosura y Raimundo Madrazo, el cuñado de Fortuny, aplauden a ultranza"[12].

[8] Ídem.

[9] Eudel, Paul. *Le B^on^ Charles Davillier*, París, Impr. Réunies, 1883. Texto publicado el 4 de marzo de 1883 (tres días después del fallecimiento de Davillier) y recogido después en Eudel, Paul. *Collections et collectionneurs*, Paris, G. Charpentier et Cie., 1885, pp. 1-63.

[10] Jules-François-Felix Fleury-Husson, conocido como Jules Husson o, sobre todo, como Fleury Champfleury (Laon, 1821-Sèvres, 1889). Escritor francés, amigo de Baudelaire, Banville, Courbet y Nadar, fue partidario del realismo artístico. Es autor de una serie de relatos, entre los que destaca *Los excéntricos* (1852), y de novelas, como *Los burgueses de Molinchart* (1854). Como crítico de arte, revalorizó la obra de los Le Nain y escribió una historia de la caricatura. Se interesó muy especialmente por el mundo de la cerámica y por la historia de las manufacturas reales de Vincennes y de Sèvres, de ahí probablemente su relación con Riocreux y Davillier. Sobre Champfleury se conservan en los Archives Nationales (París), varios *Dossiers de copies de documents conservés aux Archives Nationales relatives à l'histoire de la porcelaine et des manufactures royales de Vincennes et de Sèvres* (Carton Y 30 - Y 37).

[11] Ignacio León y Escosura (Oviedo, 1834-Toledo, 1901), pintor, anticuario y buen conocedor del mercado español de antigüedades, especialmente de las artes decorativas, era uno de los españoles habituales del círculo de Davillier. Pintó su retrato (Musei Civici di Reggio Emilia; véase nota 14) y en 1880 acompañó a Davillier en un viaje por el norte de España (Barón Thaidigsmann, J. *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, pp. 233-234). Blair y Campbell relacionan a Escosura con intentos de estafa en el mercado de antigüedades, especialmente con el escándalo Parmeggiani-Marcy (Blair, C. y Campbell, M. *Marcy. Oggetti d'arte della Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia,* Turín, Umberto Allemandi, 2008, pp. 43 y 62). Señalan también que el sello de los llamados "falsos Marcy" aparece en algunas obras de la colección Davillier, de la cual fueron saliendo sigilosamente antes de su legado al Museo del Louvre. Paul Eudel en su obra *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons devoilées* (París, Librairie Molière, 1884. pp. 356-357) relata la venta de un falso escudo a Davillier, que fue descubierta y en el que pudo estar implicado Escosura, uno de sus habituales proveedores. Véase Egea García, María. "Ignacio León y Escosura, cosmopolita en el fin de siglo", en *El arte español entre Roma y París,* Madrid, Casa de Velázquez [en prensa].

[12] Eudel. 1885, pp. 58-59.



Figura 1. *Un coin de la galerie du baron Ch. Davillier, dans l'hôtel de la rue Pigalle* (Courajod, 1885).

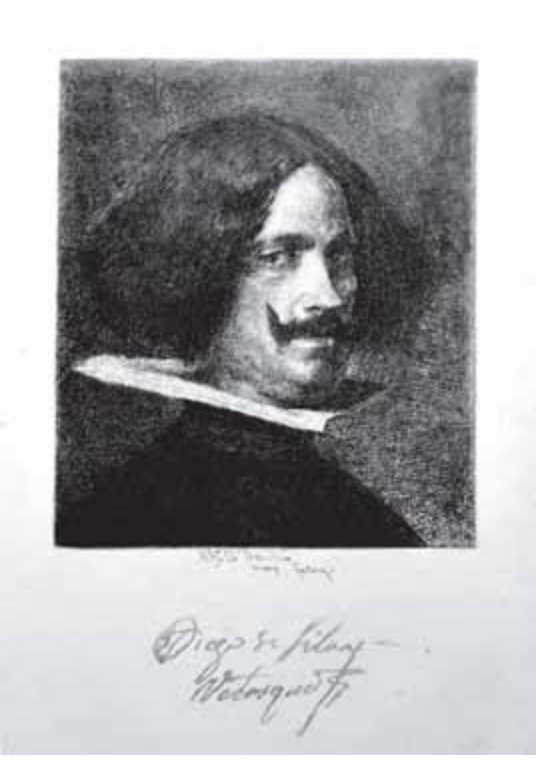


Figura 2. *Diego de Silva Velázquez. Al Bn Ch. Davillier / su amigo Fortuny* (*Mémoire de Velazquez…* 1874).

Desde luego, al interés por las tertulias se unía la contemplación de las novedades que iban engrosando su importante colección de objetos artísticos, que se extendía desde la Edad Media francesa y española hasta el Renacimiento. Bonnaffé, redactor de *Le Courrier de l'Art* y uno de los asiduos de las célebres *soirées* de Davillier, escribe: "Allí estaba él, el rostro sonriente, saludando afectuosamente a todos, aclarando una fecha o un texto, mostrando su último hallazgo, siempre el más hermoso y el más amado". Todos sus conocidos coinciden en presentarle como un hombre amistoso, intelectual discreto e ingenioso y gran conversador[13] y conocemos su aspecto por el busto de Suchetet y el retrato al óleo de León y Escosura[14].

Tal era la celebridad de su colección y sus reuniones que Davillier acaba convertido en paradigma del gusto parisino: *L'Illustration* publicó, poco antes de su muerte, un artículo en el que se presentaba su sala de antigüedades como modelo de *cabinet*. También aparece como la figura más acabada del *collectionneur-connaisseur* y es referencia obligada para

[13] Cit. Hoyo, Arturo del. "El Barón Davillier y su 'Viaje por España'", en Ch. Davillier y G. Doré (il.), *Viaje por España*, Madrid, Ediciones Castilla, 1949, p. xii.

[14] Auguste Suchetet, *Baron Charles Davillier*, 1884, mármol, 71 x 62 x 40 cm. París, musée d'Orsay (legado de la baronesa al musée du Louvre en 1886); Ignacio León y Escosura, *Retrato del barón Davillier*, óleo sobre lienzo, 145 x 103 cm. Musei Civici di Reggio Emilia.

consultas, tasaciones o ventas de objetos de arte (especialmente españoles) en el mercado de antigüedades. De sus actividades es buen testimonio la nutrida correspondencia que mantenía con museos, coleccionistas y anticuarios españoles y extranjeros, conservada en el Fondo *Charles Davillier* de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art de París[15]. Este fondo epistolar, aunque parcial e incompleto, permite apreciar su papel en el mercado europeo de las antigüedades, como tasador, intermediario, asesor en ventas y testamentarías, autor de autentificaciones o historiador. Entre sus interlocutores aparecen remitentes tan variados como el South Kensington Museum, el Barón Gustave de Rothschild (célebre coleccionista de porcelana italiana y francesa)[16], el americano William H. Stewart (gran coleccionista de Fortuny), los pintores Claudio Lorenzale o Édouard de Beaumont (amigo cercano también a Fortuny), Manuel Irureta Goyena (amigo íntimo de Raimundo de Madrazo, coleccionista y anfitrión de Fortuny en Sevilla y copartícipe de las aficiones y actividades de Davillier como coleccionista de antigüedades españolas, especialmente cerámica y textiles) y, muy especialmente, Guillermo de Osma, conde de Valencia de Don Juan[17]. Asimismo, en el mismo fondo de correspondencia puede comprobarse su activa participación en el mercado español de antigüedades, a través de una red de amigos, colegas, anticuarios e informadores, entre los que destacan, por su insistencia epistolar, Eusebio Zuloaga, Nicolás Duque en Segovia, Cantalapiedra en Valladolid o José Ibáñez en Zaragoza.

Cabe mencionar incluso algunas intervenciones puntuales como "hombre de confianza" para la venta de obras pertenecientes a colecciones especialmente interesantes con las que se siente obligado por amistad íntima o vínculo familiar. Destaca el caso de Julie Aimée Hartmann (nacida Sanson-Davillier y tal vez emparentada de algún modo con Charles Davillier), viuda de Jacques Félix Frédéric Hartmann, importante industrial de Munster (Alsacia), que le pide asesoramiento (tras el fallecimiento de su marido en 1880) sobre la venta de varios cuadros de su propiedad (Rousseau, Millet, Delacroix…)[18]. Como amigo próximo también auxilia a

[15] Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (BINHA), Paris. Archives 27, *Fonds B^on^ Charles Davillier*, carton 1: Correspondance (6 pochettes Atlantis in 8°).

[16] Avery, C. Louise. "French and Italian pottery from the Rothschild Collection", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* Vol. 36, nº 11, Nov. 1941, pp. 229-232.

[17] Guillermo Joaquín de Osma y Scull (La Habana 1853–La Negresse, Francia 1922), conde de Valencia de Don Juan, formado en La Sorbona y Oxford (*Bachelor in Arts* y *Magister Artium*), agregado de la Embajada de España en París y secretario de la legación española en Londres. Cristina Partearroyo Lacaba, Conservadora del Instituto Valencia de Don Juan, señala que "Fue realmente un *gentleman* apasionado del arte […] especialmente experto en cerámica medieval y azabaches compostelanos. Temas de los que publicó varios estudios" ("Mecenazgo en una Casa–museo de coleccionista. El Instituto de Valencia de Don Juan", *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones,* Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 115-133). Fue académico de Bellas Artes de San Fernando, miembro del Patronato de la Alhambra, de la Sociedad de Anticuarios de Londres y de la Hispanic Society of América de Nueva York. Aunque en el citado trabajo no se menciona, su relación con Davillier fue intensa y regular, a juzgar por la correspondencia conservada en la BINHA, quizá la más abundante y cordial del conjunto. Ambos compartían su interés por la cerámica de reflejos metálicos (cuando murió el conde estaba preparando el catálogo de su propia colección del Instituto de Valencia de Don Juan). En la Biblioteca del Instituto (que reúne varias colecciones de documentos y objetos de arte) se conservan la práctica totalidad de las publicaciones de Davillier, muchas de ellas dedicadas de su puño y letra como "Su afectísimo amigo".

[18] BINHA, Paris. Archives 27, *Fonds B^on^ Charles Davillier*, carton 1: Correspondance. Varias cartas fechadas en 1880 y 1881. Frédéric-Félix Hartmann había sido uno de los principales protectores de Rousseau y Millet (Cornilleau, Roland. «Frédéric-Félix Hartmann (1822-1880) et les peintres J. F. Milet et Théodore Rousseau",

Cecilia Madrazo, tras el fallecimiento de Fortuny, en la liquidación de su colección (preparación del catálogo, exposición y venta en el hôtel Drouot en 1875)[19], la venta de varias de las obras de su marido a William H. Stewart (gran coleccionista de Fortuny) y del óleo de la *Batalla de Wad-Ras* a Buenaventura de Palau (desde 1878 en el Museo del Prado)[20].

Pero, entre tan variadas tareas y relaciones, Davillier destaca ante todo como coleccionista y *connaisseur*. Es miembro de la *Societé des antiquaires de France* y su curiosidad se traduce en un buen número de eruditos y precursores trabajos, especialmente sobre cerámica. Courajod dice que Davillier espera mucho antes de escribir y que "modeste et prudent" sólo toma la pluma cuando se siente seguro; añade que se interesa especialmente por los temas en los que "tout est à découvrir" y que "les problèmes difficiles l'attiraient"[21]. Su obra, no obstante, es copiosa; aunque, sin duda, los más influyentes son sus estudios dedicados al arte hispánico[22].

En su primera obra, *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques* (París, V. Didron, 1861), sigue los descubrimientos de Riocreux, deshaciendo con argumentos científicos la habitual confusión entre las lozas españolas y la cerámica italiana, emprende la primera clasificación tipológica e histórica de la cerámica hispano-árabe, reivindicando la calidad de los alfares y la loza de Talavera, Alcora y Manises, redescubierta en Francia y después en Europa gracias a la traducción de sus trabajos. Redacta también una larga serie de artículos y volúmenes sobre cerámica en España, Francia e Italia para continuar con sus *Notes sur les cuirs de Cordoue* (1878; trad. española, 1879), *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne* (1879) y una gran síntesis, *Les arts décoratifs en Espagne, au Moyen Âge et à la Renaissance* (1879), donde asocia Al-Andalus con la España de la Reconquista, advirtiendo estéticas comunes y minimizando la idea de dos civilizaciones enfrentadas[23]. En *Les origines de la porcelaine en Europe* (1882), es el primero en establecer la relación entre la cerámica islámica y las

Annuaire de la Société d'Histoire du Val et de la Ville de Munster, 30, 1976, p. 93-97). En la correspondencia se mencionan 2 lienzos de Delacroix y varios lienzos, pasteles y dibujos de Millet y Rousseau. Una parte importante de esta excepcional colección será vendida el 7 de mayo de 1881 en el hôtel Drouot, se entiende que por mediación de Davillier. En la venta figura la célebre "Primavera" de Millet que será readquirida por Mme. Julie Aimée Hartmann y donada al Louvre en 1887 (hoy en el Musée d'Orsay).

[19] Beaumont, Édouard de; Davillier, Jean-Charles; Dupont-Auberville, Auguste. *Atelier de Fortuny: oeuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.... dont la vente aura lieu les 26 avril et jours suivants...hôtel Drouot*, Paris, impr. de J. Claye, 1875.

[20] BINHA, Paris. Archives 27, *Fonds B^on^ Charles Davillier*, carton 1, 4^e^ pochette: "Lettres et documents de D. Buenaventura de Palau". Cartas de Cecilia Madrazo con agradecimientos a Davillier, compras de cuadros de Mr. Stewart, recibí de la compra de la batalla de Wad-Ras, etc.

[21] Courajod, 1885, p. 2.

[22] Lopez-Yarto Elizalde, Amelia. "Las artes decorativas españolas en la obra del barón Davillier", en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 625-634. Pouillon, François (ed.). *Dictionnaire des orientalistes de langue française,* París, IISMM-Éditions Karthala, 2008, p. 265.

[23] *Notes sur les cuirs de Cordoue, guadamaciles d'Espagne, etc.,... par le baron Ch. Davillier,* Paris, A. Quantin, 1878; *Notas sobre los cueros de Córdoba... por el Bon Ch. Davillier, traducidas del francés por D. Enrique Claudio Girbal,* Gerona: impr. del Hospital provincial, 1879; *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au moyen âge et à la Renaissance, documents inédits tirés des archives espagnoles, par le baron Ch. Davillier...* Paris, A. Quantin, 1879; *Les Arts décoratifs en Espagne au moyen âge et à la Renaissance, par le baron Ch. Davillier.* Bibliothèque de l'art et de la curiosité. Paris, A. Quantin, 1879.

mayólicas del Renacimiento[24]. Sus trabajos sobre la historia de las artes decorativas en Francia se transforman en cita obligada en numerosas obras especializadas[25] y, por su parte, sus estudios sobre el gusto y el coleccionismo vuelven a poner en valor el siglo XVIII[26].

Pero, ante todo, su labor como coleccionista y sus estudios promueven el interés por el Arte y las antigüedades españolas. En 1874 publica la edición facsímil del ejemplar de 1658 de la *Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial,* con el retrato de Velázquez (Fig. 2) grabado al aguafuerte y dedicado al barón Davillier por "su amigo Fortuny"[27]. En realidad, todo lo español tiene un lugar especial en el entorno de Davillier. En la necrológica citada, Prat presenta al barón como "*apóstol* de la guitarra" y "mecenas de la colonia artística española en París; el inseparable compañero, el amigo íntimo de los que son honra y prez de su nacionalidad a orillas del Sena; de Martín Rico, de Raimundo Madrazo. Rico, que es maestro con su pincel, lo fue de guitarra de Davillier; ¡y cuántas horas el insigne pintor español y el erudito coleccionista francés, han recordado la patria ausente *pinçant de la guitare*, y admirando en el suntuoso hotel del Barón las valiosas muestras de todos los ramos del arte hispano!"[28]. Davillier describe las comidas en su casa con Fortuny, la esposa de éste, Cecilia Madrazo, y su cuñado Raimundo, la guitarra de Martín Rico "tan hábil *guitarrero* como pintor" y la compañía de Gustavo Doré[29]. El propio pintor Martín Rico recuerda con nostalgia en su libro de memorias a Davillier, que participaba en las reuniones de españoles en el estudio de Raimundo de Madrazo en París[30].

No obstante, Davillier se enorgullece particularmente de su amistad con Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) con quien compartirá viajes (en la primavera de 1872 estaban en la Feria de Sevilla, junto a Raimundo de Madrazo, poco después en Granada; en 1874 viajaban juntos a Londres) y la afición por el coleccionismo (ambos reunieron importantes colecciones de objetos de arte español y especialmente de cerámica hispanomusulmana). "He tenido la rara dicha de ser el amigo íntimo de uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo", escribe Davillier en *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance* (París, A. Aubry, 1875)[31], la

[24] *Les origines de la porcelaine en Europe: les fabriques italiennes du XVe au XVIIe siècle, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis, d'après des documents inédits* / par M. le Bon Davillier. Paris, Librairie de l'art, 1882.

[25] *Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales*, par M. J.-C. Davillier, Paris, S. Castel, 1863; *Les Porcelaines de Sèvres de Mme Du Barry, d'après les mémoires de la manufacture royale, notes et documents inédits sur le prix des porcelaines de Sèvres au XVIIIe siècle*, par le Bon Ch. Davillier, Paris, A. Aubry, 1870; *Une manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors sous le règne de Louis XIV. Documents inédits sur cette fabrique et sur celle de Beauvais*, par le baron Ch. Davillier, Paris, Aubry, 1876.

[26] *Le Cabinet du duc d'Aumont et les amateurs de son temps : catalogue de sa vente avec les prix, les noms des acquéreurs et 32 planches d'après Gouthière, accompagné de notes et d'une notice sur Pierre Gouthière, sculpteur, ciseleur et doreur du Roi, et sur les principaux ciseleurs du temps de Louis XVI, par le baron Ch. Davillier. Documents inédits*, Paris, Aubry, 1870; *La Vente du mobilier du château de Versailles pendant la Terreur. Documents inédits,* par le baron Ch. Davillier [Extracto de la *Gazette des beaux-arts*], Paris, A. Aubry, 1877.

[27] *Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial. Réimpression de l'exemplaire unique (1658) avec introduction, traduction et notes par le Bon Ch. Davillier et un portrait de Velazquez gravé à l'eau-forte par Fortuny*, Paris, A. Aubry, 1874 [64 p., facsímil con textos en francés y español].

[28] Prat, 1883, p. 166.

[29] Hoyo, 1949, p. xiii.

[30] Rico y Ortega, Martín. *Recuerdos de mi vida,* Madrid, Imprenta Ibérica, 1907.

[31] El manuscrito original y todo el material preparatorio para la edición del estudio (160 pp.) se conserva en BINHA, Paris. Archives 27, *Fonds B^on^ Charles Davillier*, carton 2: "Manuscrit de la biographie de Fortuny par Davillier" y "Références sur les oeuvres de Fortuny".

biografía que publicará el mismo año de la prematura muerte del pintor, su única incursión escrita en el arte de su tiempo. "Me considero incapaz –afirma– de juzgar un talento que ha producido en el mundo de las artes una impresión tan innovadora; pero intento dar a conocer al hombre y al artista".

Atemorizado ante la posible pérdida de su colección con motivo de la guerra franco-prusiana de 1870, al año siguiente Davillier dicta su testamento[32] cediendo la mayoría de sus obras al museo del Louvre (cuadros y miniaturas, muebles y objetos decorativos, tapicerías y telas, instrumentos musicales, esculturas en bronce, mármol, marfil, madera y otras materias, joyas, armas, esmaltes, etc.), los libros y manuscritos a la Biblioteca Nacional[33] y las "piezas de loza, porcelana y vidrios antiguos" al museo de Sèvres[34].

Aunque hay constancia de que algunas donaciones se verifican antes (el 16 de enero de 1875 dona un tapiz renacentista a la manufactura des Gobelins)[35], el legado se hace efectivo tras su muerte, acaecida en 1883, y en 1885 su colección pasa a los Musées nationaux, donde numerosos objetos aún llevan su nombre (*Pyxide Davillier*, *La Vierge Davillier,* etc.)[36]. En el citado catálogo de los objetos donados por Davillier al Louvre, redactado por Courajod y Moliner en 1885 se incluyen 250 obras de escultura y 125 de orfebrería[37]. Entre ellas 223 piezas aún están incluidas en el catálogo del museo y muchas se encuentran expuestas, aunque en algunos casos han variado las atribuciones o la consideración sobre su origen[38].

---

[32] Cit. Courajod, 1885, p. 10. "Je soussigné, sain d'esprit et de corps, déclare léguer en toute propriété au Musée national du Louvre ma collection tout entière, sauf les deux exceptions relatées plus bas, en faveur de la Bibliothèque nationale et du Musée national de Sèvres.

"La collection que je lègue au Louvre comprend tous les objets tels que tableaux et miniatures, meubles et objets meublants, tapisseries et étoffes, instruments de musique, sculptures en bronze, marbre, ivoire, bois et autres matières, bijoux, armes, émaux, etc.

"Je lègue a la Bibliothèque nationale tous mes livres et manuscrits.

"Je lègue enfin au Musée national de Sèvres toutes mes faïences, porcelaines et verreries anciennes.

"Fait à Paris, le 10 janvier 1871. "Jean-Charles Davillier".

[33] *Catalogue de la collection léguée à la Bibliothèque nationale par M. le Bon Ch. Davillier*, Nogent-le-Rotrou, imp. de Daupeley-Gouverneur, 1886.

[34] Champfleury, J. *Le Baron Charles Davillier et ses collections céramiques léguées par lui au musée de Sèvres*. Paris, J. Rouam, imprimeur-éditeur. 1884.

[35] Archives Nationales, F/17/2516 : "don d'une tapisserie Renaissance au musée de la manufacture des Gobelins par le baron Davillier", 16 janvier 1875. Véase también F/17/2549.

[36] *Pyxide sans couvercle, c* 970. España, Madinat al-Zahra, marfil. Donación Davillier, 1885. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts de l'Islam [Inv. OA 2774]; *Vierge glorieuse*, 1485. Flandes, Tapiz, 205 x 285 cm. Legado Ch. Davillier, 1883. Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'art [Inv. OA 3133].

[37] Courajod, L.; Molinier, E. *Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre,* París, Direction des Musées Nationaux, Imprimeries réunies, 1885; Briere, Gaston. "Notice sur le baron Charles Davillier, lue à l'Assemblée générale annuelle de la Société des Amis du Louvre le 19 janvier 1905", en *Les Donateurs du Louvre,* Paris, Imprimerie générale Lahure, 1905-1914 [36 pages, avec un portrait-frontispice].

[38] A pesar de la amplia experiencia de Davillier en su legado se han localizado algunas obras dudosas. Es el caso de un busto de hombre a la manera italiana, en el que los análisis del material y el estudio de termoluminiscencia han demostrado que la obra no puede ser anterior a mediados del siglo XIX: *Buste d'homme* (style du XVe siècle), XIXe siècle. Terre cuite, 49 x 42 cm. Donación Davillier, 1885. Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures [R.F. 682].

El *Voyage en Espagne* de Davillier y Doré

No obstante, su labor como hispanista, "explorateur de l'Espagne" y divulgador del arte y las costumbres españolas en Europa culmina con la edición de *L'Espagne,* obra enriquecida con las ilustraciones de Gustave Doré, en quien Davillier hace recaer toda la responsabilidad de la iniciativa:

> "Desde hace mucho tiempo mi viejo amigo Doré me hablaba de su deseo de ver España. Al principio sólo se trataba de un vago proyecto lanzado al descuido entre dos bocanadas de humo. Pero pronto se convirtió en una idea fija, en uno de esos sueños que no permiten descanso al espíritu. Y no había vez que le viese que no me preguntara a quemarropa:
> –¿Cuándo salimos para España?"[39].

La edición por entregas del viaje por España de Davillier y Doré era un encargo de la prestigiosa revista *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des Voyages*. Esta revista de viajes, fundada y dirigida por Édouard Charton y publicada en francés por la editorial Hachette, era la principal recopilación de estudios y aventuras geográficas del momento y acogía los relatos de viaje de los grandes exploradores de la época: Livingstone, Stanley, Brazza, Scott, Amundsen... Además sus relatos eran ilustrados con mapas y xilografías de los principales ilustradores (Doré colaboró durante doce años).

Doré ya había estado fugazmente en el norte de España en 1855 –en compañía de su buen amigo Théophile Gautier y de Paul Dalloz, director del *Moniteur Universal*– siguiendo un corto recorrido por los Pirineos y la costa vasca con objeto de tomar apuntes para las ilustraciones del *Viaje a los Pirineos* de su condiscípulo Taine. Sentía una gran atracción por el país y quería preparar una edición ilustrada del Quijote, para lo que necesitaba empaparse de "color local". Por eso acudía una y otra vez a su buen amigo Davillier con su insistente proposición, pues tenía en el reputado hispanista el pasaporte ideal para llegar a los recónditos rincones donde habitaban los pintorescos tipos humanos y costumbres que tanto le interesaban.

Por su parte, Davillier veía en Doré al ilustrador de moda que podía alcanzar un doble objetivo: "Darnos a conocer España. No esa España de opereta y de los *keepsakes* (*álbumes*), sino la verdadera España..." y regalarnos a su regreso "un espléndido *Don Quijote,* muy español, con paisajes verdaderamente españoles, impregnados de sol y de ese color local de que te habrás imbuido una vez que recorras los polvorientos caminos de la Mancha, pisados por el valiente manchego y su fiel escudero (…). Trazarás mil recuerdos en el lienzo y en la madera, y tu nombre, unido al de Cervantes, irá una vez más en buena compañía"[40]. De hecho, durante su largo viaje por España, Doré tomó centenares de excelentes bocetos que en 1863 inspiran la edición ilustrada de *Don Quixote de la Mancha* que, a juicio de Buero Vallejo, no respondía tanto a exigencias editoriales como a su pasión por España, acompañada y animada por Davillier. Opina también que "Doré ha hecho con el *Quijote,* acaso, su mejor obra"[41] y,

[39] Davillier, Charles; Doré, Gustave. *Viaje por España* (2 vols.), Madrid, Miraguano Ediciones. 1998 [1874], vol. I, p. 11.

[40] Davillier y Doré, 1998, vol. I, pp. 11–12.

[41] Buero Vallejo, Antonio. "Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico", en Charles Davillier y Gustavo Doré (il.), *Viaje por España*, Madrid, Ediciones Castilla, 1949, p. 1495.

ciertamente, de las muchas ediciones ilustradas que se han hecho de la obra de Cervantes es la más conocida e influyente, consolidando la imagen clásica de sus protagonistas, pues en las ilustraciones de Doré "creemos ver" las imágenes verdaderas de las escenas cervantinas.

En ese momento Gustave Doré se encontraba en la cumbre de su carrera[42]. Dado su talento prolífico y su extraordinaria capacidad de trabajo[43], su fama no había parado de crecer, hasta personificar un nuevo tipo de artista surgido de los talleres de la prensa satírica del Segundo Imperio: el "ilustrador"[44] que obtiene el favor del público con sus espectaculares escenografías y el eclecticismo que caracteriza los años del "segundo romanticismo", convocando y sintetizando un imaginario tradicional, conocido, que va de los grandes clásicos a la iconografía popular[45].

No obstante, desde las primeras entregas de *L'Espagne* también se advierte el entusiasmo de Davillier, el anticuario enamorado de España, por el proyecto y la compañía: "En realidad, una de las mayores alegrías de un viaje es volver a ver lo que se vio anteriormente y, sobre todo, volver a verlo en compañía de amigos excelentes y simpáticos". Davillier había viajado ya varias veces a España: "¿Te olvidas –le recuerda a Doré– de que, si sé contar, he recorrido nueve veces ya, en todas las direcciones, la tierra clásica de las castañuelas y del bolero"[46].

La amistad de Davillier con Doré y su afable carácter le convertían en un excelente guía y compañero de viaje, pues tenía además buenos contactos en muchas capitales españolas y, lo que es más importante, dominaba el español oral y escrito (como atestigua la nutrida correspondencia conservada en el Fondo Davillier de la BINHA)[47]. El propio Doré, en una

[42] Gustave Doré (Estrasburgo, 1832-París, 1883) fue un artista prolífico, de precoz talento y múltiples habilidades (dibujo, pintura, escultura, acuarela, artes decorativas, música…), en 1857 Théophile Gautier le describía como "monstre de génie" (Gautier, Théophile. "Gavarni, Gustave Doré", *L'Artiste,* París, 20 décembre 1857, p. 245). Sobre su obra véase también Champfleury. *Histoire de l'imagerie populaire,* París, Dentu, 1869, pp. 74-75; Jerrold, William Blanchard. *Life of Gustave Doré,* London, W. H. Allen & Co. 1891; Valmy-Baysse, J. *Gustave Doré,* París, Marcel Seheur, 1930; *Gustave Doré 1832-1883,* cat. exp. Estrasburgo, Musée d'Art Moderne– París, Musée Carnavalet, 1983, pp. 277-284; Adhémar, Jean; Frerebeau, Mariel. *Gustave Doré,* cat. exp. París, Bibliothèque Nationale, 1974; Le Men, Segolène. "Gustave Doré: une carrière à toute vapeur", en *Mihály Zichy, Gustave Doré. Deux* "*monstres de génie*", cat. exp. Musée Félicien Rops, Namur - París, Somogy éditions d'art, 2009, pp. 33-56.

[43] Las revistas y editores se disputan sus dibujos, trabaja sin descanso "de dieciséis a dieciocho horas diarias, sobrexcitado por el tabaco" (Bénézit, E. "Doré [Paul Gustave Louis Christophe, dit Gustave]", en *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Nouvelle Édition*, Tome III, París, Librairie Gründ, 1976, pp. 640-2). Hay años en que su producción es sencillamente inabarcable, aunque también mantiene una intensa vida social y alcanza una cierta notoriedad mundana. Aquejado por una afección cardiaca desde 1878, fallece a principios de 1883 (apenas dos meses antes que Davillier) con poco más de cincuenta años y tras haber afirmado: "J'ai trop travaillé". Efectivamente, su legado es fabuloso: varios miles de diseños para xilografías, litografías, dos centenares de lienzos, además de ilustraciones grabadas en otros soportes, cuarenta y cinco grupos escultóricos, estatuas, bajorrelieves y piezas decorativas.

[44] Kaenel, P. *Le métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré,* París, Éd. Messene, 1996.

[45] Después, tras el éxito del *Viaje por España* y el *Quijote*, vendrán las ilustraciones para *Atala* de Chateaubriand (1863), *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (1866), *La Sainte Bible* (1866), *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1867), *Paradise Lost* de Milton (1867), *The Idylls of the King* de Alfred Tennyson (1868), las *Fables* de Lafontaine (1868), *London. A Pilgrimage* de Blanchard Jerrold (1872), *The Rime of the ancient mariner* de Samuel Coleridge (1875), *Histoire des Croisades* de Michaud (1877), *Orlando Furioso* de Ariosto (1879), etc. Y así hasta casi un centenar de series ilustradas, a un ritmo frenético de dos o tres por año (Bénézit, 1976, pp. 640-642. Le Men, 2009, pp. 39-45).

[46] Davillier y Doré, 1998, vol. I, p. 11.

[47] BINHA, Paris. Archives 27, *Fonds B^{on} Charles Davillier*, carton 1.



Figura 3. Carta autógrafa firmada en León por el Barón Davillier y Gustave Doré, 1871.
París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

simpática carta (Fig. 3) enviada por ambos a su editor Templier desde León en 1871, nos habla de la completa inmersión de Davillier: "Depuis qu'il est en Espagne, il ne sait plus deux mots en français"[48]. La carta, aunque redactada en 1871, una década después de comenzar la publicación del *Viaje por España,* describe a la perfección el ambiente que debió presidir los viajes que ambos realizaron por la península, la relación de camaradería establecida entre estos dos afables guasones e incansables trabajadores. En una perdida taberna leonesa se enfrentan a una poco apetecible cena ("España no es un país de buena mesa", había advertido Davillier a Doré), mientras éste insiste en incluir chinches vivos en el envío postal. Ambos se quitan la pluma para contar sus últimas aventuras a Templier; Doré escribe en francés, Davillier en español; "ce jargon inintelligible" afirma su compañero. Doré ilustra además la carta con unos curiosos croquis humorísticos que representan a los dos compañeros observando circunspectos la insufrible pitanza bajo la torva mirada del *hotelier* o durmiendo a pierna suelta entre los instrumentos de sus respectivos oficios. Davillier anuncia que "Doré (…) ya ha sacado una porción de dibujos, se puede decir alhajas, y hasta dos libros ha llenado, que a V. le gustarán mucho (…). Vamos de posada en posada, como el inmortal Caballero de la Mancha, y su

[48] "Desde que está en España, no sabe ya dos palabras en francés". Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, A 901, Recto, p.1. "Carta autógrafa firmada por el Bn Davillier y G Doré. León, 30 de Octubre de 1871 [en español en el original]". La carta ha sido incluida en sendos catálogos de exposición, aunque en ambos erróneamente fechada: *De Corot aux Impressionnistes. Donations Moreau-Nélaton,* Paris, Grand-Palais, RMN, 1991, pp. 281-282; *Souvenir des voyages. Autographes et dessins français du XIX*e *siècle,* Paris, Musée du Louvre, RMN, 1992, pp. 55-56.

fiel escudero". A continuación escribe Doré que "la présente est pour vous annoncer que les colonnes du Tour du Monde n'ont qu'à se bien tenir. Ils vont recevoir un surpoids de dessins qu'elles auront bien de la peine à contenir; mozos, arrieros, baratteros, mutchachas, posaderos, sacristans mayores etc. etc. vont s'y précipiter en désordre"[49].

Quizá Davillier es consciente de sus limitaciones literarias pues él es sólo un erudito, especialista en artes decorativas españolas, y un apasionado coleccionista, pero su prosa resulta neutra frente a las vivaces ilustraciones de Doré. En realidad, el proyecto original incluía en el viaje a "uno de nuestros más finos escritores. Esta esperanza, ¡ay! –se disculpa Davillier– nos fue arrebatada. Detenido en París por importantes trabajos, no pudo unirse a nosotros"[50]. Quizá Davillier no se sentía capaz de acompañar las ilustraciones con un texto de similar altura y por eso insiste tanto en ceder el protagonismo a Doré, hasta el punto de preceder el nombre del ilustrador al del autor de los textos; también insiste en presentarse a sí mismo, a lo largo de la obra, como simple guía y acompañante del artista.

No obstante, la neutralidad de Davillier, su objetividad de estudioso, permite contener la viva imaginación de Doré y conducir su mirada hacia el detalle humano. Davillier aporta su erudición, su afición por el arte y su profundo conocimiento de todo lo español, mientras Doré se fascina por el ambiente pintoresco y los retratos de costumbres y tipos humanos. Ambos, claro está, se benefician de la larga tradición de viajeros extranjeros, especialmente franceses, que se habían fascinado por esa España pintoresca de flamenco, toros y bandidos. Pero el *Viaje por España* de Davillier y Doré aporta, al menos, dos importantes novedades. Por un lado, recogen la última versión de la España romántica, conscientes de que algo estaba cambiando, como ya habían advertido Quinet, Dembowski, Mérimée o Hans Christian Andersen. Todos observaban que en España "el progreso avanza a costa del romanticismo", que ya no había bandoleros ni guitarras, que todo se volvía "prosaico y francés" y que no se hablaba más que de bolsa, industria y ferrocarriles. Como señala Hoyo, Davillier y Doré "acuciados por el peligro de lo moderno, quieren reflejar e inventariar una España que va a desaparecer"[51]. Imagen y texto se convertían así en documento, en crónica periodística de una experiencia fugaz, quizá irrepetible.

Por otra parte, la complicidad entre ambos permite que texto e ilustraciones se compenetren para deshacer los errores asentados por la explotación pintoresca de la imagen de España. La publicación del viaje persigue un claro proyecto inspirado por Davillier "quien, cansado de leer en su patria tanto disparate sobre los usos y costumbres del país de su predilección, se unió a Gustavo Doré para recorrer la Península, de Irún a Cádiz, de Badajoz a la Junquera; y al estampar en su libro *L'Espagne* sus impresiones de viaje, destruyó para siempre las falsas leyendas sobre su país, que eran en Francia moneda corriente"[52]. Davillier es contundente al respecto:

---

[49] Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, A 901, Recto, p. 4: "La presente es para anunciarle que las columnas del Tour du Monde solo tienen que estar preparadas para recibir un exceso de dibujos que bien merecen contener: mozos, arrieros, baratteros, mutchachas, posaderos, sacristans mayores etc. etc. van a precipitarse en desorden".

[50] Davillier y Doré, 1998, vol. I, p. 11.

[51] Hoyo, 1949, p. vii.

[52] Prat, 1883, p. 165.

> "Tal vez es España el país del mundo del que más mentiras y falsedades se han propagado […] Los escritores franceses que han hablado de la Península han sido juzgados, en su mayor parte, muy severamente por la crítica española. Teófilo Gautier incluso, no siempre ha encontrado gracia. En cuanto a Alejandro Dumas, hay una cosa que los españoles no le perdonarán nunca: el haber dicho que África empieza al otro lado de los Pirineos […] Pero dejemos este asunto, que sólo merece ser apuntado, y contentémonos con decir, encogiéndonos de hombros, como hacen nuestros vecinos del otro lado de los Pirineos: *¡Mentiras y disparates!*"[53].

Davillier y Doré pretendían presentar una España real, ajena al tópico. Buscaban destruir falsos estereotipos, leyendas y falacias, mediante la exposición directa de la vida cotidiana, reforzada por la prodigiosa visión del dibujante. Una de las ilustraciones de Doré quizá resume esta visión crítica hacia el viajero. En *Une academia de baile, à Séville* (1866) un grupo de extranjeros caricaturizados con sorna (sombreros ridículos, largas patillas y expresiones cómicas, lascivas incluso) se sientan ante la mirada ausente, casi despectiva, de los nobles rostros de la *bailaora* y sus acompañantes.

Posiblemente los dos viajeros habían empezado su itinerario en 1861. Entre lo autores que han estudiado el viaje existe cierta confusión acerca del itinerario que siguieron, si se trató de uno o varios viajes y en qué fechas se produjeron. Ciertamente existen algunas contradicciones, pues en octubre aparecen en Valencia y algo más adelante, en verano, subían a las cumbres de Sierra Nevada. Aunque lo más probable –como señala Arturo del Hoyo– es que, para tan extensa obra, realizaran varios viajes[54].

Inicialmente, entre 1862 y 1873, las colaboraciones de los dos viajeros fueron publicándose en cuarenta y una entregas de la prestigiosa revista *Le Tour du Monde. Nouveau Journal des Voyages* (Fig. 4). Un año después de finalizar la edición por entregas, la Editorial Hachette, que ya había publicado el *Quijote* de Doré con gran éxito, reunía todos los capítulos en un único volumen titulado *L'Espagne* (Paris, 1874), con 799 páginas y 309 ilustraciones. A los pocos meses era traducido al italiano, y después al inglés y al danés[55]. En las sucesivas ediciones el número de capítulos, páginas e ilustraciones fue decreciendo, adecuándose a las exigencias de cada mercado editorial. El libro tuvo un éxito inmediato, aunque las ilustraciones desbordaron

[53] Davillier y Doré, 1998, vol. II, pp. 293-296.

[54] Hoyo, 1949, p. xxxi. Por la documentación conservada sabemos que en septiembre de 1861 Doré firma y fecha el croquis de una noria en Valdepeñas y, ese mismo año, otro de un tañedor de bandurria en Córdoba (Valmy-Baysse, 1930, pp. 185 y 204). Posiblemente en 1862 el viaje continúa –o se retoma– y en 1871 están juntos de nuevo en España, según se desprende de una carta de Fortuny (Davillier posiblemente buscando documentación para su historia de los vidrios esmaltados, que no llegará a publicar; Hoyo, 1949, p. xv); además en octubre escriben juntos la citada carta (Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, A 901) a su editor Templier desde León (que coincide con la edición de la entrega "Palencia et León. Voyage en Espagne", *Le Tour du Monde,* 1872-2, 24, pp. 353-368).

[55] *Viaggio in Ispagna del Barone Carlo Davillier, ilustrato da... disegni di Gustavo Doré,* Milano, Fratelli Treves, 1874, 623 pp. *Spain, by the Bon Ch. Davillier, illustrated by Gustave Doré*, London, S. Low, Marston, Low and Searle, 1876, 512 pp. *Spanien… af Baron Ch. Davillier; med 170 illustrationer af Gustave Doré*, Kjøbenhavn: P. G. Philipsens Forlag, 1878, 517 pp. Según parece la edición en español se retrasó hasta que Ediciones Castilla recuperó el texto con prólogo y notas de Arturo del Hoyo y un estudio crítico-biográfico de Doré realizado por Antonio Buero Vallejo: Davillier, Charles; Doré, Gustave (il.). *Viaje por España*, Madrid, Ediciones Castilla, 1949. Existe también una edición facsímil de los *feuilletons* de *Le Tour du Monde: Voyage en Espagne par Gustave Doré et le Baron Ch. Davillier*, Valencia, Albatros Ediciones, 1974.

en interés a la propia escritura, siendo el propio Davillier quien cedió el papel principal a los dibujos de su compañero, protagonista también de anécdotas y comentarios del autor del texto.

El texto, además de descripciones geográficas y urbanas, incluye todo tipo de comentarios y anécdotas relativas a folclore, artesanía, gastronomía, costumbres, historia, arte o política. Sin duda constituye una de las miradas más completas sobre la España del siglo XIX, y ahí reside precisamente uno de los elementos distintivos del viaje: su intento de huir del estereotipo y subrayar la diversidad regional española[56]. Buscan, dice Davillier, "la verdadera España, con sus rústicos aragoneses, sus vigorosos catalanes, sus valencianos medio desnudos y tostados como cabileños, sus andaluces de traje de cuero leonado y sus nobles castellanos, tan hábiles en vestirse con los más inverosímiles andrajos"[57].

Desde Andalucía a Galicia y de Mallorca a Extremadura, Castilla, el País Vasco, Aragón o La Mancha, ambos viajeros extienden su itinerario para visitar y relatar lo más característico de tierras y ciudades inhabituales en otros viajeros. El viaje, por ejemplo, termina con la descripción de Mallorca, cosa casi inaudita pues muy pocos viajeros visitaron las islas Baleares. Davillier insiste además en que "hay determinadas ciudades, lo mismo en España que fuera de ella, que no se incluyen en el itinerario acostumbrado de los viajeros y que permanecen desconocidas para gran número de ellos, a pesar de los tesoros que encierran"[58].

El viaje, tal y como aparece publicado, sigue en parte el *Itinéraire* de Laborde. Una diligencia francesa les lleva de Perpignan a La Junquera (la mayoría de los viajeros románticos habían preferido cruzar la frontera por Irún, buscando la sorpresa gótica de Burgos). De Gerona a Tordera viajan en diligencia y desde allí en tren a Barcelona (*Intérieur d'un wagon de troisième classe en Espagne*, 1862)[59] donde, aunque observan que la actividad industrial está apagando el pintoresquismo, saben encontrar algunas –en este caso lúgubres– particularidades: los viejos cementerios con nichos, la antigua Prisión de la Inquisición, los mendigos de la catedral o el tópico garrote vil[60].

A Valencia llegan en diligencia, recorren el Levante español –pasan por Albacete, Alicante y Murcia–[61] hasta detenerse largamente en Andalucía (Granada, Jaén, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba…)[62]. La historia y la leyenda se mezclan con la descripción de los principales monumentos que visitan (La Alhambra (Fig. 5) y la catedral en Granada; la mezquita de Córdoba; en Sevilla, el Alcázar, la catedral, el ayuntamiento, la fábrica de tabacos o el palacio

---

[56] Palacios Bernal, C. "Le *Voyage en Espagne* de Davillier et Doré", *Estudios Románicos*, 16-17, 2007-2008, pp. 815-826. Sazatornil Ruiz, L. "El *Voyage en Espagne* de Gustave Doré y el Barón Davillier", en *El Viaje por España de G. Doré,* Cat. exp. Santander, Universidad de Cantabria, 2010, pp. 9-21

[57] Davillier y Doré, 1998, vol. I, p. 11.

[58] Davillier y Doré, 1998, vol. II, p. 323.

[59] Los títulos hacen referencia a las ilustraciones de G. Doré y las fechas al año de publicación de la entrega en *Le Tour du Monde.*

[60] *Un enterrement á Barcelone*, 1862; *Prison de l'Inquisition*, 1862; *Mendiants dans le cloitre de la cathédrale*, 1862; *Exécution d'un assassin à Barcelone*, 1862.

[61] *Ruines du théâtre romain du Murviedro*, 1862; *La navaja,* 1864; *Croquis fait a Albacete*, 1864 ; *Toilette d'une gitana, à Diezma*, 1864; *Une danse funèbre (jota), à Jijona (province d'Alicante),* 1867; *Famille de gitanos, à Totana*, 1864.

[62] Sanz, M. J. "El barón Davillier, viajero y coleccionista", *Laboratorio de Arte,* 13, 2000, pp. 223-240.


LE TOUR DU MONDE

VOYAGE EN ESPAGNE,

PAR MM. GUSTAVE DORÉ ET CH. DAVILLIER.

DE PERPIGNAN À BARCELONE.

Figura 4. Primera entrega del *Voyage en Espagne, par MM. Gustave Doré et Ch. Davillier. De Perpignan à Barcelone,* 1862.



Figura 5. *Le vase de l'Alhambra. Dessin de Gustave Doré,* 1864.

de San Telmo)[63], las andanzas de los primeros turistas (*Les voleurs d'azulejos, à la Alhambra*, 1864) y la caracterización de una serie de personajes populares: marineros, mendigos, barateros o contrabandistas[64].

Los gitanos reciben especial atención y abundan las descripciones e ilustraciones sobre sus particulares costumbres, bailes y formas de vida[65]. A continuación, dos capítulos se dedican a las distintas danzas españolas y la fiesta de los toros embolados. Se interesan también por todos

[63] *Le vase de l'Alhambra*, 1864; *Patio de los Arrayanes (cour des Myrtes)*, 1864; *Patio de los Leones (cour des Lions)*, 1864; *Porte de la Sala de la Justitia*, 1864; *Le Mirador de Lindaraja*, 1864; *Les bords du Darro*, 1864; *Tombeau de Ferdinand et d'Isabelle, dans la cathédrale de Grenade*, 1864; *Malaga: La cathedrale et le port,* 1865; *Cadiz*, 1865; *Palais de l'Ayuntamiento, à Séville*, 1865; *La Giralda, à Séville*, 1865; *Puerta del Perdón à la cathédrale de Séville*, 1865; *Intérieur de la cathédrale de Séville*, 1865; *Grand patio de l'Alcazar de Sèville*, 1866; *Arcade moresque, l'Alcazar de Séville*, 1866; *Cour du palais de San Telmo, à Séville, résidence de M. le duc de Montpensier*, 1866; *La fábrica de tabacos, a Séville*, 1866; *Intérieur de la mosquée de Cordoue*, 1867; *Chapelle du Zancarron (mosquée de Cordoue)*, 1867.

[64] *Charranes et marineros sur la plage*, 1865 ; *Une familie de mendiants, à Jaen*, 1865; *Le baratero exigeant le barato*, 1865; *Contrebandier de Ronda et sa maja; Contrabandiers de la Serrania de Ronda*, 1865.

[65] *Toilette d'une gitana, à Diezma*, 1864; *Famille de gitanos, à Totana*, 1864; *Les grottes des Gitanos, au Sacro Monte*, 1864; *Senoras consultant une gitana du Sacro Monte*, 1864; *Un duelo (deuil) de Gitanos (faubourg de Triana)*, 1866.

aquellos aspectos que representan la alteridad del país: el manejo de la navaja, las curiosas costumbres de los tunos[66] y, sobre todo, el espíritu religioso de un país inclinado a los fastos de la Semana Santa, las procesiones o el culto a la Virgen[67].

Después siguen la ruta desde Córdoba a Madrid por La Mancha, Extremadura y Toledo[68]. Madrid centra su atención durante varios capítulos, en los que describen e ilustran lo más reseñable de la capital y sus alrededores (El Escorial, La Granja de San Ildefonso)[69]. Después reemprenden su camino para recorrer el norte peninsular. Se dirigen a Segovia donde se centran en el Alcázar y la catedral, advirtiendo que "apenas se detienen los turistas en Segovia y, francamente, se equivocan, pues no hay ciudad en España donde la vida de la Edad Media se haya caracterizado de una manera tan completa y pintoresca"[70]. Continúan por Castilla la Vieja (Ávila, Salamanca, Zamora, Toro, Valladolid, Palencia, León, Astorga), las visitas se apresuran, las descripciones son cada vez más breves, la curiosidad pintoresca pierde vigor. Tras un rápido paso por Galicia y Asturias pasan a Burgos, Navarra, La Rioja, Guadalajara, Aragón y el País Vasco[71]. Pero el viaje termina: "Una vez pasado el Bidasoa, entramos en Hendaya, territorio francés, y decimos adiós, no sin pena, a esa dura tierra de Iberia, *dura tellus Iberiae,* último refugio del pintoresquismo en Europa"[72]. Aunque aún queda espacio para añadir un breve apéndice sobre Mallorca "uno de los países más bellos de la tierra y también uno de los más ignorados"[73].

[66] *Etudiants de la tuna voyageant avec des arrieros (muletiers); Etudiants de la tuna donnant une serénade,* 1870-1871.

[67] *Un paso, à Séville: Jesus Nazareno del gran Poder (processions de la semaine sainte, à Séville)*, 1866; *Cofrades (pénitents) accompagnant un paso*, 1866 ; *Señora vouant son enfant à la Vierge,* 1869.

[68] *Arrivée d'une diligence dans une hôtellerie de la Manche*, 1867; *Les chardons de la Manche*, 1868; *Ruines du théâtre antique de Mérida*, 1868; *Aqueduc antique, à Mérida*, 1868; *Vagabonds sur le pont d'Alcantara, à Tolède*, 1868; *La Puerta del Sol,* 1868; *Intérieur de la cathedrale de Tolède*, 1868; *Lavanderas; bords du Tage, environs de* Tolède, 1869.

[69] *Madrid, vue générale*, 1869; *Le Palacio Real, à Madrid*, 1869; *Les élégants de Madrid il y a cinquante ans, d' après une lithographie espagnole du temps,* 1869 ; *L'Escurial*; *Chateau de la Granja, San Ildefonso, près Ségovie*, 1870-1871.

[70] Davillier y Doré, 1998, vol. II, p. 282. *Ségovie: L'Alcazar et la cathédrale*, 1870-1871.

[71] *Patio du palais des ducs de l'Infantado, à Guadalajara*, 1872 ; *La tour penchée (Torre Nueva), à Saragosse*, 1872 ; *Le marché, à Vitoria*, 1873; *Balcons à Vitoria*, 1873.

[72] Davillier y Doré, 1998, vol. II, p. 445.

[73] Davillier y Doré, 1998, vol. II, p. 459.

LA MIRADA DE UN INGENIERO. PAUL SEJOURNÉ EN EL SUDESTE DE ANDALUCÍA (1890-1893)

Antonio Burgos Núñez
Universidad de Granada
Juan Carlos Olmo García
Universidad de Granada
Marc Giraud
Neuilly-sur-Seine (Francia)

Los ingenieros extranjeros en España. Viajes y estancias de trabajo

Entre los ingenieros siempre han sido habituales los viajes y estancias profesionales, tanto dentro del propio país como en el extranjero. Siendo su principal cometido la realización de infraestructuras para el desarrollo, tras la implantación de estas en los países más desarrollados técnica y económicamente, con mucha frecuencia son requeridos después por las naciones emergentes para la construcción de sus propias obras públicas.

En España hay una larga tradición de recurrir a ingenieros foráneos, documentada al menos desde el siglo XVI. Numerosos técnicos extranjeros, principalmente italianos y flamencos, fueron llamados entonces para la realización de algunas de las más importantes obras de desarrollo promovidas por los Austrias. Entre los más destacados puede citarse a Juan Bautista Antonelli, por su proyecto de 1581 para hacer navegable el río Tajo; Fabio Bursotto, con su remodelación del puerto de Málaga o Juan Francisco Sittoni por sus trabajos en el Canal Imperial de Aragón[1]. Aunque sin duda el más conocido de todos fue Juanelo Turriano, constructor de su famoso ingenio para elevar agua del Tajo en Toledo[2].

En el siglo XVII, aún sin llegar a cesar por completo, el "tráfico" de ingenieros disminuyó por el estado de postración general en que se encontraba la nación. Un siglo después, lo reactivaría el impulso modernizador del monarca ilustrado Carlos III, quien incorporó al servicio de la Corona a brillantes ingenieros como el francés Carlos Lemaur. Entre otras obras

---

[1] Alzola y Minondo, Pablo. *Las Obras Públicas en España*, ed. de Colegio de ingenieros de Caminos, pról. de A. Bonet Correa, Madrid, Ediciones Turner, 1979, pp.139-163.

[2] González Tascón, Ignacio. *Fábricas hidráulicas españolas*, Madrid, Cehopu, 1992, pp. 471-474.

significativas, este proyectó un ramal del Canal de Castilla y el paso de Despeñaperros para el camino de Andalucía[3].

Durante el reinado de Carlos IV se sentaron las bases para la profesionalización de la gestión de las Obras Públicas. Uno de los pasos más importantes fue la creación en 1799, auspiciada por Agustín de Betancourt, del cuerpo ingenieros de Caminos, los técnicos especializados que en lo sucesivo se ocuparían de su proyecto y construcción. De este modo ya no se tendría que recurrir más a expertos foráneos, pues el Estado dispondría de funcionarios altamente preparados para esa misión.

Sin embargo, la inestabilidad que afectó de forma generalizada a la nación en la primera mitad del siglo XIX, impidió que la figura del ingeniero civil se consolidara. De este modo, continuaría la venida de técnicos extranjeros, como el francés Jules Seguin, constructor de algunos de los primeros puentes colgantes españoles[4].

En esta época la primacía mundial en todos los órdenes la ostentaba Gran Bretaña. En el campo de la ingeniería también llevaba la iniciativa gracias a un conjunto de magníficos ingenieros constructores (Telford, Stevenson, Brunel) que desarrollaron nuevas formas y procedimientos constructivos a partir de los avances tecnológicos propiciados por la Revolución Industrial. Mientras tanto, en Francia otra excepcional generación de ingenieros (Navier, Vicat, Fresnel, Cauchy, Saint-Venant, Darcy, Bresse), mas orientados hacia los estudios científicos, sentarían las bases racionales de la Ingeniería moderna.

Las energías así acumuladas, potenciadas por la favorable coyuntura económica del capitalismo en expansión, cristalizarían en la segunda mitad del siglo en un excepcional desarrollo de las Obras Públicas. En los países más adelantados, necesitados de materias primas y con la mayoría de sus infraestructuras ya terminadas, se constituyeron compañías para operar en países menos favorecidos como el nuestro, bien a partir de la explotación cuasi colonial de los recursos mineros, bien como constructoras adjudicatarias de contratos de construcción de obras públicas.

Dentro de la primera modalidad acudieron gran número de ingenieros británicos. Técnicos de primera línea como George Barclay Bruce y Thomas Gibson diseñaron y construyeron diversas instalaciones mineras y de transporte en Huelva, entre ellas el famoso embarcadero de mineral de Riotinto[5]. Unas décadas más tarde, Gustavo Gillman actuaría en empresas similares localizadas al norte de la provincia de Almería[6].

Los ingenieros franceses, en cambio, acostumbraron a venir integrados en una empresa contratista encargada de la construcción, casi siempre, de líneas de ferrocarril. Paul Sejourné, el protagonista de este trabajo, sería uno de ellos.

---

[3] Sánchez Lázaro, Teresa. *Carlos Lemaur y el Canal de Guadarrama*, Madrid, Colegio de ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1995, pp. 27-85.

[4] López García, María. "Larramendi y los inicios de los puentes colgantes en España", en *JAFO, Homenaje a José Antonio Fernández Ordoñez*, Madrid, Colegio de ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2001, pp. 307-314.

[5] González Vílchez, Miguel. *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*, Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981, pp. 46-68.

[6] Gillman Mellado, Juan Roberto. "Notas biográficas sobre Gustavo Gillman" en J. Grima (coord.), *Almería Insólita*, Mojácar, Arráez Editores, 2010, pp. 35-73.

El legado de los ingenieros extranjeros del siglo XIX en España

La mayoría de estos ingenieros no se preocuparon de dejar constancia de sus vivencias en nuestro país. Vinieron a hacer su trabajo, lo hicieron y se fueron. A su propio desinterés se sumaría la circunstancia de que las experiencias de los ingenieros no suelen captar mucha atención, ni siquiera en los propios ámbitos de la Ingeniería. Sólo contadas construcciones excepcionales consiguen despertar el interés general, siendo objeto de estudios históricos e incluso de narraciones y leyendas populares. Pero por lo general, para rastrear la actividad de los ingenieros, los historiadores disponen sólo de los restos físicos de su trabajo, las obras de ingeniería, y de los proyectos, contratos y toda la documentación burocrática generada por su realización.

Hay, sin embargo, notables excepciones como la que ha permitido la realización de este trabajo. Pero no están ciertamente vinculadas a la escritura, sino al nuevo medio de expresión que los ingenieros de finales del XIX, personas de mentalidad abierta y siempre interesados por los avances científicos de su tiempo, adoptaron con entusiasmo: la fotografía.

Para muchos de ellos, la fotografía además de una herramienta imprescindible para su trabajo, se convirtió en el medio ideal para reflejar su paso por el mundo. Y en algunos casos concretos esto lo hicieron con un indudable sentido estético, constituyendo sus fotografías verdaderas creaciones artísticas a la vez que excepcionales testimonios históricos.

En una inusitada coincidencia, los dos últimos ingenieros mencionados, Gillman y Sejourné, que vivieron en el Sudeste Español a finales del siglo XIX, estuvieron además muy interesados por la fotografía (especialmente en el caso del inglés, que encauzó a través de ella sus inquietudes artísticas). Mientras desempeñaron su trabajo como ingenieros recogieron por medio de ella multitud de imágenes del mundo y las gentes que les rodeaban.

La excepcional obra fotográfica-artística de Gillman ha sido objeto recientemente de un magnífico estudio. Los autores de la presente comunicación esperamos que la de Sejourné, si bien menos extensa pero igual de interesante, salga a la luz con la consideración que se merece, en la confianza de que constituye un excepcional testimonio histórico que nos permite ver hoy, a través de su personal mirada, cómo era la vida en el Sudeste de Andalucía a finales del siglo XIX.

Breve biografía de Paul Sejourné, ingeniero y artista

Si bien desarrollaría gran parte de su actividad en el primer tercio de la centuria siguiente, a Paul Sejourné se le reconoce como una de las personalidades más destacadas de la gran Ingeniería Civil francesa del siglo XIX.

Nacido en Orleáns en 1851, este ingeniero *de Ponts et Chausées* se curtió como gran especialista en puentes trabajando en la construcción de líneas de ferrocarril. Su acierto al dirigir la ejecución de algunos trazados ferroviarios muy complicados en los años 1880 le consagraría como un eficaz gestor de este tipo de trabajos. Tras conseguir notables éxitos en Francia al principio de su carrera, en 1888 se encargó de las obras del ferrocarril Transcaspiano en Samarcanda (Uzbekistán) e inmediatamente después, en 1890, pasó a España para trabajar en la construcción de la línea de ferrocarril Linares-Almería. El prestigio ganado con estas

actuaciones le permitiría acceder a puestos de gran responsabilidad en la importante compañía de los Ferrocarriles de París, Lyon y Mediterráneo, para la que trabajaría desde 1896 hasta 1927, llegando a ser su subdirector. Entre 1920 y 1934 dirigiría la construcción de las principales líneas de ferrocarril del Marruecos francés[7].

Hasta su fallecimiento, que tuvo lugar en 1939, simultanearía estos trabajos con la docencia en la Escuela de Puentes y Caminos y con el proyecto y construcción de puentes. Sejourné es precisamente conocido sobre todo por sus grandes y singulares puentes, que hizo siempre de piedra. Justo en la época de apogeo de los grandes viaductos metálicos y cuando iniciaba su andadura la técnica del hormigón armado (con todo el potencial que le llevaría poco después a casi monopolizar la práctica de la Arquitectura y la Ingeniería), Sejourné se mantendría fiel, en singularísima opción personal, a la construcción de puentes de piedra.

Esta decidida apuesta implicaba en primer lugar el notable reto técnico de adaptar la tipología estructural vinculada a la piedra a las necesidades de grandes luces y altura que exigían las infraestructuras de los nuevos medios de transporte, especialmente el Ferrocarril. Si bien con elementos metálicos o de hormigón armado podían hacerse puentes adintelados, colgantes o con arcos muy rebajados, con piedra (u otras fábricas, en general) sólo se puede construir puentes en arco. El diseño de estos no se alejó mucho de los patrones romanos hasta que el ingeniero francés Jean Rodolphe Perronet introdujera a mediados del siglo XVIII sus trascendentales innovaciones (tendentes a aligerar pilas y estribos, eliminar masa en los tímpanos y rebajar los arcos). Durante todo el siglo XIX serían la base para la construcción de este tipo de puentes, hasta que el propio Paul Sejourné, ya a finales del XIX, diera, con la intención de hacer grandes bóvedas de piedra, el último paso en su evolución. De este modo, concibió su solución estructural de dos arcos gemelos arriostrados con un tablero de hormigón armado, un diseño plenamente desarrollado desde los puntos de vista técnico y constructivo, que constituiría el canto del cisne de los puentes de piedra. Poco después se dejarían de construir, sobrepasados por la versatilidad y economía de los de hormigón armado. Pero no obstante, estos últimos se servirían en buena medida de la configuración que Sejourné había ideado para sus puentes de piedra.

Pero antes de que eso sucediera, tendría oportunidad de plasmar su personal concepción estética en varios puentes extraordinarios. Sejourné tenía sus propias ideas sobre la imagen que debían tener los puentes, tanto más originales por la época en que le tocó vivir, en la que lo usual era hacer puentes metálicos. Por eso aplicaría todo su talento de ingeniero en desarrollar la solución técnica que le permitiera expresarlas. Su contribución al diseño estructural y a la mejora de los procedimientos de ejecución, aún siendo formidable, no puede entenderse sino subordinada a la consecución de sus objetivos artísticos. Él mismo lo dejaría suficientemente claro que "no hay que dejarse conducir por los cálculos; la ciencia debe ayudar al arte pero no ahogarle; debemos siempre preocuparnos por el aspecto, no hay derecho a proyectar una obra fea"[8]. No está de más reflejar la vigencia de estas palabras en la actualidad, cuando la prevalencia a ultranza de los intereses económicos y un mal interpretado acento en los aspectos técnicos de la formación de los actuales ingenieros, han dado lugar a la generalización de construcciones monótonas e impersonales.

[7] Bejui, Pascal y Giraud, Marc. *Paul Sejourné, génie des grands viaducs*, París, La Régordane, 2010.

[8] Ribera, José Eugenio. "Grandes Voûtes, por Paul Sejourné", *Revista de Obras Públicas* (Madrid), 2172 (1917), p. 1.

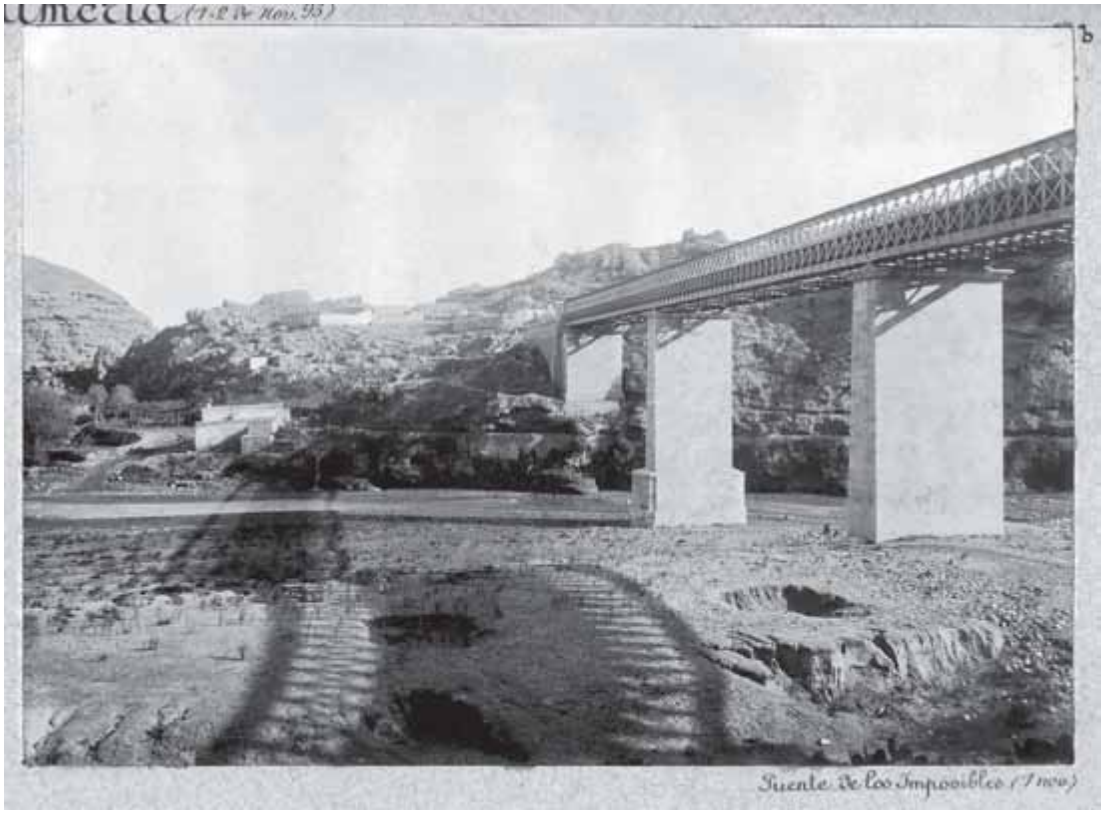


Figura 1. Puente de los Imposibles sobre el río Andarax.

Sus obras más famosas, el puente *Adolphe* de Luxemburgo (1904), el puente *des Amidonniers* en Toulouse sobre el Garona (1911) y, sobre todo, su obra maestra el viaducto ferroviario de *Fontpedrouse* (1908) reflejan fielmente el estilo de Sejourné, caracterizado no precisamente por la repetición de esquemas anteriores, sino por la combinación inédita y el aprovechamiento al limite de las posibilidades de las formas estructurales asociadas a la piedra.

En la formación de este lenguaje estético fueron sin duda de gran importancia las apreciaciones que tuvo la oportunidad de recabar en sus continuos viajes y estancias de trabajo por Francia y el extranjero. Por este medio llegó a tener un conocimiento enciclopédico de los grandes puentes de piedra, que sistematizó en una magna obra de seis tomos publicada con el nombre de *Grandes Voûtes* en 1913. En ella recogió, además de un detallado catálogo de todos los puentes arco de más de cuarenta metros de luz construidos en el Mundo en cualquier época, principios de diseño, instrucciones para calcular desde puentes de pequeña luz hasta grandes viaductos, así como valiosas orientaciones para la ejecución de las obras. En definitiva, todo el conocimiento que había acumulado tras cuarenta años construyendo puentes, que él mismo sintetizó con la frase siguiente: "el ingeniero encargado de proyectar o construir una gran bóveda encontrará en este libro lo que se ha hecho, lo que se debe hacer y lo que no deberá hacerse"[9].

[9] Sejourné, Paul. *Grandes Voûtes*, Tomo I, Bourges, Imprimerie Vve. Tardy-Pigelet et Fils, 1913, pp. 8-12.

Paul Sejourné y la construcción de la línea de Ferrocarril Linares-Almería

Entre mayo de 1890 y diciembre de 1893 Paul Sejourné vivió en la ciudad de Guadix, en la parte oriental de la provincia de Granada. Fue allí a trabajar por cuenta de la compañía francesa Fives-Lille, como ingeniero responsable de la construcción de la línea de Ferrocarril Linares-Almería.

Esta línea fue una de las que se levantaron más tardíamente, en el segundo impulso de implantación del ferrocarril en Andalucía. Aunque estaba contemplada en el plan de ferrocarriles de 1870, su complicadísimo trazado hizo que se fuera postergando su realización, a pesar de que su proyecto fue redactado en 1876[10].

Finalmente, en 1889 un grupo de inversores, capitaneados por el industrial catalán Ivo Bosch, se decidiría a emprender su construcción, constituyendo a tal efecto la *Compañía de los Caminos de Hierro del Sur de España*. No obstante, partiría de una sustancial modificación del trazado primitivo, siendo el nuevo proyecto encargado, junto con la contrata general de construcción de la línea, a la compañía francesa Fives-Lille[11].

Esta era una prestigiosa empresa constructora, que ya tenía en su haber la construcción de importantes líneas de Ferrocarril en Francia y otros países europeos. Sin embargo, la de Linares-Almería entrañaba especiales complicaciones, derivadas de la terrible orografía de la región. La diferencia de altitud entre Almería y Guadix, 950 m a salvar en apenas 99 km de distancia, es suficientemente explicativa de su dificultad.

Precisamente por esta sección de la línea comenzarían las obras, en julio de 1890[12] y bajo la dirección de Paul Sejourné, que desde dos meses antes ya se encontraba en Guadix. Se trataba de una misión de gran responsabilidad, ya que a las dificultades intrínsecas del trazado se sumaban las inherentes al comienzo de toda obra y la circunstancia especial de contar con un proyecto redactado de forma apresurada y con insuficiente definición. Una vez en marcha la ejecución, se añadirían complicadísimas gestiones con los propietarios de los terrenos por donde tenía que pasar el ferrocarril.

Sejourné afrontó con solvencia tanto el reto técnico como el de las expropiaciones. Dio respuesta al primero definiendo con detalle el proyecto de trazado general, adaptándolo a las condiciones precisas del terreno y diseñando las obras auxiliares necesarias. Estas fueron notables construcciones de ingeniería, pudiendo destacarse las incluidas en la travesía del río Andarax (resuelto con una sucesión de túneles y viaductos de gran complejidad, como el de Santa Fé de Mondújar) o el singular viaducto de la Rambla del río Gérgal. También tuvo que resolver sobre la marcha problemas no contemplados inicialmente, como la ubicación de la estación de Guadix (que debía acoplarse con el trazado de otra línea ferroviaria). Por su parte, en el proceloso asunto de las expropiaciones se movería con inteligencia y honradez, siendo considerada su intervención por las gentes del lugar como una garantía para lograr "avenimientos racionales y justos"[13].

[10] Aparicio Requena, Ramón. *Memoria sobre el ferrocarril de Linares a Almería*, Guadix, Imprenta y Encuadernación de Flores, 1882, p. 33.

[11] Wais, Francisco. *Historia de los Ferrocarriles Españoles*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 367.

[12] Navarro de Oña, Constanza. *El Ferrocarril Linares-Almería. 1870-1934*, Almería, Editorial Cajal, 1984, p. 100.

[13] Camús Abadía, Francisco. "Ferrocarril Linares-Almería. Expropiaciones", *El Accitano* (Guadix), 13 de diciembre de 1891, p. 1.

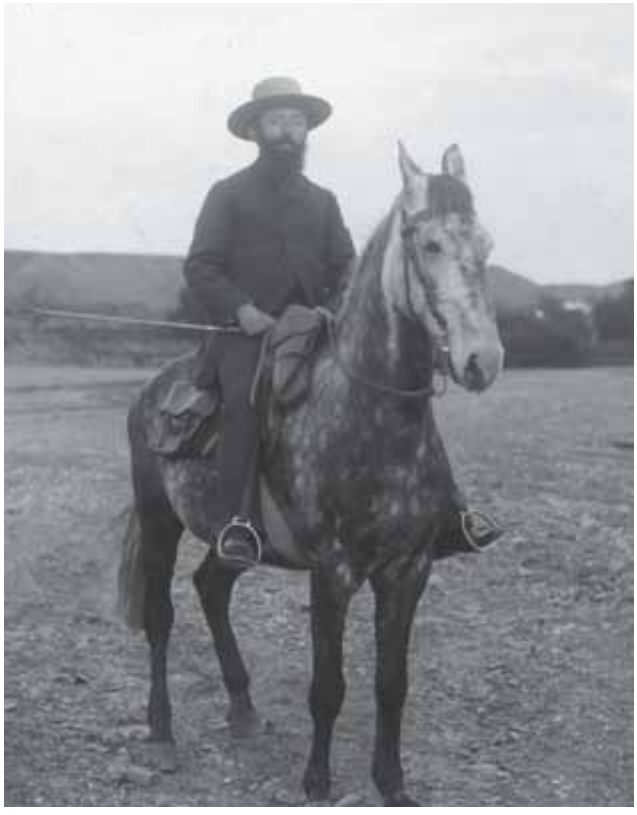


Figura 2. Paul Sejourné a caballo en la Rambla de Fiñana.

En 1893, después de tres años de intensa actividad, Sejourné dejaría su puesto al frente de la construcción de la línea Linares-Almería para asumir otros retos profesionales. Había realizado un buen trabajo cuyos frutos tardarían todavía dos años en recogerse. La apertura del tramo Guadix-Almería tuvo lugar en julio de 1895[14] y la línea completa se pondría en explotación en octubre de 1904.

La mirada de Paul Sejourné al Sudeste de Andalucía

Entre los cientos de fotografías de todos los lugares que visitó a lo largo de su vida, se conservan, repartidas entre sus distintos herederos, casi cien fotografías de su aventura andaluza de 1890 a 1893. De ellas, cincuenta corresponden a Guadix y sus alrededores, alrededor de treinta a un recorrido por Granada y las Alpujarras, diez a una visita a Ronda, Gibraltar y Ceuta y el resto son imágenes de ciudades tomadas posiblemente en el camino de vuelta a Francia en 1893 (Murcia, Elche, Alicante, Valencia y Tarragona).

Muchas de ellas son las típicas fotografías que tomaría un turista culto, buen conocedor y aficionado a la arquitectura. De este modo, encontramos instantáneas de la Alhambra, el palacio

[14] Lara Ramos, Antonio. *Comunicaciones y desarrollo económico. Ferrocarril y azúcar en la comarca de Guadix. Su repercusión económica (1850-1910),* Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 161.

de Carlos V y otros monumentos de Granada (ciudad que ya había visitado antes de su estancia profesional en Guadix), así como vistas parecidas de Ronda, Murcia, Alicante y Valencia.

No obstante, en el conjunto de fotografías que tomó en Guadix y sus alrededores se aprecia una sensibilidad diferente, la de un observador que se interesa más por la actividad de la gente común, los paisajes agrestes, las vistas de los pequeños núcleos rurales y también especialmente por las vicisitudes de los viajes que con tanta frecuencia tuvo que realizar por las carreteras y caminos de la región. Y todo ello aderezado con cierta nota costumbrista, que se trasluce en las escenas de los arrieros, las mujeres del campo y sobre todo en las de los gitanos de las cuevas de Guadix.

Extrañamente, apenas se interesó por las obras de ingeniería, objeto de su profesión. Sólo hay una imagen de una de ellas, el puente de los Imposibles sobre el río Andarax, perteneciente a la carretera de la Estación de Vilches a Almería. También es sorprendente por tratarse de un puente metálico, de características muy parecidas a los que él mismo proyectó para el ferrocarril. Aunque nunca le interesaron demasiado este tipo de puentes, puede que le tomara cariño por haber podido comprobar personalmente la fase final de su ejecución en los frecuentes viajes que con motivo de las obras del ferrocarril tuvo que hacer entre Guadix y Almería (el puente de los Imposibles fue terminado en los años en que Sejourné estuvo en Guadix; hoy no existe, ya que fue sustituido por un puente de hormigón armado en los años 1950) (Fig. 1).

Aunque esta es la única imagen que tomó de esta carretera, ya hemos constatado que Sejourné tuvo que transitar asiduamente por ella, porque su trazado discurre de forma sensiblemente paralela al de la línea de ferrocarril que estaba construyendo. En estas ocasiones se desplazaría a lomo de caballo, como orgullosamente lo vemos posando (con pistola incluida) en la Rambla de Fiñana (Fig. 2). No obstante, también se dejaría fotografiar renqueando humildemente y con el pie en cabestrillo después de una caída.

La otra carretera que tuvo que recorrer con frecuencia, la de Granada a Murcia, debió interesarle más, pudiendo reconstruirse a través de sus fotografías la secuencia completa del itinerario de Granada a Guadix. Aquí, además de las vistas de todos los pequeños núcleos rurales, captó algunas panorámicas de su abrupta y por entonces casi desierta geografía: la bajada a la venta del Molinillo, alineaciones de montañas con Sierra Nevada al fondo, las angosturas de Purullena o las cárcavas formadas por la erosión en los terrenos margosos de la Hoya de Guadix (Fig. 3).

Del mismo modo se puede reconstruir su periplo por las Alpujarras y el Valle de Lecrín, con vistas de todos los pueblos y algunos paisajes captados a lo largo de la carretera de primer orden de Bailén a Motril. De nuevo vuelve a sorprender que no tomara fotografías de ninguno de los magníficos puentes de piedra (objeto preferente de su interés en sus viajes) construidos unas décadas antes en dicha carretera.

Lo que más le llamó la atención en estos viajes, a juzgar por la reiteración de imágenes, fueron las vicisitudes del camino. Sus fotografías nos muestran unas carreteras polvorientas, sin afirmar y plagadas de obstáculos a pesar de lo reciente de su construcción[15], por las que los carruajes se desplazaban con grandes dificultades. Sejourné parece complacerse en cómo

[15] Cuellar Villar, Domingo. *Los transportes en el Sureste Andaluz (1850-1950): Economía, Empresas y Territorio*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 2003, pp.102-115.

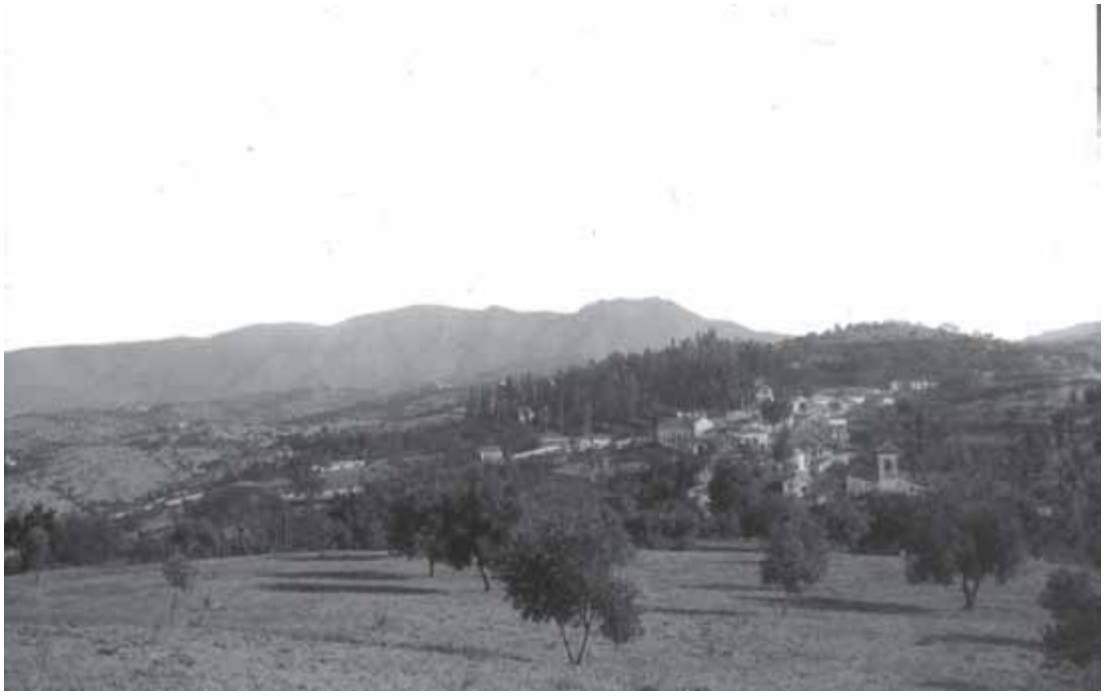


Figura 3. Vista de la población de El Fargue, en la carretera de Granada a Guadix.

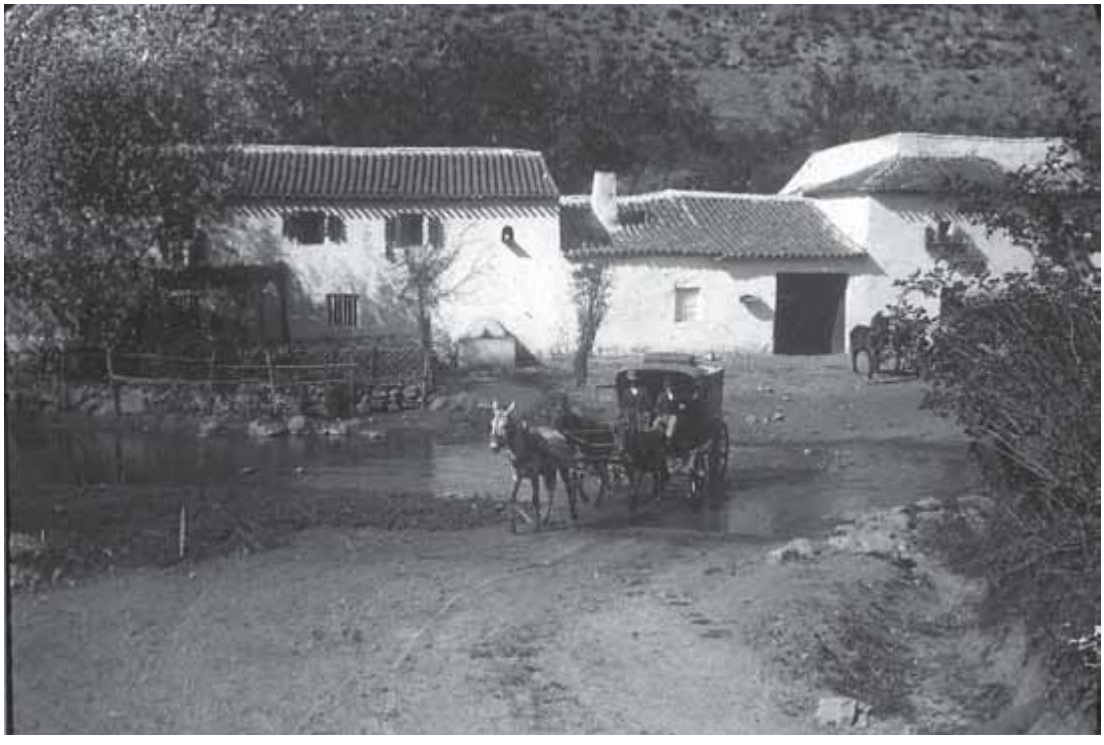


Figura 4. Coche atravesando un arroyo junto a la Venta del Molinillo.

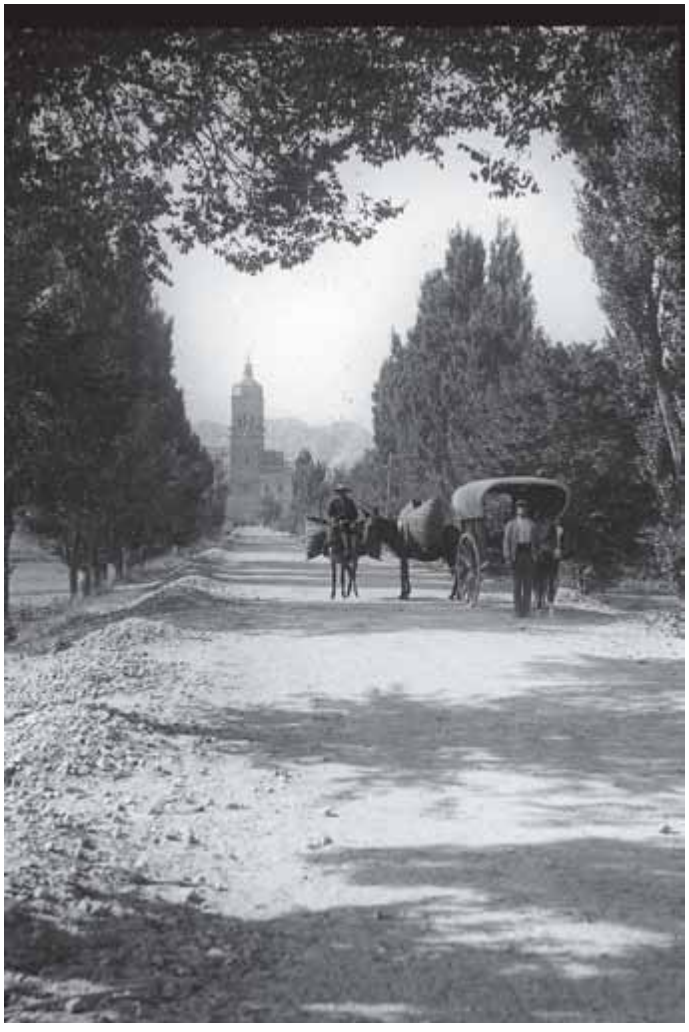


Figura 5.
Entrada a Guadix por la carretera, con la catedral al fondo.

los audaces arrieros eran capaces de superar toda esta suerte de adversidades para llegar a su destino, captándolo una y otra vez con su cámara (Fig. 4).

Pero sin duda las fotografías de mayor interés son las que tomó en Guadix, que por su temática se pueden clasificar en varios conjuntos.

Para empezar, están las de la ciudad y sus monumentos más representativos, con la catedral renacentista y barroca como elemento más representativo (Fig. 5).

En este grupo podrían incluirse las vistas de la casa en la que residió junto con su familia los tres años que permaneció en Guadix. Sejourné vivió en "Villa Amalia", la residencia que el acaudalado burgués accitano Francisco Muñoz Laserna había edificado algunos años antes. Adosada a la antigua iglesia y convento de Santo Domingo, se componía de un amplio y lujoso *hotel* de estilo francés con un magnífico jardín[16] (Fig. 6).

[16] Cambil Hernández, M.ª de la Encarnación. *Guadix: la huerta de Santo Domingo*, Guadix, Publicaciones Comala, 2006, pp.57-84.



Figura 6. Villa Amalia, la residencia de Paul Sejourné en Guadix.



Figura 7. Sejourné y su familia posando junto a la servidumbre en el jardín de su casa de Guadix.

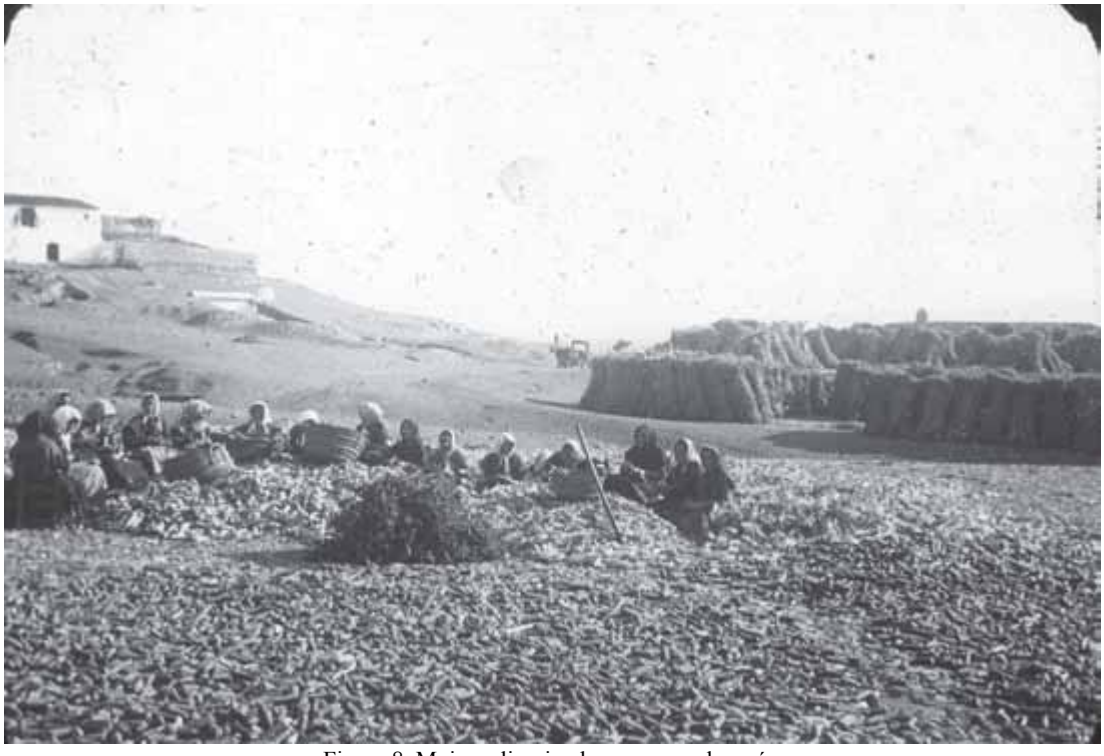


Figura 8. Mujeres limpiando mazorcas de maíz.



Figura 9. El grupo de los homicidas en la cárcel de Guadix.

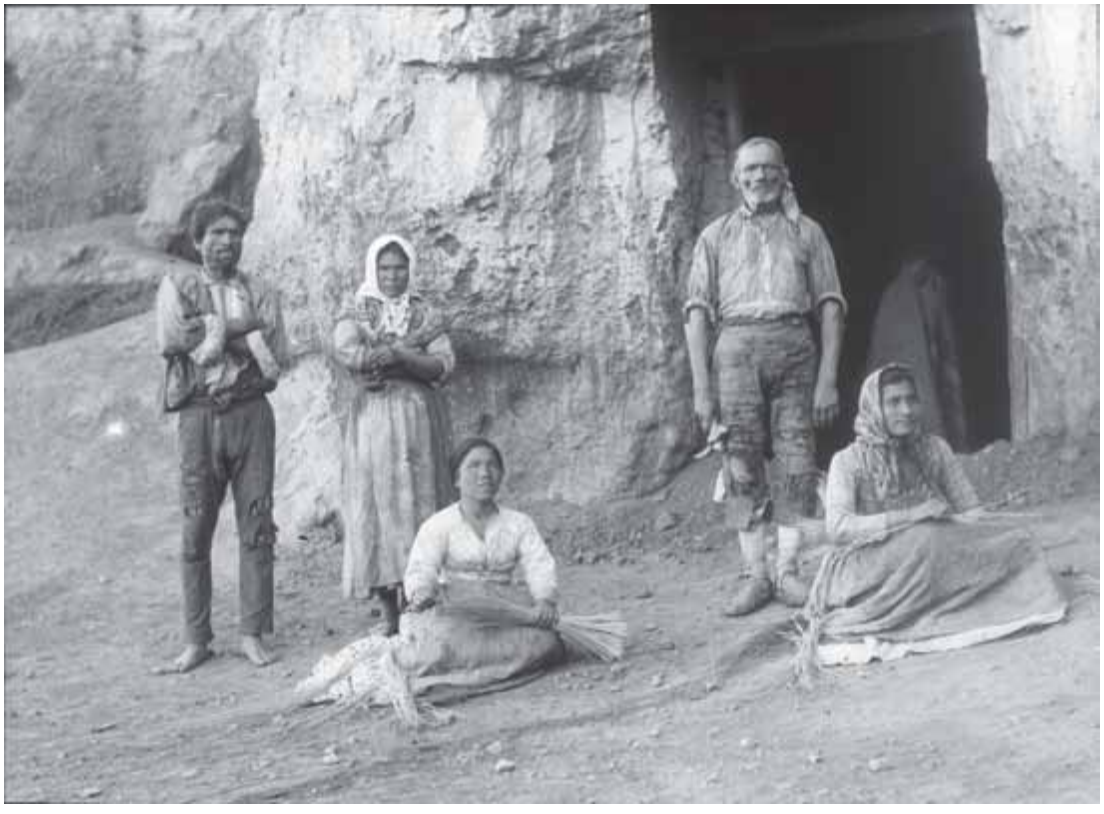


Figura 10. Familia de gitanos en la puerta de su cueva.

De Villa Amalia tenemos otro conjunto de encantadoras escenas de la vida cotidiana, en la que junto a su mujer Antoinette y sus hijas Solange y Madeleine, aparecen la institutriz de estas (Doña Filomena), los criados y algunos amigos de visita (Fig. 7).

Hay por último un conjunto de visiones de gran valor de personas humildes, fotografiadas mientras realizaban sus tareas cotidianas. A las ya comentadas de los esforzados arrieros y conductores de diligencias se suman diversas escenas, llenas de no disimulada ternura, de mujeres anónimas por la calle o enzarzadas en las faenas del campo, como las que retrató limpiando las mazorcas de maíz (Fig. 8).

Hay en cambio otras visiones más duras de la realidad, como las de los mendigos en la puerta de su casa o las singularísimas de los presos de la cárcel de Guadix. En una de estas últimas Sejourné retrató expresamente al grupo de los homicidas, entre los que sorprende ver a algunos adolescentes (Fig. 9).

Por último, la dureza de la vida y el costumbrismo se entremezclan en un nutrido conjunto de imágenes del inframundo de los gitanos de Guadix. Posando a la entrada de sus viviendas trogloditas, Sejourné nos los muestra con toda su pobreza, descalzos y harapientos (Fig. 10).

Conclusión

El conjunto de fotografías que Paul Sejourné tomó durante su estancia en Guadix constituye a la vez un valioso testimonio histórico y una singular creación artística, que sin duda merece, primero ser difundido y después estudiado con más amplio detalle que con el que se ha abordado en esta comunicación.

Su recuperación ha sido posible gracias a la iniciativa de uno de sus descendientes, Marc Giraud, quien con inestimable empeño las ha recopilado, ordenado y generosamente puesto a disposición de los investigadores.

Esperamos que esta aproximación previa constituya el primer reconocimiento a la cariñosa mirada que desde su doble y singular condición de ingeniero y artista el gran Paul Sejourné lanzó a esta región española hace ya más de ciento veinte años.

VIAJEROS HISPÁNICOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y PRIMERAS DÉCADAS DEL XX Y SU MIRADA SOBRE JAPÓN Y EL ARTE JAPONÉS. EL CASO DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO (1873-1927)[1]

Elena Barlés Báguena
Universidad de Zaragoza

La fascinación por Oriente fomentada por los viajeros

No cabe duda de que en la actualidad, los avances de la tecnología y el fenómeno conocido como "globalización" han permitido que exista un más amplio, profundo y mutuo conocimiento entre culturas, antes alejadas por la distancia, y que las diferentes sociedades vayan alcanzando una mayor uniformidad. Sin embargo y a pesar de estas realidades, es curioso constatar que todavía hoy en "Occidente" sigue permaneciendo una apreciación de "Oriente" como algo exótico, diferente, deseable por alejado, atractivo por incompresible, un lugar de ensueño que siempre suscita curiosidad. En definitiva, un concepto de "Oriente", anclado en el pasado, del que parece que todavía no podemos substraernos, entre otras razones, porque ha sido parte de nuestro imaginario durante largo tiempo.

En efecto, la fascinación por Asia Oriental se fue gestado durante siglos y en este proceso no fueron ajenos nuestros viajeros. Durante la Antigüedad y la Edad Media, y a través de la ruta de la seda, llegaron hasta los países de órbita mediterránea objetos, ideas y fantásticos relatos que evocaban pueblos misteriosos de países de ignota ubicación, que fomentaron el carácter mítico del "Oriente". Las nuevas rutas marítimas descubiertas en el siglo XV permitieron más fluidas conexiones con el Extremo Oriente que aprovecharon los comerciantes y los misioneros cristianos que impulsaron la evangelización de la zona. Primero los comerciantes portugueses, en el siglo XVI, y, después, las Compañías de las Indias Orientales holandesa, inglesa y francesa, a partir de siglo XVII, hicieron llegar hasta Europa durante toda de la Edad Moderna numerosos objetos artísticos asiáticos, cuyo exotismo, belleza formal y originalidad técnica no hicieron más que intensificar el atractivo de Asia Oriental. A la par, los viajeros, los comerciantes, los diplomáticos, pero, sobre todo, los misioneros cristianos comenzaron

[1] Este articulo ha sido elaborado en el marco del proyecto I+D HUM2008-05784: Catalogación y estudio de las colecciones de arte japonés tradicional y contemporáneo en España (Museos públicos y privados).

a describir los hechos que vivieron y las extraordinarias realidades que contemplaron, descripciones que si bien mostraban una mayor fidelidad a lo empírico y un análisis racional de fenómenos observados, asombraron a los lectores europeos.

Ya en el siglo XIX, época de la revolución industrial, Europa experimentó un conjunto de transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales que cambiaron por completo las relaciones internacionales. El comercio se liberalizó y se terminó con las compañías privilegiadas y con el proteccionismo económico. En estas nuevas circunstancias, los países de Asia Oriental comenzaron a verse como un mercado inagotable para los productos manufacturados nacidos de la revolución industrial, al tiempo que suministradores de materias primas y cotizados productos. Fue entonces cuando el lejano Oriente se convirtió en lugar de destino de numerosos viajeros que acudieron a la zona con diferentes objetivos.

Japón, objeto de deseo para los viajeros (2ª mitad de s. XIX-primeras décadas del XX)

Especialmente el archipiélago japonés se convirtió desde mediados del siglo XIX en foco de atracción para los viajeros. Fue en torno a esta fecha cuando las potencias occidentales en plena expansión colonialista obligaron a Japón a abandonar la política de aislamiento que había marcado la vida del pueblo nipón durante del periodo Edo (1615-1868). Como consecuencia de esta apertura, y a lo largo de los periodos Meiji (1868-1912) y Taishô (1912-1923), el imperio japonés emprendió un proceso de modernización (siguiendo modelos occidentales) que llevó a la renovación de múltiples aspectos de la vida, sociedad, cultura y economía del país. Esta rápida transformación dio lugar a que Japón, que hasta entonces se había mantenido desconocido, comenzara a suscitar un inusitado interés entre las naciones europeas y americanas. Tal atracción se intensificó cuando Japón empezó a alcanzar un destacado puesto en el concierto internacional, reforzado tras sus victorias en las guerras sostenidas contra China (1894-95) y contra Rusia (1904-1905) y cuando, poco a poco, se fueron descubriendo distintas facetas de su tradición cultural. A través de distintos cauces, como el desarrollo del comercio que permitió la fluida llegada de objetos, la participación de Japón en las Exposiciones Universales, y los libros, artículos y reportajes con imágenes publicados en la prensa diaria y en las revistas ilustradas, se fue desvelando un "nuevo" Japón como una nación con vocación de modernidad pero, a la par, poseedora de una refinada y singular cultura, unos espectaculares paisajes, una rica literatura y unas bellas artes y artesanías.

En esta época visitaron y residieron en Japón numerosos diplomáticos, comerciantes, escritores, artistas, periodistas y viajeros que quedaron hechizados por sus paisajes, gentes, tradiciones y artes, así como expertos y estudiosos que analizaron con rigor la realidad del país. Podemos afirmar que la nómina de visitantes occidentales que fueron a Japón en esta época así como la de los libros que escribieron y publicaron sobre el país[2] fue realmente muy extensa. La mayoría de estos viajeros procedían de Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia, EE. UU., etc., países que mantuvieron con el archipiélago estrechos vínculos diplomáticos,

[2] Sobre este tema véase: Okada, Sumie. *Western Writers in Japan*, London, Macmillan, 1999. Actualmente se está desarrollando un proyecto I+D de carácter interuniversitario titulado *La imagen de Japón en los relatos de viajeros y la obra de autores conocidos de las literaturas inglesa, francesa e hispánica de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX* (investigadora principal: Lourdes Terrón). Pagina web disponible en: http://www.watatsumi.org/presentacion.php?seccion=presentacion. [Consulta: 4/01/2011].

comerciales y culturales. Lamentablemente, este no fue el caso de España que descuidó su relaciones con el Extremo Oriente debido a la grave crisis económica y política que atravesó el país en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX y al predominante protagonismo que, en política exterior, tuvieron la colonias del norte de África y sobre todo de Cuba. De hecho, aunque en 1868 se firmó el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre España y Japón, las relaciones comerciales directas entre ambas naciones fueron muy escasas, circunstancia que limitó tanto la presencia de españoles en el archipiélago como la llegada de mercancías. A pesar de ello, Japón también recibió la visita de españoles que plasmaron sus impresiones en artículos de prensa, ensayos e informes y libros de viajes[3]. Entre los autores españoles que residieron en el país y redactaron sus vivencias en libros, hemos de destacar, por ejemplo, a los diplomáticos Enrique Dupuy De Lôme (1851-1904) y Francisco de Reynoso (1847-1934); a Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), famoso escritor valenciano y gran viajero, y a Luis de Oteyza (1883-1961), periodista, novelista, y diplomático español. También llegaron a España otra serie de publicaciones de autores iberoamericanos que viajaron a las islas[4]. Es el caso de los ingenieros mexicanos Francisco Bulnes, (1847-1924) y Francisco Díaz Covarrubias (1833-1889), del empresario y comerciante colombiano Nicolás Tanco Armero (1830-1890), del salvadoreño Arturo Ambrogi (1874-1936), escritor y periodista, "apasionado" del arte japonés, y del mejicano José Juan Tablada (1871-1945), poeta, diplomático, coleccionista y periodista. Pero, sin duda las libros que gozaron de mayor éxito en España fueron los del insigne escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927). Todos los autores hispanos, españoles o iberoamericanos, que escribieron las impresiones de su viaje a Japón, narraron con deleite múltiples aspectos de sus gentes, sus paisajes, sus costumbres y sus artes. Sus textos constituyeron eficaces vías para la difusión del conocimiento del País del Sol Naciente fuera de sus fronteras e instrumentos esenciales en la construcción de la imagen que, de este país, hemos tenido en España. Eso sí, parte de estos libros se quedaron en la superficie y potenciaron la imagen exótica y curiosa del "Lejano País del Extremo Oriente". Otros, por el contrario, fueron más que unas simples crónicas ya que trataron diversas cuestiones con un agudo sentido analítico y cierto rigor antropológico y realizaron afirmaciones y reflexiones que sin duda son fruto de un loable trabajo de documentación. Por esta razón, estas últimas obras, entre las que se encuentran las escritas por Enrique Gómez Carrillo, tuvieron una especial relevancia en el camino que condujo al conocimiento de Japón en nuestro país.

Enrique Gomez Carrillo y su viaje a Japon

Enrique Gómez Carrillo[5] se nos muestra como una figura francamente fascinante. Nacido en 1873 en la ciudad de Guatemala, fue un polifacético escritor, considerado como uno de los

[3] Todos estos libros (incluidos los de aquellos autores que a continuación relacionaremos) se citan y comentan en Barlés, Elena. "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, nº 18, 2003, pp. 23-82.

[4] Las obras de los autores que se relacionan a continuación, se citan y comentan en Barlés, Elena. "La mujer japonesa en los libros de viajeros publicados en castellano a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX", en VV. AA. *La Mujer Japonesa: Realidad y Mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias (Universidad de Zaragoza), Asociación de Estudios Japoneses en España, y Fundación Torralba, pp. 773-848.

[5] Sobre este autor véase: Barrientos, Alfonso Enrique. *Enrique Gómez Carrillo,* Guatemala, Tipografía Nacional, 1994. Bauzá, Nellie. *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, Madrid, Editorial Pliegos,

más importantes exponentes del Modernismo. Diplomático, bohemio impenitente y hombre culto, educado, y encantador, realmente tuvo una vida de novela. Dado su carácter inquieto y cosmopolita, fue un viajero infatigable que recorrió casi todo el mundo. No obstante, vivió fundamentalmente en Madrid, dónde publicó su primer libro, y en París, donde murió en el año 1927. Fue una figura singular que ejerció una gran influencia en la vida cultural parisina de la época y conoció a lo más granado de la sociedad de aquel momento. Prolífico autor, cultivó la novela, el ensayo, la crítica literaria, la crónica y el periodismo. Escribió 57 obras, editadas algunas de ellas en las más prestigiosas casas editoriales de la época, además de múltiples artículos publicados en revistas y periódicos, gozando en general de enorme éxito. Fue colaborador del *Correo de la Tarde* hasta 1890, periódico dirigido por Rubén Darío con el que tuvo amistad, así como del diario *La Nación* de Buenos Aires y de *El Liberal* de Madrid, publicación de la que fue director a partir de 1916.

Precisamente Enrique Gómez Carrillo viajó a Japón gracias a la financiación del periódico *La Nación*[6] que lo envió para que obtuviera directa documentación sobre aquel "lejano país" que tanto había sorprendido al mundo con su reciente victoria sobre los rusos en 1905 y así poder informar a los lectores tanto del periódico argentino como del madrileño *El Liberal*. Gómez Carrillo embarcó en Marsella en los últimos días de junio de 1905, en el vapor "Sydney". Los periódicos *El Liberal* y *La Nación* dieron la noticia de su partida y comentaron el compromiso adquirido por el escritor de mandar crónicas casi a diario de su viaje y, sobre todo, de su experiencia en el Imperio del Sol Naciente[7]. El mismo día 1 de julio publicó sus primeras impresiones, con la crónica sobre el embarque (*El Liberal*, 1 de julio de 1905). Lamentablemente, no se sabe mucho sobre los detalles del viaje de Gómez Carrillo a Japón, pero por algunos de los libros que publicó tras su estancia[8], sabemos que su barco cruzó el Mediterráneo hasta llegar hasta la ciudad de Port-Said, desde la cual tuvo acceso al recién inaugurado Canal de Suez (1869). Posteriormente hizo escala en Colombo, Saigon (hoy conocida con el nombre de Ho Chi Minh), Hong-Kong y Shanghai, hasta que llegó a Japón concretamente al puerto de Yokohama. En Japón[9] visitó por lo menos las ciudades de Yokohama, Osaka, Kobe, Nara y en especial Tokio y Kioto, realizando excursiones diversas como la que efectuó a Nikkô. En el archipiélago, mantuvo relación y amistad con varios hispanos que a

Universidad de Puerto Rico, 1999. González Martel, Juan Manuel. *Enrique Gómez Carrillo. Obra literaria y producción periodística en libro,* Guatemala, Tipografía Nacional, 2000 (Colección Biblioteca Guatemala, nº 3). González Martel, Juan Manuel. *Enrique Gómez Carrillo. Cronista y director de publicaciones periódicas,* Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala, 2005. Torres, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*, Guatemala, F&G Editores, 2007 (2ª edición).

[6] Así se señala en el prólogo, redactado por Rubén Darío, de la obra Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, s.f. (1905-1910?).

[7] Véase: González, Juan Manuel. "Viaje a Oriente". Disponible en: http://www.enriquegomezcarrillo.org/main/index.php?option=com_content&task=view&id=20&Itemid=39 [Consulta:1/09/2010].

[8] Gómez Carrillo, Enrique. Op. cit., véanse los cinco primeros capítulos.

[9] Sobre la relación del escritor con Japón, véase: Carrillo, Ana Lorena y Salazar, David. "Las crónicas de viaje de Enrique Gómez Carrillo: Historia, Periodismo y Literatura en los inicios del siglo XX", Ponencia para el IV Encuentro Internacional de Historia de la prensa en Iberoamérica. San Cristóbal de las Casas, Chiapas. 18-20 abril 2007. Disponible en http://historiadoresdelaprensa.com.mx/hdp/files/196.doc [Consulta:1/09/2010]. Hajjaj, Karima. "Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y "El Encanto de Buenos Aires" en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 23, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 27-41. Hajjaj, Karima. *Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)*, Tesis Doctoral, Dir. Rocio

veces le acompañaron en sus andanzas o le introdujeron en determinados círculos[10]. Regresó de su intenso viaje el 2 de noviembre 1905, fecha en la que *El Liberal* da la noticia de su llegada a París procedente del Japón. Por fortuna, de aquella estancia quedaron sus artículos y crónicas en diversas publicaciones periódicas (diarios y revistas[11]) y, en especial, tres libros, publicados entre 1905 y 1912, que alcanzaron gran difusión y que serán objeto de nuestro estudio: *Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*; *El alma japonesa*; y El *Japón heroico y galante*[12]. Obras realmente sorprendentes, las tres coinciden en buena parte de sus contenidos (hay capítulos que son exactamente iguales, aunque sus títulos en ocasiones son distintos), siendo quizá el texto más completo *El alma Japonesa* que mereció muy favorables críticas[13]; de hecho fue traducido al francés en 1906, edición que mereció la concesión del premio Montyon otorgado por la Academia Francesa. Magníficamente escritas con una prosa fluida y brillante, cuando se leen sus índices parecen unas obras ligeras dedicadas a la lírica, exótica y cautivadora descripción del "Japón de los cerezos en flor" donde se nos ofrece una visión, no sistemática sino aleatoria, de distintos aspectos de la vida del país. Sin embargo, a medida que vamos penetrando en su lectura se aprecia que estos libros son mucho más de lo que parecen, tal y como veremos a continuación.

Lo que Gomez Carrillo conocía de Japón antes de su viaje

No cabe duda que los libros sobre Japón fueron el fruto de un viaje y una estancia en el archipiélago nipón queridos y buscados por Enrique Gómez Carrillo. Es un hecho constatable que antes de viajar al archipiélago nuestro autor sentía una gran fascinación por esta nación, bien contagiado por el ambiente cultural "japonista" que se extendió en la época, bien por su especial sensibilidad. Recordemos, por una parte, que residió en la ciudad de las luces y vivió

Oviedo, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2005. Disponible en: http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3047101.pdf [Consulta:1/09/2010]. Quartucci, Guillermo. "Orientalismo y género: Japón y sus mujeres en el discurso literario hispanoamericano", *IX Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África,* Cartagenan (Colombia), 1997, Disponible en: http://ceaa.colmex.mx/aladaa/imagesmemoria/guillermoquartucci.pdf. [Consulta:1/09/2010]. Tinajero, Araceli. "Viajeros modernistas en Asia" en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 4, Yale Universitty, enero de 2001. Disponible en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Tinajero.html. [Consulta:1/09/2010]. Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2004. Torres-Pou, Juan. "En busca del Otro: Reflexiones sobre el viaje al Japón de Enrique Gómez Carrillo", *Congreso Internacional de Literatura Centroamericana* XI, San José, Costa Rica, 2003. Torres-Pou, Juan. "El discurso colonial en las crónicas sobre el Japón de Enrique Gómez Carrillo", *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 82, 2005, pp. 186-194.

[10] Este fue el caso de Manuel Tomás Domecq García (1859- 1951) un militar y político paraguayo-argentino; el teniente coronel de Artillería José Sanchís, agregado militar de la Embajada de España; el almirante y político chileno Jorge Montt Álvarez (1845-1922); el poeta chileno Espejo, la familia argentina García Sagastume y el poeta luso Guimarâes (véase González Martel, Juan Manuel. *Op. cit.*).

[11] Véase Almazán, David. *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas 1870-1935*, Tesis Doctoral, Dir. Elena Barlés, Zaragoza, Prensas Universitarias, Universidad de Zaragoza, microfichas, 2001.

[12] Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?). Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (1905-1910?). Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante*, Madrid , Renacimiento, 1912.

[13] Muchas de ellas se introducen en el prólogo de Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?).

intensamente la vida cultural del París decimonónico, epicentro del *Japonismo* en Europa, siendo testigo directo de todo lo que supuso este fenómeno. Gómez Carrillo experimentó la auténtica moda por todo lo japonés que se manifestó en múltiples facetas de las costumbres, cultura y arte de la época. Nuestro autor, por ejemplo, pudo ver directa y tempranamente obras de arte nipón que se exponían en la sala japonesa del Museo de Louvre[14], así como los Pabellones de Japón en las Exposiciones Universales celebradas en París (1867, 1878, 1889, 1900). Además, conoció personalmente a comerciantes, críticos de arte, amantes de Japón, y coleccionistas de arte nipón. Este es el caso de Tadamasa Hayashi (1853-1906)[15], un comerciante japonés instalado en París que introdujo el arte tradicional nipón en Europa, con el que Gómez Carrillo mantuvo una buena relación[16]. Asimismo, debió conocer al francés Louis Gonse (1846-1921)[17], historiador de arte, editor de la Gazette des Beaux-Arts y miembro del Consejo Superior de Bellas Artes de Francia, quien, en 1883, organizó en París una exposición titulada *L'Art Japonais*, que fue un evento de gran importancia para el conocimiento del arte nipón en Europa. A raíz de esta exposición Gonse publicó un libro: *L'Art Japonais*[18] de 1883 que se convirtió en el manual de referencia de todo coleccionista y de todo aquel que quisiera hablar sobre arte japonés. De hecho, esta obra es citada varias veces en las publicacioness de nuestro autor[19]. Es más, parece que Gomez Carrillo conocía directamente a los hermanos Edmond (1822-1896)[20] y Jules Goncourt (1830-1870). Estos novelistas y críticos de arte franceses fueron importantes coleccionistas de objetos de arte y grandes amantes de la cultura japonesa y, de hecho, poseían bastantes obras niponas. Es más, Edmond Goncourt publicó, tras la muerte de Jules, algunos ensayos sobre arte japonés, en especial sobre grabado Ukiyo-e. En 1891 vio la luz su obra *Outamaro*, en 1893 *L'art japonais* y en 1895 *Hokousai*[21], libros que Gómez Carrillo conoció y citó en sus obras[22].

Por otra parte, nuestro escritor compartió con otros autores modernistas hispanoamericanos la atracción que sintieron por lo exótico, por los mundos lejanos y en particular por Japón. Como Rubén Darío, Arturo Ambrogi, Julian del Casal, José Juan Tablada, grandes enamorados de Oriente, de Japón y de sus artes, debió coleccionar algunas obras japonesas o

[14] Así lo expresa en la obra: Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y Madrid,* París, Garnier Fréres, 1900, pp. 274-281.

[15] Tadamasa Hayashi llegó a París en 1878 y en 1883 abrió una tienda de «objetos japoneses» que atrajo numerosos coleccionistas y aficionados, (Koyama-Richard, Brigitte. "Le marchand d'art Hayashi Tadamasa (1853-1906): un lien entre le Japon et l'Occident", *Nouvelles de l'estampe,* nº 189, 2003, pp. 7-21).

[16] Como luego veremos, incluso le llegó a enseñar su colección particular de espadas japonesas. Véase Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?), pp. 228 y 230.

[17] Véase Gonse, François. "Louis Gonse et le Japon", *Gazette des Beaux-Arts*, febrero 1992, pp. 81-88.

[18] Gonse, Louis. *L'Art japonais*, Paris, A. Quantin, 1883. Esta obra se puede considerar la primera historia del arte japonés escrita por un occidental.

[19] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 224 y 230. Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 90 y 98.

[20] Véase Koyama-Richard, Brigitte. *Japon rêvé, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, París, Hermann, 2001.

[21] Goncourt, Edmond. *Outamaro*, *Le Peintre des Maison Vertes*, París, Charpentier, 1891. Goncourt, Edmond. *L'art japonais*, París, Charpentier, 1893. Goncourt, Edmond. *Hokousaï,* París, Charpentier, 1895.

[22] Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?), p. 239. Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), p. 26.

al menos sabemos que poseyó varias de estas piezas que exponía en su gabinete de estudio[23]. Asimismo, como estos insignes literatos, fue un ávido lector de los libros de viajes al archipiélago. Antes de ir al Imperio del Sol Naciente, Gómez Carrillo había leído las obras de los más famosos autores de libros de viajes sobre Japón que habían alcanzado una enorme difusión. Por su puesto, conoció la obra del francés Julien Viaud o Pierre Loti (1850-1923)[24], al que cita numerosas veces en sus relatos. También leyó los textos de Joseph Rudyard Kipling (1865-1936)[25]. Además cita frecuentemente a Percival Lowell (1855-1916)[26] y a Patricio Lafcadio Hearn (1850-1904)[27]; y de hecho, Gomez Carrillo menciona expresamente su libro *Glimpses of unfamiliar Japan* de 1894[28].

Pero además de estas obras, que más bien proyectaban una imagen de Japón, de sus cultura, sus artes y sus gentes un tanto tópica y exótica, también Gomez Carrillo, en su afán por

[23] En su obra *Reflejos de la Tragedia* señala "Como si el mundo ideal de las estampas que decoran mi gabinete de estudio se convirtieran de pronto en vasta realidad, me siento esta noche, a la luz de una linterna comprada en Nikko, entre los perfumes de pebetero traído de Nara, alucinado por el Japón. Sin moverme de mi butaca vuelvo a las ciudades encantadas ...". Gómez Carrillo, Enrique. *Reflejos de la Tragedia*, Madrid, Imp. Sucs. Rivanereyda, 1915 (col. Mercurio), p. 75.

[24] Viajero y escritor francés, oficial de la Marina, Pierre Loti constituye una de las principales fuentes de la imagen exótica y fascinante de Japón que se dio en Europa y el origen de muchos clichés sobre Japón que mostró en sus afamados libros *Madame Chrysanthème* (1887) y *Japoneries d'Automne* (1889), ambos frutos de su viaje a Japón en 1885 (Lafont, Suzanne. *Suprêmes clichés de Loti*, Paris, Presse Universitaire du Mirail, 1993; Saint-Leger, Marie-Paule de. *Pierre Loti l'insaisissable*, París, L'Harmattan, c. 1996; y Setsuko, Ono. *A Western image of Japan. What did the West see through the eyes of Loti and Hearn?*, Ginebra, 1972). Se cita a este autor en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?), pp. 63, 65, 69, 160, 162, 165 y 255; Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), pp. 59, 181 y 251; y Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 86, 108, 11, 114 y 137.

[25] Escritor británico nacido en la India, autor de relatos, cuentos infantiles y libros de viajes, además de novelista y poeta que viajó a Japón en varias ocasiones. Entre sus obras destacan: Kipling, Rudyard. *From Sea to Sea: Letters of Travels,* New York, Doubleday & McClure Company, 1899 (David, C. *Rudyard Kipling: a critical study*, New Delhi, Anmol, 2007). El guatemalteco cita a este autor en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?), pp. 141, 160, 162 y 168; Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), p. 59; y Gómez Carrillo, Enrique. El *Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 86, 108, 111 y 118.

[26] Astrónomo norteamericano, que, antes de iniciar su carrera profesional en el campo de la astronomía, viajó durante varios años por Asia Oriental y particularmente por Japón, donde tuvo varias y largas estancias. Escribió varios libros sobre diversos aspectos de la vida japonesa: religión, psicología y comportamiento, lenguaje, economía, etc., destacando sus obras tituladas *Noto* (1891) and *Occult Japan* (1894) y la más popular *The Soul of the Far East* (1888). Dicho autor es mencionado en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?), pp. 162; Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), pp. 29 y 251; y Gómez Carrillo, Enrique. El *Japón heroico y galante*, Madrid, Renacimiento, 1912, pp. 30, 11 y 240. Sobre este escritor véase: *Percival Lowell. Collected Writings on Japan and Asia, including Letters to Amy Lowell and Lafcadio Hearn*, Tokyo, Edition Synapse, 2006, 5 vols.

[27] Periodista, traductor, orientalista y escritor grecoirlandés que dio a conocer la cultura japonesa en Occidente Lafcadio Hearn marchó en 1890 a Japón como reportero y allí permaneció hasta su muerte. Se casó con una japonesa, se nacionalizó japonés y adoptó el nombre de Yakumo Koizumi. Trabajó como periodista, fue profesor en la Universidad de Tokio y escribió un buen número de libros sobre Japón que alcanzaron gran difusión (el más conocido fue *Kokoro Hints And Echoes Of Japanese Inner Life***,** Boston, Houghton Mifflin 1896) así como excelentes recopilaciones de leyendas y cuentos populares japoneses e historias de terror, (Dawson, Carl. *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore, 1992).

[28] Hearn, Lafcadio. *Glimpses of unfamiliar Japan*, Boston, Houghton, Mifflin and company, 1894. Se cita en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hemanos, s.f. (1905-1910?), p. 233.

documentarse, manejó obras de un mayor calado y carácter académico sobre arte, religión, literatura, historia, economía etc., redactados por autores contemporáneos europeos y norteamericanos, expertos en distintos campos del saber que vivieron largo tiempo en Japón y conocieron su escritura y su lengua, lo que les permitió consultar fuentes originales. Son muchos los autores y obras que aparecen mencionados en los libros de Gomez Carrillo y que hemos podido identificar. Fundamental fue el conocimiento de la obra de Paul Leroy-Beaulieu (1843-1916)[29] que, sin duda, nuestro autor consultó. También accedió a la lectura de los trabajos del sacerdote francés Noël Peri (1865-1922)[30] que es citado por Gomez Carrillo como "Pery"[31]. Sabemos con seguridad que el autor guatemalteco leyó las obras de André Bellesort (1866-1942)[32], concretamente la titulada *Voyage au Japón. La société japonaise* (1902), que fue traducida a varios idiomas y que Gómez Carrillo cita en su obras[33]. También el autor se refiere a "M. Aston" quien suponemos es William George Aston (1841-1911) [34]. Su obra titulada *The History of Japanese Literature* (1899) fue la fuente de inspiración de todas las reflexiones que realiza sobre literatura japonesa y en especial del apartado titulado "las grandes escritoras" de su *alma japonesa*[35]. Gómez Carrillo menciona a Mitford que probablemente sea el diplomático británico Algernon Freeman-Mitford, o Algernon Bertram Freeman-Mitford, Barón de Redesdale (1837-1916)[36].

[29] Economista francés de gran prestigio, fundador de *L'Économiste Français* (1873), publicó numerosos trabajos de carácter político y económico entre los que se encuentran el dedicado al emergente Japón que se tituló "Le Japon. L'éveil d'un Peuple Oriental a La Civilisation Européenne", que vio a la luz en *La Revue Des Deux Mondes*, París, 1890. Sobre este autor véase: Basle, Maurice. "Paul Leroy-Beaulieu, un économiste français de la troisième République commençante" en Breton, Y. y Lutfalla, M. (dir.). *L'économie politique en France au XIXe siècle*, Paris, Economica, pp. 203-246. Se cita en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, 1905-1910?, pp. VII y IX.

[30] Noël Peri llegó a Japón en 1888 y vivió largos años en el país. Estudioso de la literatura y del pensamiento religioso japonés y experto en Budismo, creó en 1904 la publicación *Mélanges* donde vieron la luz numerosos artículos sobre distintos aspectos de Japón. Allí publicó *Bukkyo seiten - Les livres sacrés du bouddhisme,* toda una serie de artículos dedicados a la doctrina budista, que Gómez Carrillo pudo consultar. Sobre este autor Maître, Cl. E. "Noël Peri", *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, vol. 22, nº 22, 1922, p. 404-417.

[31] Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905- 1910?), p. 117.

[32] Profesor, crítico literario, escritor, antropólogo, además de un gran viajero y periodista. Fue corresponsal de *Le Temps* en Chile y Bolivia y directo colaborador de la revista parisina *Revue des Deux Mondes*. En mayo de 1895 fue enviado por esta última publicación a Japón para estudiar la transformación japonesa producida en el periodo Meiji. Fruto de su estancia fue la publicación de varios artículos que escribió para la revista y tres obras*: Voyage au Japón. La société japonaise* (1902), *Les journées et les nuits japonaises* (1906) y *Le nouveau Japón* (1915). Sobre este autor véase Gide, André. *Souvenirs et voyages*. París, Gallimard. 2001.

[33] Bellessort, André. *Voyage au Japón. La société japonaise*, París, P. Perrin 1902. Se cita en Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 255.

[34] Funcionario consular británico en Japón y Corea, y uno de los más importantes japonólogos británicos del siglo XIX. Él fue el primer traductor del *Nihon Shoki* en inglés y publicó diversas obras sobre historia, lengua, religiones y literatura japonesa. Sobre este autor véase: Ruxton, Ian. *Sir Ernest Satow's private letters to W.G. Aston and F.V. Dickins: the Correspondence of a Pioneer Japanologist from 1870 to 1918,* Morrisville, North Carolina, Lulu Press, 2008.

[35] Aston, William George. *The History of Japanese Literature*, Yokohama, Kelly and Walsh, 1899. Véase: Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, "las grandes escritoras", pp. 127-138. El autor también es citado en Gómez Carrillo, Enrique*. Op. cit.*, pp. 36, 108, 109 y 127, 161, 166, 172 y 177.

[36] Botánico, diplomático, coleccionista y escritor inglés, fue autor del célebre libro *Tales of Old Japan* (Londres, Macmillan, 1871). Sobre este autor véase Cortazzi, Hugh. *Mitford's Japan: Memories and Recollections, 1866-1906*, London, Routledge Curzon, 2003. El autor lo cita como fuente en sus alusiones sobre los famosos cuarenta y siete rônin (Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, 1905-1910?, p. 262).

Destacaremos la importante presencia en las obras de Gomez Carrillo del estudioso Basil Hall Chamberlain (1850-1935)[37]; concretamente sabemos que tomó datos de su obra *Things Japanese; Being Notes on Various Subjects Connected with Japan for the Use of Travellers and Others* (1891)[38]. Otro escritor al que cita es al marqués Antoine Rous de la Mazeliere (1864-1937)[39]. Asimismo, recoge noticas de las publicaciones del inglés Christopher Dresser (1834-1904)[40], destacado artista y diseñador industrial. Concretamente hemos podido verificar que consultó su libro *Japan, its architecture, art, and art manufactures* (1882)[41], un temprano y buen manual de arte de Japón y de sus técnicas artísticas. En fin, como vemos, nuestro autor tenía una curiosidad bibliográfica desbordante, que luego se manifiesta en sus obras en el constante cotejo de sus impresiones personales con distintos textos que, sin duda, le sirvieron para tener una visión más madura a la hora de interpretar los hechos que vivió en Japón.

Actitud de Gomez Carrillo hacia Japón

Desde que Edward Said, publicó su libro *Orientalism* (New York, 1978)[42], se ha producido un gran desarrollo de los estudios relativos a las representaciones elaboradas en Europa sobre otros pueblos "ajenos" a su propia órbita geográfica y cultural. Este autor, planteó que, como fruto del colonialismo decimonónico, el hombre europeo del siglo XIX se erigió como un observador que, desde una posición superior ("civilizada", "dominadora" y "centrada") analizaba, ordenaba y describía con un baremo europeo/universal al habitante ("inferior", "menos civilizado", "misterioso" y "extraño") de los ámbitos que estaban "fuera de Occidente" como Asia, África y América Latina. Fruto de esta actitud, que compartieron muchos escritores de la época, surgió el denominado "discurso orientalista" que, generó toda una serie de estereotipos y "clichés" sobre las "otras" culturas que han permanecido durante largo tiempo. Por poner

[37] Profesor británico de la Universidad Imperial de Tokio y uno de los más destacados japonólogos activos en Japón durante el siglo XIX, fue un destacado estudioso de la lengua y la literatura japonesas y tradujo importantes obras como la primera traducción del *Kojiki* en inglés (1882). Entre sus numerosas obras se destacan *The Classical Poetry of the Japanese.* (Londres, 1880), *The Language, Mythology, and Geographical Nomenclature of Japan Viewed in the Light of Aino Studies* (1887), *A Handbook for Travellers in Japan* (1891), *Japanese Poetry (*1910), etc. Sobre este autor véase: Ōta, Yūzō. *Basil Hall Chamberlain: Portrait of a Japanologist*, London, Japan Library, 1998.

[38] Chamberlain, Basil Hall. *Things Japanese, being notes on various subjects connected with Japan, for the use of travellers and others***,** London, K. Paul, Trench, Trubner, 1891. Se cita al autor en Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), pp. 161, 171, 176 y 184.

[39] Erudito y viajero francés que publicó la obra *Essai sur l'histoire du Japon* (Paris, 1899) y, con posterioridad, el libro *Le Japon, Histoire et Civilisation* (Paris, 1907). Es citado en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, 1905-1910?, p. 261.

[40] Importante artista de la Inglaterra victoriana, en 1876-1877 visitó Japón como representante oficial del Museo de South Kensington. El Gobierno japonés lo invitó a recorrer el país para pedirle asesoramiento sobre producción industrial de objetos. Visitó diversos talleres de cerámica y algunas decenas de fabricantes. Compró miles de objetos de arte japonés para la empresa Tiffany, comerciante al por mayor de productos orientales en Londres, de la que Dresser fue director de arte (Whiteway, Michael. *Christopher Dresser. A Design Revolution*. London, V & A Publications, Smithsonian Institution, 2004) .

[41] Dresser, Christopher. *Japan, its architecture, art, and art manufactures,* London, Longmans, Green, 1882 . El guatemalteco cita a esta obra en: Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 160, concretamente en el capítulo "Los templos de Nikko. La mayor maravilla del mundo".

[42] Hemos utilizado la edición española: Said, Edward. *Orientalismo*, Madrid, Debate, 2002.

un ejemplo, dentro de este discurso orientalismo decimonónico siempre se presentaba a Japón (caso de autores como Loti y Kipling) como un país idealizado, exótico, curioso, incomprensible, envuelto en el misterio, de mujeres sonrientes, presentadas como delicadas y diminutas muñecas revestidas con kimonos, y de bellos paisajes en los que siempre había cerezos en flor, tópicos que fueron tan dominantes que constituían verdaderas barreras mentales que frenaban el real y profundo conocimiento del país.

Ha sido y sigue siendo objeto de controversia entre los distintos autores que han tratado la obra de Gomez Carrillo en relación con Oriente, si este autor modernista adoptó en sus escritos un discurso orientalista. Voces a favor y en contra se encuentran en la historiografía[43]. Nuestra opinión en este sentido huye de los extremos y, conscientes que nada es blanco puro ni puro negro, vemos luces y sombras a este respecto. Evidentemente, nuestro autor empieza su travesía con una noción preexistente del País del Sol Naciente, construida a partir de la lectura y de la asimilación de las ideas que sobre Japón estaban vigentes en la época. Parece ser que Gómez Carrillo a través de distintos libros, se había forjado la impresión de que el Japón de comienzos del siglo XX había alcanzado un alto nivel de modernización. Sin embargo, junto con esta idea, también tenía en su mente un Japón ideal, imagen que se había generado a través de las obras de autores como Pierre Loti, Percival Lowel Joseph Rudyard Kipling, Lafcadio Hearn, entre otros, creadores del Japón exótico, romántico y colorista que tanta difusión alcanzó en Europa. En un principio, la primera impresión que tuvo a su llegada al país fue precisamente ésta, la del Japón idealizado, soñado y delicioso, y así se lo contó a su amigo Rubén Darío[44]. De hecho en sus libros son numerosas las descripciones que, en este sentido, presentan a los espacios de Japón como lugares mágicos, de ensueño, donde afloran sus más líricas sensaciones[45]. Esta actitud de Gómez Carrillo, sin embargo, no debe extrañarnos. Todo relato de viaje, por su propia naturaleza no es una descripción objetiva y científica, sino fundamentalmente subjetiva y personal. Y en la subjetividad de Gómez Carrillo habían calado profundamente las imágenes idílicas de sus lecturas y de las obras artísticas provenientes de Japón como las estampas de Ukiyo-e del que era conocedor. Además como artista y poeta que era no puede menos que trasladar su propia sensibilidad al describir lírica y pictóricamente las realidades que contempla[46]. Además, fiel al movimiento literario al que pertenece, no puede renunciar al tópico modernista que gusta de estar fuera del tiempo y el espacio a través de la evocación y el sueño, con la intención de huir de la realidad cotidiana. Por otra parte, no hay que olvidar que Gómez Carrillo está pendiente de lo que se lee, de lo que está de moda, y sabía que debía escribir de aquello que pudiera interesar

[43] Sobre el tema de las relaciones de Enrique Gomez Carrillo con el discurso orientalista, véase las obras relacionadas en la cita nº 9.

[44] "He tenido una deliciosa desilusión. En vez del país europeizado y americanizado de que hablan los publicistas, he encontrado el delicioso pueblo de los abanicos. Entre los Leroy Beaulieu y los Loti, los Loti tienen siempre razón. Es un país de muñecas y de sonrisas, el Yamato. Fuera de Yokohama, que es internacional, fuera de los métodos industriales y de los sistemas guerreros que son europeos, todo sigue siendo lo mismo que antes. ... Es el Japón de Loti, querido Rubén, el de Loti y Kipling, el de Lafcadio Hearn y el de Percival Lowel ...". Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. VII y IX.

[45] Véase por ejemplo los párrafos sobre el paisaje japonés en Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 266.

[46] Como bien señala Sophia Demetrio "Gómez Carrillo es ante todo un artista. Y será en su crónica y en sus libros de viaje donde mejor transmitirá los ritmos de su espíritu. Todo allí se reduce a perfume, caricia, música y visión." (Demetrio, Sophia. "La decadencia y el escritor modernista", en *Estudios críticos sobre prosa modernista Hispanoamericana,* New York, ed. José Olivio Jiménez, 1975, p. 232).

a un lector occidental deseoso de viajar virtualmente a lugares exóticos. Por lo tanto, tenía que hacer énfasis en aquello que, distinto o sorprendente, era lo que más atraía del mito de Japón. Sin embargo, el contacto directo con Japón, transformó su visión del país. La experiencia le llevó a comprobar que la realidad japonesa era más compleja de lo que había leído[47]. Y precisamente porque nuestro escritor comprobó que el "Japón real" era complejo, intentó penetrar en él con una actitud abierta, que le hace separarse del discurso orientalista. Muy significativo es que nunca adopta una postura de superioridad ante el pueblo o la cultura japonesa. De hecho, muestra un decidido deseo de alcanzar una profunda comprensión de las realidades observadas y por hallar los fundamentos o los "porqués" de esas realidades, trascendiendo las diferencias. Incluso realiza una clara crítica del colonialismo, denunciando en ocasiones a aquellos que han creado estereotipos en torno a los japoneses, rompiendo incluso las ideas preconcebidas que había adquirido antes de llegar a Japón[48]. Asimismo, Gómez Carrillo plantea también una labor informativa que se aproxima al estudio etnográfico o antropológico. Ya hemos visto que Gómez Carrillo hace un gran esfuerzo por documentarse sobre los temas que trata, consultando libros de carácter académico relativos a Japón, redactados por expertos occidentales. Pero, dando un paso más, Gómez Carrillo también intenta cimentar sus argumentos en fuentes escritas por japoneses. En efecto, parece ser que nuestro autor estuvo al tanto de la prensa contemporánea nipona. En sus obras, alude a artículos, redactados por importantes pensadores y literatos japoneses, publicados en revistas como *Taiyô Magazine* (1895-1927) –El Sol–, *Nihonjin Magazine* (Japoneses) fundada en 1888 y que en 1907 tomó el nombre de *Nihon Oyobi Nihonjin* (Japón y los japoneses), y *Shōnen Sekai* (Juventud del Mundo), que fue publicada desde 1895 hasta 1914, textos que, según sus propias palabras, le traducía un misionero francés[49]. También leyó libros de escritores contemporáneos japoneses como Sudoo Nansui (1857-1920)[50], Naoomi Tamura (1858-1935)[51], y Yamaoka Tesshu (1836-1888)[52], cuya obra conoció a través de su amigo japonés Tashahita[53]. Asimismo, acude a textos antiguos nipones bien históricos o bien literarios. Sabemos que leyó el *Kojiki* (712)[54], el libro histórico más antiguo que se conserva relativo

[47] "¿Qué le falta, pues, a mi Japón real para ser tan bello como mi Japón soñado?.... Los libros modernos, por el contrario, habíanme preparado a encontrar un Japón americanizado. Y, sin embargo*, éste que veo, y que es muy japonés, éste que veo por la ventanilla, no es mi Japón ideal y delicioso*" (Gómez Carrillo, Enrique. El *Japón heroico y galante*, Madrid , Renacimiento, 1912). La cursiva es nuestra.

[48] Por poner un ejemplo, en sus textos Gómez Carrillo desaprobó la actitud de Kipling por haber creado estereotipos y lamentaba que los escritores de viajes contemporáneos repitieran sistemáticamente lo que este autor decía; también critica Loti por no ver más allá de las apariencias (Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (1905-1910?) , p. 59).

[49] Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, s.f. 1905-1910?, pp. 183-185.

[50] Importante periodista y novelista del periodo Meiji, es citado en Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (1905-1910?), p. 126.

[51] Tamura Nooami fue un ministro presbiteriano defensor de los derechos de la mujer y de los niños y autor de la obra *The Japanese Bride,* New York, Harpers & Brothers, 1893 que es citada en Gómez Carrillo, Enrique. Op. cit*.,* p. 117. Sobre el tema véase Anderson, Emily. "Tamura Naoomi's The Japanese Bride: Christianity, Nationalism, and Family in Meiji Japan", *Japanese Journal of Religious Studies*, nº 34/1, 2007, pp. 203-228.

[52] Famoso samurái del período Meiji. Sobre este autor véase Stevens, John. *The Sword of No-Sword: Life of the Master Warrior Tesshu*, Boston, Shambala Publications, 1989. Es citado en Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, "la biblia moral", pp. 61-71.

[53] Este amigo le pasó un libro titulado *Conferencias de Yamaoka sobre el bushido* que era un análisis de la producción del citado autor, traducido al inglés por un misionero británico Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 61 y 62.

a la historia de Japón, y el *Taiheiki*[55] o Crónica de Gran Pacificación, uno de los relatos más famosos de la guerra de finales del siglo XIV, el *Genji Monogatari,* obra de principios del siglo XI redactada por la escritora Murasaki Shikibu[56], y *Makura no Soshi* (Libro de la Almohada) de la dama Sei Shonagon, autora contemporánea a la anterior[57]. También reprodujo fragmentos de *Onna Daigaku,* manual de educación femenina publicado en el siglo XVIII[58]. Por fin, tiene amplio conocimiento de la poesía japonesa especialmente de los poemas conocidos como haikus, apoyándose en los más destacados críticos ingleses antes citados (Aston, Chamberlain), y en las obras de varios poetas y críticos japoneses, contemporáneos y antiguos[59]. En definitiva en las obras de Gómez Carrillo en lugar de "silenciar al otro", se muestra un claro afán de acercarse directamente al pueblo japonés, dándole su propia voz. Es más, nuestro autor introduce textos de la lengua nativa y transcribe literalmente conversaciones directas con japoneses.

La visión de Gómez Carrillo del arte japonés

Gómez Carrillo no realizó en su obra una explicación exhaustiva de las artes japonesas, dado que ésta no era ni la intención ni el sentido de sus crónicas. Eso sí, en sus libros sobre Japón nos ofrece unas pinceladas muy sugerentes sobre distintas manifestaciones artísticas, típicamente japonesas, que probablemente le causaron mayor impacto. Gómez Carrillo nos habla de las artes decorativas, de los grabados, de las artes vinculadas a la Naturaleza y de algún monumento famoso que visitó. El tratamiento que da a estos temas y también el hecho de que mencione muy a menudo en sus obras a numerosos artistas, pintores, escultores, artesanos, centros de producción artística, etc., denotan que Gómez Carrillo poseía amplios conocimientos sobre el tema, fruto de sus contactos personales y lecturas (antes comentados) y de las experiencias directas que la visita a Japón le proporcionó.

Interesantes comentarios hace nuestro autor sobre las *artes decorativas***.** Gómez Carrillo comparte el punto de vista de los autores modernistas que aborrecían las influencias extranjeras, abogando por la autenticidad y por el cuidado de las especificidades de cada pueblo y cultura. La aversión modernista por la mecanización, la producción masiva, hacen que Gómez Carrillo destaque la delicadeza de la producción artesana (valorada en la cultura japonesa tanto como las Bellas Artes), resaltando la creación de espadas y la factura de cerámicas y porcelanas.

Un apartado especial dedica a la *espada japonesa*[60]. "En los poemas antiguos, en los dramas populares, en las oraciones sintoístas, en todo lo que refleja el alma popular, el sable aparece

[54] Citado en Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, 1905-1910?, p. 207. Probablemente utilizó la traducción de Chamberlain.

[55] Citado en Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 207.

[56] Citado en Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), pp. 128-130.

[57] Citado en Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 131-135

[58] Gómez Carrillo atribuye erróneamente la obra a Kaibara Ekiken (1630-1714). Véase sobre el tema el artículo González Valles, Jesús. "El código *Onna-daigaku* y su entorno histórico" en VV. AA. *La Mujer Japonesa: Realidad y Mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias (Universidad de Zaragoza), Asociación de Estudios Japoneses en España, y Fundación Torralba, 2008, pp. 421-444.

[59] Sobre esta cuestión véase Cantella, Bárbara Diane. "Del modernismo a la Vanguardia: La estética del haiku" en *Revista Iberoamericana*, nº 89, vol. XL, oct-dic, 1974, pp. 646-647.

[60] Gómez Carrillo, Enrique. *De Marsella a Tokio*, París, Garnier Hermanos, 1905-1910?, capítulo: "La religión de la espada", pp. 223-235. Este mismo capítulo se encuentra en *El Japón heroico y galante* (Madrid , Renacimiento, 1912) con el título "los sables".

como el supremo símbolo de lealtad, de bravura, de nobleza, de elegancia, de virtud"[61] dice Gómez Carrillo. El cronista ya conocía las espadas japonesas antes de su viaje a Japón. Primero a través de la obra de Lousi Gonse *L'Art japonaise* de la cual toma esta frase: "Las hojas japonesas –dice Gonse– indiscutiblemente son las más bellas que se han hecho en el mundo, y las de Damasco y Toledo parecen, comparadas con ellas, puros juguetes de niños"[62]. También pudo contemplar la espléndida colección de espadas de Tadashi Hayashi: "¡Cómo me acuerdo del día en que Hayashi me hizo admirar sus hojas de acero! ... Vea usted la variedad. Yo, con vergüenza lo confieso, no conseguía distinguir una de otra hoja. Todas me parecían iguales en la forma y en el carácter, sin más diferencias que los puños y las cinceladuras. Pero justamente lo que menos importa es esto. Los adornos son cosas secundarias. Lo que interesa es el acero mismo, y su temple, y su sello especial"[63]. Sin embargo cuando se percató de la importancia artística y valor que estas armas tenían para el pueblo nipón, fue en su visita a Japón y particularmente cuando contempló el Museo Nacional de Tokio que, por aquella época, se construyó en el parque Ueno: "El sable, símbolo del hombre, como el espejo es emblema de la mujer, conserva siempre su prestigio místico. En las iglesias sintoístas el pueblo lo venera. En cada casa, ... es objeto de veneración familiar. Basta con pasar una cuantas horas en el Museo del parque Uyeno para comprender la importancia que los japoneses dan a los sables,... Cada hoja de acero está colocada en un altar de raso; cada vaina de madera tiene un estuche de terciopelo"[64]. "... Visitad a un japonés artista y rico. Antes que sus venerables kakimonos, firmados por los Kano y los Harunobu; antes que sus cajas de laca de Ritzuo el mago o el divino Korin; antes que sus menudos marfiles cincelados por Manzano; antes que sus tesoros de porcelanas antiguas; antes que todo y con más respeto que todo, os hará admirar sus sables antiguos, sus soberbios, sus ricos sables tradicionales. Y si al hacerlo tiene derecho a deciros que son obras de Sukerada, de Masamuné, de Sinosoku, de Munetsika o de algún otro maestro inmortal, no podréis dejar de notar la expresión religiosa con que sus labios pronuncian aquellos nombres"[65].

A partir de aquí Gómez Carrillo nos ofrece una amplia información sobre las espadas japonesas. Comenta su importancia simbólica, su estrecha vinculación al sentido de honor japonés (y en especial con el acto del seppukku o suidico ritual); el protocolo de utilización, sus características vinculadas a su fuerza y eficacia, su valor económico, los secretos de su elaboración (tomado como fuente al director del museo de artillería de París). Conoce también los grandes maestros japoneses de la elaboración de la espada y da una larga relación (muy real y ajustada) de los artistas del pasado más importantes. Finalmente incluye numerosas leyendas y anécdotas explicativas del papel que la espada desempeñó y desempeñaba por entonces, tomando fuentes muy diversas desde las historias populares japonesas, los textos de Melquisedec Thévenot (1620-1692)[66], hasta las obras Hearn.

En su libro *Japón y heroico y galante*, Gómez Carrillo dedicó un pequeño capítulo a las *porcelanas*[67]. En él evocó la visita que realizó a la casa de un rico exportador japonés de sedas,

[61] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 226.
[62] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 224.
[63] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 228-229.
[64] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 224.
[65] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 227.
[66] Científico, viajero, cartógrafo, inventor y diplomático francés del siglo XVII, autor de la obra *Relations de divers voyages curieux*. París, 1664.
[67] Gómez Carrillo, Enrique. El *Japón heroico y galante*, Madrid, editorial Renacimento, 2010, capítulo: "El alma de porcelana", pp. 187-194 (recordemos que la primera edición fue en Madrid, ed. Renacimiento, 1912).

Minamoto Sammi que tenía tesoros artísticos que se complacía en enseñar a los forasteros distinguidos. Fue invitado junto a varios japoneses y un periodista chino, experto en los misterios de la historia de la alfarería. Siguiendo el protocolo tradicional, penetraron en una habitación de la casa tradicional que Gómez Carrillo denomina *chaseki* (un lugar para tomar el té) que estaba cubierto de tatami o esteras vegetales. El dueño de la casa les mostró un juego de cinco cuencos de té, los más queridos por el coleccionista, de distintas diseños, y tonalidades, algunos decorados y otros monocromos de gran simplicidad. A la luz de la descripción de uno de estos cuencos "una de las obras maestras de la porcelanería patrocinada por el gran Matsura de Hirado a mediados del siglo XVIII. Su azul, tan diferente del de China como del Nebeshima, no ha podido ser imitado por nadie y la ramas pálidas que la adornan son de un pureza incomparable"[68], hemos podido verificar que se trataba de una porcelana Mikawachi[69]. Tras la plástica descripción de su reflejos colores y formas, Gómez Carrillo comenta la profunda emoción "que se apoderaba de los japoneses a medida que iban tocando aquellos objetos"[70]. Una emoción que nuestro autor, como "occidental", reconoce no entender: "en mis presuntas manías de clasificaciones y de jerarquías estéticas, no lograba explicarme que unos cuantos cacharros que ni siquiera ostentaban en sus frágiles flancos las áureas decoraciones de Satsuma[71], despertasen tan profundo delirio"[72]. No obstante nuestro autor intenta hacer entender al lector la particular actitud de los japoneses ante estas cerámicas, transcribiendo los comentarios que el coleccionista japonés realizó para que el propio Gómez Carrillo comprendiera este sentimiento. Por una parte, Minamoto Sammi viene a decirle que en la apreciación del arte no son tan importantes las formas externas sino la profunda significación que éstas encierran, aludiendo a un frase de Okakura Kakuzo (1862-1913): "El arte no tiene más valor que el que adquiere hablando a nuestros corazones"[73]. Es más, comentó el coleccionista que la cerámica, un arte de uso cotidiano, tiene la singularidad de ser capaz de deleitar, a diferencia de otras artes, casi todos nuestros sentidos: "La cerámica –agregó– es para nosotros la más íntima honda, la más fraterna manifestación de la divinidad de la belleza. La pintura, la escultura, halagan nuestra vista; la laca halaga nuestra vista y nuestro tacto como los marfiles cincelados; la porcelana además de nuestro tacto y nuestra vista, halaga nuestro paladar. No puede usted imaginarse en efecto, el deleite que sienten nuestros labios cuando acarician los bordes de uno

[68] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 188.

[69] La porcelana Mikawachi**,** también llamada cerámica Hirado, tuvo su origen en los hornos de Mikawachi en la isla de Hirado, anexa a la isla Kyushu, en la provincia Hizen, ahora en la prefectura de Nagasaki. Aunque los hornos fueron establecidos por los alfareros coreanos en el siglo XVII que llegaron a Japón tras la campaña de Toyotomi Hideyoshi en la Península de Corea, fue a partir del siglo XVIII, cuando, bajo el patronazgo del príncipe de Hirado, alcanzaron su máximo esplendor. Sus piezas se caracterizan por su grano fino, de porcelana blanca, decoradas generalmente con motivos de paisajes, árboles y flores, ejecutadas con un delicado azul de cobalto bajo vidriado.

[70] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 189.

[71] La cerámica Satsuma es un tipo de loza o cerámica fina japonesa que, originada en el siglo XVI, se produce a temperaturas más bajas que la porcelana y se caracterizan por sus ricos adornos de oro y policromía de colores sobre un suave color marfil craquelado y variados motivos iconográficos. La familia Shimazu presentó al mundo estas piezas en la Exposición Internacional de París de 1867. Por su fina artesanía y magníficos diseños, Satsuma tuvo un éxito instantáneo y su debut en la Exposición Internacional de París provocó una enorme demanda de este tipo de cerámica en toda Europa.

[72] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 190.

[73] Gómez Carrillo, Enrique. Ibídem. Kakuzo fue un importante filósofo, escritor, historiador y crítico de arte japonés que abogó por el mantenimiento de la tradición artística japonesa en el periodo Meiji.

de estos preciosos cuencos translúcidos que los maestros de Awata, de Kiyomidzu, de Goyo o de Yamasiromura modelan, esmaltan y decoran amorosamente con sus manos de brujos"[74].

Ante estas explicaciones y sobre todo ante la contemplación de las piezas, el periodista chino no pudo menos que afirmar que: "eran dignos de compararse con las obras más bellas de la cerámica del Celeste Imperio"[75], un gran halago, sin duda, por tratarse de un pekinés.

Por supuesto, también menciona las famosas estampas Ukiyo-e que tanto impacto causaron en Occidente donde fueron admiradas y coleccionadas[76]. Gómez Carrillo por sus vínculos con los círculos "japonistas" parisinos, conocía muy bien estos grabados. De hecho, pudo leer varios ensayos sobre ellos y pudo contemplarlos incluso antes de ir a Japón. La ocasión para comentar en sus libros estas estampas se la brindó la narración de la visita que realizó a Yoshiwara, famoso barrio de placer de la ciudad de Tokio, donde Gómez Carrillo pudo conocer a aquellas cortesanas, tantas veces retratadas por los artistas Ukiyo-e[77]. Inspirado por su visión, nuestro autor no pudo menos que recordar las mujeres representadas por Kitagawa Utamaro (h. 1753-1806), Utagawa Toyokuni (1769-1825), Torii Kiyonaga (1752-1815), Hidemaro Kitagawa (activo en 1804-1817) Katsukawa Shunsho (1726-1792) Suzuki Harunobu (1724-1770), Hishikawa Moronobu (1618-1694) y Okumura Masanobu (1686-1764), cuyas obras conoció, tal y como se desprende del buen tino con el que describe las distintas fórmulas que cada autor utilizó a la hora de captar estas bellezas femeninas.

Asimismo, como todos los viajeros que visitaron el archipiélago nipón el autor guatemalteco quedó fascinado por los paisajes de Japón, un país de altas montañas, valles profundos, abundantes ríos, lagos y cascadas y exuberante vegetación. Especialmente quedó sorprendido por el fluctuante aspecto de sus paisajes naturales que cambian de manera espectacular a lo largo de las estaciones, fenómeno que es un tema recurrente de la literatura y de las artes plásticas japonesas de todos los tiempos[78]. Pero el autor no se queda en el pictórico retrato de los paisajes japoneses. La visión de la Naturaleza que nos presenta Gomez Carrillo no se limita a una emocionada descripción de lo que le rodea, sino que penetra en las relaciones que se establecen entre el medio natural y el pueblo japonés, descubriéndonos la gran importancia que la Naturaleza tiene para su vida, su cultura, su literatura y sus artes. Le llama poderosamente la atención el especial amor y respeto que los japoneses experimentan por la hermosa Naturaleza, sentimientos que, sustentado en un sustrato religioso (bien sintoísta o budista)[79], marcan algunas características de la *arquitectura doméstica japonesa* y determinan la importancia que en Japón tiene el *arte del jardín*. En efecto, cuando contemplamos las construcciones del Japón tradicional nos da la sensación de que están inmersas en el paisaje natural (o jardín recreado) formando una unidad continua. En la arquitectura tradicional japonesa se aprecia una voluntad de unir el interior del edificio con el entorno y, de hecho, en lugar de subrayar el aislamiento

[74] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 190-191.

[75] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 191.

[76] Véase una aproximación al tema en Barlés, Elena y Almazán, David. *Estampas Japonesas, Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, Fundación Torralba y CAI, 2007.

[77] Citado en Gómez Carrillo, Enrique. *El alma japonesa*, París, Garnier Hermanos, s.f. (entre 1905-1910?), pp. 251-275. Este mismo capítulo se encuentra en El *Japón heroico y galante* (Madrid , Renacimiento, 1912) con el título "Yoshiwara".

[78] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 18 y 19.

[79] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 15.

de un espacio con respecto al exterior, se intenta ofrecer soluciones que permitan la apertura y comunicación de la construcción con el lugar de su ubicación. Esta singular vinculación es expresada por Gomez Carrillo con sencillas palabras: "En realidad, los japoneses viven entre los árboles. Sus casas no son sino cajas de madera sin muros. Un tabique de papel separa las habitaciones del patio interior. En el día, ese tabique se corre y la casa entera se convierte en un mirador completamente abierto. Así, desde que se levantan hasta que se acuestan, hombres mujeres y niños tienen ante la vista el panorama delicioso de un paisaje célebre. Porque lo que yo llamo patio interior es, en realidad, un jardín á la moda del país, una reproducción en diminutas proporciones de algún rinconcillo de la montaña ó de algún parque famoso"[80].

El amor por la Naturaleza se manifiesta también en la importancia que se otorga en Japón a las artes de los elementos naturales. Gomez Carrillo dedica variadas reflexiones al arte del jardín, que parece interesarle especialmente, y, de hecho, leyó ávidamente el libro de Basil Chamberlain *Things Japanese* en el que se dedican enjundiosos comentarios sobre este tema. Gomez Carrillo se percata, por ejemplo, de que el jardín en Japón evoca un paisaje natural, pero también suele tener un valor simbólico que ofrece profundos significados: "En sus grandes jardines nacionales, los japoneses no se contentan siempre con reproducir paisajes célebres. Muy a menudo los árboles, las flores, las piedras y las aguas, constituyen, en su sabia ordenanza, símbolos poéticos ó evocaciones religiosas... En donde nosotros sólo vemos frescura, gracia, color, las almas creyentes encuentran recuerdos de santos episodios... El Jardín del Arsenal en Tokio, que tiene por fondo una verde playa del mar interior, es una lección de heroísmo para los iniciados. ... Otro jardín célebre, es aquel de que habla Chamberlain[81] como de una enseñanza del poder de la palabra santa. Más que un jardín, parece un campo de altas piedras que un viento formidable hubiera inclinado hacia el mismo lado. ... La leyenda que lo inspiró, dice que cierta tarde un sacerdote de Buda, lleno de tristeza ante el espectáculo de la indiferencia de las piedras, detúvose en un campo pedregoso y dirigiéndose al suelo explicó la doctrina santa con tal emoción, con tal ardor, que poco á poco los más grandes pedruscos fueron inclinándose hacia él para oírlo mejor"[82].

Concluye Gomez Carrillo comentando otro arte japonés, cuyo cultivo y desarrollo en Japón se debe sin duda a la especial vinculación que el nipón tiene con la Naturaleza. El arte del Bonsai es el arte del cultivo y cuidado de árboles que por causas naturales o artificiales han permanecido de pequeño tamaño y que son educados para crecer con formas armoniosas de acuerdo con su auténtica idiosincrasia natural. Este arte puede cultivarse aislado o ligado al Suiseki que es el arte de la contemplación de piedras naturales que son seleccionadas por su belleza y por su capacidad de evocar otro elemento natural. Ambos elementos, bonsai y suiseki se unen en Japón para reproducir pequeños paisajes, que son fruto de la necesidad de evocar la grandeza de la naturaleza en el interior del hogar: "Para los que venimos de Occidente, la primera impresión es de extrañeza. Tanto arte, tanta minuciosidad, nos desconcierta. La imagen ridícula y deliciosa de los jardines de navidad acude á nuestra memoria. Pero, en cuanto comenzamos á comprender, en cuanto vemos que en esa pequeñez aparente hay una real grandeza evocadora, la admiración reemplaza á la extrañeza. Con una maestría que iguala á la de los escultores de

[80] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 25 y 26.

[81] Efectivamente hemos podido verificar que este comentario se basa directamente en Chamberlain, Basil Hall. *Op. cit.*, p. 185.

[82] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 26 y 27.

figuritas de marfil, el jardinero poeta ha colocado, ante una peña musgosa que simula un fondo de montaña, los mismos árboles, las mismas cascadas, los mismos precipicios que existen en el paisaje modelo. Para eso sirven esos pinos y aquellos robles centenarios que apenas tienen cincuenta centímetros de alto y que tanto entusiasmaban á Edmundo de Goncourt, cuando, en 1889[83], el jardinero Hato Wasuké los dio á conocer á los europeos en el pabellón japonés de la Exposición Universal de París. «Era –dice Montesquiou[84]– como una floresta bebé de centenarios arbustos que se estiraban en serpentinas ramificaciones, que se redondeaban en armónicas amplitudes y que daban una sombra tan verídica que se hacía necesario arrancarse á los ensueños bíblicos para convencerse de que era una selva de Liliput, un Líbano en miniatura». Sí; estos arbolillos tan raros en Occidente y tan comunes, tan populares en el Japón, sirven para dar, en un espacio reducidísimo, sensaciones de grandeza natural. Y para eso sirven también las piedras de formas singulares que vemos en las tiendas de los horticultores"[85].

En definitiva, Gómez Carrillo nos da en sus obras una breve pero buena lección sobre la trascendencia de la Naturaleza en el arte del pueblo japonés.

Por fin, nuestro autor nos habla de su visita a Nikkō[86] (Prefectura de Tochigi, en la región de Kantō,) un lugar entre montañas y bosques, en el que encuentran una serie de santuarios y recintos sagrados como el *Tōshō-gū,* mausoleo del sogún Tokugawa Ieyasu (construido por su nieto en 1634-36), y el *Taiyūin-byō,* mausoleo del sogún Tokugawa Iemitsu (concluido en 1653). Estos monumentos, singularizados por su exuberante decoración y colorismo y que no son paradigma de la arquitectura tradicional japonesa (más bien caracterizada por su simplicidad), constituyeron curiosamente los monumentos más visitados y comentados por los viajeros occidentales durante periodo Meiji[87]. En la misma línea que sus contemporáneos, Gómez Carrillo describe pormenorizadamente las formas de sus arquitecturas y esculturas y se deshace en halagos ante su contemplación "la palabra humana no puede nunca traducir esas maravillas de arte, de gracia de luz, de armonía, de suntuosidad[88]; "Decir, por ejemplo, que las más espléndidas arquitecturas europeas son miserables si se comparan con esta, no parece sino una frase, en realidad, es algo más, es una sensación"[89]; e incluso llega a compartir la opinión de

[83] Los bonsáis se dieron a conocer por primera vez en Francia en el Pabellón de Japón de la Exposición Universal de París de 1878. En la Exposición de 1889 hubo otra muestra muy espectacular que causó gran impacto en la época. Véase: Maumené, Albert. *Les Arbres Nains Japonais*, París, Librairie Horticole l'art noveau Bing, 1902.

[84] Robert de Montesquiou, conde de Montesquiou-Fézensac, (1855-1921) fue un aristócrata poeta perteneciente al movimiento simbolista francés, así como mecenas del arte y afamado dandi. Montesquiou fue un gran coleccionista de arte japonés y tuvo gran afición al arte del bonsái. Poseía interesantes ejemplares y parece ser que a partir de 1889 comenzó a aficionarse por este arte (compró bonsáis en la Exposición Universal de París), devoción que fue comentada por su amigo Proust y por los Goncourt. Véase: Bertrand, Antoine. *Les Curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Geneva, Droz, 1996, vol. 2, pp. 144 y 145.

[85] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, pp. 26-27.

[86] Gómez Carrillo, Enrique. *El Japón heroico y galante,* Madrid, editorial Renacimento, 2010, capítulo: "Los templos", pp. 81-88 (recordemos que la primera edición fue en Madrid, ed. Renacimiento, 1912). Este capítulo también se publica en *De Marsella a Tokio* (París, Garnier Hermanos, 1905-1910?) con el título "Los templos de Nikko. La mayor maravilla del mundo".

[87] También nos cuentan su visita a Nikkō otros viajeros españoles de la época como Vicente Blasco Ibáñez y Luis de Oteyza y los monumentos fueron objeto de comentarios en las revistas ilustradas de la época (véase Almazán, David. *Op. cit.*, t. III, pp. 23-26).

[88] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 87.

[89] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 88.

algunos expertos señalando: "El famoso Dresser escribe: Son maravillas de color comparables a la Alhambra, pero mil veces superior. Y esto que suena a herejía, no es sino la más estricta verdad"[90].

Una breve conclusión

Aunque las notas aportadas por Gómez Carrillo en relación con el arte japonés no son muy abundantes, creemos que tienen un especial interés por varias razones. En primer lugar hay que considerar que los libros publicados en España especializados en arte japonés fueron muy escasos ya que se limitaron a algunas puntuales traducciones de libros extranjeros; además, los libros en castellano que, de una manera general trataban sobre Japón, también aportaban escasas noticias sobre las manifestaciones artísticas niponas[91]. En segundo lugar, hemos de tener en cuenta que si bien es cierto que Gómez Carrillo no puede sustraerse de caer en determinados clichés vigentes en la época y de potenciar la imagen de un Japón "misterioso", por ejemplo cuando nos dice de que estas o aquellas artes son incompresibles para los occidentales, también hace un esfuerzo por entenderlas y por explicarlas a sus lectores. Por ello, siempre busca ir más allá de las apariencias, tiene una actitud abierta hacia lo que observa y hace un importante trabajo de documentación mediante la lectura de estudios específicos (occidentales o nipones) y la recopilación de testimonios directos japoneses. Por estas razones las obras de Gómez Carrillo hacen interpretaciones que, para su época, son muy ajustadas a la realidad. Finalmente, el interés de estas notas es que tuvieron una notable difusión. Los libros de Gómez Carrillo tuvieron buenas ventas en España y además estaban en bibliotecas públicas, casinos, ateneos, lo cual permitió que muchos accedieran a su lectura. Para los lectores españoles era difícil conocer las obras que, sobre arte japonés, escribieron Gonse, Goncourt, Chamberlain o Dresser, etc.; pero al menos algunas de su aportaciones pudieron ser conocidas en España a través de la obra de Gómez Carrillo.

[90] Gómez Carrillo, Enrique. *Op. cit.*, p. 81. Efectivamente en el libro de Dresser, Christopher. *Op. cit.*, p. 198, se realiza una curiosa comparación del monumento japonés con la Alhambra de Granada.

[91] Sobre esta cuestión véase Barlés, Elena. "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama*, nº 18, 2003, pp. 23-82.

LOS VIAJES POR ESPAÑA DE UN DIRECTOR DE UN MUSEO REGIONAL EN COMPRAS E. W. BRAUN EN ESPAÑA, ENTRE 1911 Y 1913

Pavel Štěpánek
Palacky University, Olomouc-Praga

Al organizar la exposición de la cerámica española, vasijas y azulejos, de las colecciones del Museo Silesio de Opava, la primera del género en el país, que abarcaba unas 80 piezas de la colección y una amplia cronología del s. XV a los inicios del XX, las cuales se exhibieron durante varios meses en 2010 por primera vez conjuntamente, salieron a la luz no solamente piezas depositadas, sino también documentos hasta ahora poco o nada estudiados (Fig. 1). Piezas únicas de la mejor cerámica española que se fueron almacenando durante años y que, por problemas de espacio, nunca fueron exhibidas al público[1].

Sin embargo, antes de entrar en el asunto, primero ofrecemos una visión global del conjunto. El conjunto de cerámica española de las colecciones del Museo Silesiano, objeto de la exposición, es especial en varios aspectos: sorprende, en primer lugar, su dimensión, que justificó por si misma la organización de dicha muestra. Resulta interesante la variedad de las diferentes formas, tanto de los recipientes (jarros, cuencos, platos, cajas, saleros, especieros, tinteros) como de la cerámica arquitectónica (azulejos, olambrillas, socarrats), rica en diseño y colores. Además, las dos variantes, los recipientes y los azulejos, representan la producción de los principales talleres de España: Valencia (Manises), Castilla (Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, cercanos desde el punto de vista geográfico, pero también técnico), Alcora, Cataluña (Barcelona, Mallorca) y, ante todo, Andalucía (Sevilla) y, hablando de los azulejos, Toledo.

Destaca también la historia de las adquisiciones y pérdidas relacionadas con la colección, que, en su mayor parte, se creó a finales del siglo XIX y fue aumentando hasta estallar la Primera Guerra Mundial. Y aquí nos acercamos a un tema muy interesante. Las adquisiciones

[1] Este artículo es resultado de las investigaciones emprendidas dentro del programa *Moravia y el mundo, el arte en un espacio multicultural abierto*, para los años 2007–2013, nr. MSM 6198959225, de la Universidad Palacký de Olomouc. Véase el catálogo ilustrado en lengua checa, con resumen en castellano: Štěpánek, Pavel. *Španělská keramika ve sbírkách Slezského zemského muzea v Opavě* (Cerámica española en las colecciones del Museo Regional Silesio de Opava), Opava, del 20 de mayo al 28 de agosto de 2010, con resumen en castellano.

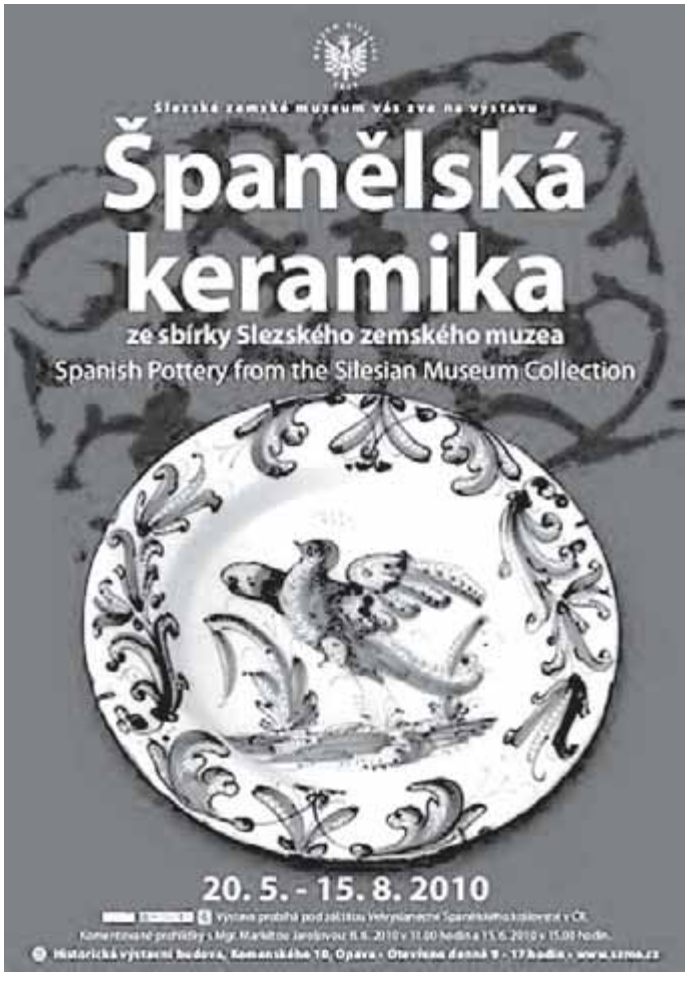


Figura 1. Portada del catálogo *La Cerámica Española en el Museo Silesio de Opava*, 2010.

tardías resultan imposibles de documentar, con la excepción de algunas compras realizadas en los años 60 del siglo pasado. La colección se basa en una donación que en mayo de 1884 efectuó el Museo de Bohemia del Norte (en aquella época llamado *Gewerbemuseum Reichenberg*), muy activo en aquel entonces, inmediatamente después de que, en 1882, la Cámara Comercial y Profesional fundara el Museo de Arte e Industria en Opava (*Schlesisches Landesmuseum fuer Kunst und Gewrbe in Troppau*), construyendo también un edificio para celebrar las exposiciones (1895). La segunda adquisición importante corresponde a la donación realizada por el Príncipe de Liechtenstein en 1896, que obedeció a la gran importancia del Museo; en el año de esta adquisición nos permite datar dos objetos expuestos que por lo demás podrían parecer más recientes: el jarro historicista y la jarra (núms. del inventario U 38 K y U 41 K, respectivamente).

En 1897, llegó a ser Director del Museo el joven dr. Edmund Wilhelm Braun desempeñando el cargo hasta 1935, año en el que se jubiló. Poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial, Braun emprendió un viaje a España para realizar varias compras. Vamos a estudiar sus viajes más abajo.

No se conocen los detalles relativos a adquisiciones posteriores realizadas por el Museo, ya que, a finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando tuvo lugar la batalla por la ciudad de Opava, se destrozó no sólo la documentación, sino también una parte de las colecciones, o fueron robadas. Lo que quedó se catalogó con el tiempo como "*antiguas propiedades del Museo*" de modo que sólo podemos especular que algunas piezas de cerámica española procedían de la compra realizada por Braun o, en su caso, de la donación del Museo de Liberec. Ciertas piezas procedían de la colección privada de Braun y se embargaron cuando éste fue expulsado, junto con otros alemanes, del país, de acuerdo con la ley de expulsión como castigo por la guerra. El resto de los objetos de origen español proceden de algunas compras que quedaron registradas con sumo cuidado.

La única institución en la República checa que supera a la de Opava en el número de cerámicas y azulejos, es el Museo de Artes Decorativas de Praga; no se conoce el número exacto de lo que está en el Museo de Bohemia del Norte, en Liberec. Unas cuantas piezas se encuentran en el Museo de Bohemia del Sur (Jihočeské muzeum) en České Budějovice, La Galería Morava (Moravská galerie) de Brno alberga una colección más pequeña, y en los palacios estatales de Velké Losiny y Jaroměřice se pueden ver varios objetos de este tipo[2]. Hay que recordar asimismo la gran colección del castillo eslovaco de Červený Kameň, cerca de la frontera checo-eslovaca, que alberga una extensa colección, en gran medida de sus propios antiguos fondos, si bien algunas adquisiciones datan de la era checoslovaca y proceden de territorio checo[3]. En su totalidad, las colecciones públicas checas cuentan con casi quinientas piezas. Si algún día se consiguiera organizar una exposición conjunta de todos estos objetos procedentes de las colecciones checas, ésta ofrecería una aproximación muy completa del desarrollo de la cerámica española de los siglos XV a XIX, y sería una manifestación ejemplar de la creación de la cerámica de la Península Ibérica.

La colección de Opava cuenta con varias piezas únicas a nivel mundial de las que podrían enorgullecerse incluso museos españoles, como es el caso del cuenco (nº inv. U 357 K) del siglo XV. Se trata de unas piezas de carácter tan extraordinario que son poco frecuentes incluso en las colecciones españolas. Otros objetos resultan interesantes desde el punto de vista histórico; por ejemplo, uno de los recipientes lleva una inscripción con el nombre de su propietario (U 211 K)[4]. En lo que se refiere a los azulejos, algunas piezas datan del siglo XV y en algunos casos podemos sospechar que su procedencia se puede remontar al siglo XIV. El núcleo duro de la colección de azulejos tiene su origen en los siglos XVI a XVII y los más recientes corresponden al siglo XVIII.

A modo de ilustración se han incluido en la muestra dos ejemplos de arcilla, dos esculturas de terracota: la *Inmaculada Concepción de la Virgen María* (dañada, con los brazos rotos) y la placa en la que figuran la *Virgen con el Niño Jesús y San Juan Bautista*[5].

[2] Štěpánek, Pavel. "Cerámica española de reflejo metálico en Checoslovaquia", *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), L, 1979, pp. 89-96, il.

[3] En el castillo de Červený Kameň (Eslovaquia) hice una investigación, pero solo algunas piezas se aprovecharon para exponerlas en dos exposiciones que preparé para ese país, véanse los catálogos: Štěpánek, Pavel. *Španielské umenie zo slovenských zbierok*, SNM - Múzeum Bojnice, Zámok Bojnice, 21. V. 30. 8. 2005. Ibídem, *Španielske umenie zo slovenských zbierok*, SNM - Zámok Červený Kameň, 1. 4. 30. 9. 2006 (dos variantes de la misma exposición).

[4] *Soi de frai Ramon de Casas Biejas*, del Puente del Arzobispo, cat. (*op. cit.*, nota 1), nº 18.

[5] Štěpánek, Pavel. "Nuevas esculturas españolas en Checoslovaquia", *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte Universidad de Córdoba*, 1983, pp. 69-99, il.

En cuanto a objetos procedentes de España, además de este conjunto de cerámica, el Museo Silesiano posee muebles, telas, pequeños grabados, objetos de metal y dos cuadros del siglo XIX, pero es la cerámica española la que mejor refleja el contexto español en su totalidad, constituyendo una muestra representativa de este tipo de arte, tan característico en España. Sin embargo, no se han conservado documentos de su adquisición.

El carácter único de la cerámica española destaca sobre todo en los azulejos. La dispersión de azulejos españoles se produjo en 1836, a consecuencia de la desamortización de Mendizábal. A partir de este momento se vendían en grandes cantidades debido a la clausura y destrucción de numerosos conventos. Uno de los primeros compradores checos fue el actual Museo de Liberec, que más tarde donaría una parte de sus azulejos al Museo de la ciudad de Opava, conservando éste 130 azulejos y varios recipientos característicos. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el Museo de Artes Decorativas de Praga adquirió aproximadamente el mismo número de azulejos para colocarlos en sus colecciones, primero gracias al cónsul Weinberger, en Madrid, y segundo, a través de tiendas especializadas alemanas, sobre todo la de Pauly en Hamburgo.

En este punto conviene realizar algunas precisiones históricas. En general se sabe que el arte español, sobre todo la pintura, empieza a extenderse por Europa a consecuencia de los expolios efectuados por las tropas napoleónicas (e inglesas) en el siglo XIX, y lo mismo se puede decir también de las artes decorativas. Con el naciente romanticismo, el arquitecto irlandés James Cavanah Murphy (1760–1814), despertó un enorme interés por España y, sobre todo, por sus facetas arábigas. Poco antes de fallecer, Murphy plublicó el libro *The Arabian Antiquities of Spain*, al que siguieron otras ediciones, como las de Owen Jones (1809–1874) y Jules Goury (1803–1834), quienes con mucho detalle describieron una construcción de culto: la Alhambra. Esta tendencia llegó hasta Bohemia, hoy República Checa, hasta el punto de que el libro sobre la Alhambra del americano Washington Irwing se tradujera al checo poco después de que se publicase en su versión inglesa[6]. Otro ejemplo que nos sirve para ilustrar el creciente atractivo de España es que en el momento de construir un monumento nacional (idea que al final no se realizó) se barajaron como modelos la Alhambra y el castillo checo imaginario de Slavín[7].

La popularidad de la Alhambra llegó tan lejos que los turistas (ingleses) robaron los azulejos como si fueran recuerdos, colocándolos al final en el Museo de Victoria y Alberto o en el Museo Británico. Dicha escena aparece representada en la ilustración de Gustavo Doré, que se publicó en 1874 en el libro *L' Espagne* de Charles Davillier. Algunos autores románticos compartían una visión de España como vanguardia del mundo oriental que, en su opinión, culminaba en Túnez, Argelia y Marruecos ("*África empieza en los Pirineos*"). A pesar de su carácter obviamente fantásico, esta idea quedó plasmada en obras de renombrados escritores franceses de aquel entonces (Victor Hugo, Théophile Gautier, Prosper Merimée, etc.), acentuando su

[6] IRVING, Washington. *Alhambra*, Praha, 1837.

[7] Juego de palabras en checo que significa lugar de *eslavos*, pero al mismo tiempo, de *gloria*. Sobre el tema, véase el artículo de PRAHL, Roman. "Český Slavín i Alhambra" (El lugar eslavo checo y Alhambra), en *Album Amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny*, Praha: UDU FFUK, pp. 105-114. Prahl demuestra que en la cultura checa de aquella época se introduce también el concepto romántico árabe.

interés por España. Pintores y artistas como Flaubert, Fromentin, Rimbaud, Delacroix, pero también Renoir, Matisse, entre otros, siguen las huellas de los primeros orientalistas[8].

En último lugar, podemos decir que la mayólica (sobre todo la del tipo de Manises; dejamos aparte los otros centros) que se encuentra en las colecciones checas, constituye una muestra bastante representativa de la mayólica española. A pesar de que algunas piezas no sean comparables en calidad a otras (los mejores ejemplares se encuentran en posesión de la Galería Morava de Brno[9] y el Museo de Artes Decorativas de Praga[10]), el conjunto checo de la mayólica española ilustra con bastante claridad el caráter de esta mayólica pintoresca, única y extraorinaria en el contexto europeo, de la que pueden sentirse orgullosas las olecciones de artes decorativas y los talleres españoles más renombrados.

No es ninguna exageración señalar que la variada composición y la alta calidad de las piezas de la colección del Museo Silesiano no palidecen frente a las de otros museos de España y del mundo entero (Madrid, Londres, Nueva York, Buenos Aires, etc.). Por ejemplo, comparándola con la del Museo de Artes Decorativas más importante –el Museo de Victoria y Alberto en Londres– coinciden la tipología y la calidad de las piezas de los dos museos, aunque el museo de la capital británica cuente con un número mucho mayor de objetos. Podemos concluir diciendo que el conjunto de la mayólica española del Museo Silesiano no sólo puede representar un éxito en Opava sino en cualquier otra parte del mundo. Es, además, testimonio de que incluso los museos regionales, como el Museo Silesio de Opava, tenían relaciones a nivel europeo y seguían con atención lo que estaba ocurriendo en el mundo.

Al terminar los preparativos de la exposición comentada, he topado con un documento que confirmó lo que ya se sabía: el *Billete para recorrer 2000 km* por España, con la fotografía del portador: Edmund W. Braun, director del Museo, en 1911 (Fig. 2). Junto con su diario[11], este documento nos facilita hoy meditar sobre sus impresiones de viaje, muy escuetas, pero bien documentadas, con fechas concretas. Y tiene una particularidad: se refiere también a lo que era poco estudiado hasta ahora, la atención que presta a las artes decorativas. Yo sabía de su viaje, pero en otro contexto: que era agente-comprador para el archiduque Fernando d' Este[12].

Son testimonio de los tiempos casi idílicos en que un director de un museo regional, como el de Opava, además recién construido (1895), fuera encargado de viajar y comprar objetos

---

[8] Said, Edward W. *Orientalism*, Vintage Books Edition, New York 1994. Edición checa, Praha, 2006. Chebel, Malek. *Dictionnaire des Symboles musulmanes*. *Rites, mystique et civilisation*, Paris 1995.

[9] Štěpánek, Pavel. "Španělská majolika ve sbírce Moravské galerie" (Mayólica española en la colección de la Galería Morava), *Bulletin Moravské galerie,* Brno, 1999, č. 55, pp. 17-22, il.

[10] Štěpánek, Pavel. *Španělské umělecké řemeslo 1550-1650*. Výběr z českých sbírek (Las artes decorativas españolas 1550-1650. Selección de las colecciones checas). Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum (Museo de Artes Decorativas), 25/6. 4/10/1997, 64 págs. Con texto inglés. En aquella oportunidad se han expuesto solo unas muestras dentro del contexto de las artes decorativas.

[11] El primero que lo mencionó, pero sin estudiarlo, dentro del contexto de la biografía de Braun, fue mi ex-alumno Šopák, Pavel. *Edmund Wilhelm Braun*, Opava, 2008, p. 131. Existía, además, una noticia acerca de la conferencia de Braun pronunciada en la ciudad de Opava a su vuelta. *El Bilete para recorrer 2000 km* me lo proporcionó la conservadora del museo, Markéta Jarošová.

[12] Expuestos en Štěpánek, Pavel. *Španělské umění 14.-16. století z československých sbírek.* (Arte español de los siglos XIV al XVI de colecciones checoslovacas) Praha, Středočeská galerie (Galería de Bohemia Central), diciembre 1984 - febrero 1985, donde hago referencia a los libros de registro del Palacio de Konopiště.



Figura 2. *Billete para recorrer 2000 km por España*, con la fotografía del portador: Edmund W. Braun, director del Museo Silesio de Opava, en 1911.

que consideraba oportunos, de manera muy operativa. Además, aprovechó el viaje también para observar obras de arquitectura y arte de las ciudades visitadas, haciendo apuntes de lo que le interesaba.

Veamos, primero, los destinos del portador del documento: Edmund Wilhelm Braun nació en Alemania (1870 Epfenbach, cerca de Heidelberg, y muerto el día 23. 9. 1957 en Norimberga - Nürnberg). En Freiburg comenzó a estudiar arqueología e historia del arte, pasando luego a la Universidad de Heidelberg, donde consiguió en 1895 el grado de doctor en filosofía y letras. Comenzó su carrera profesional en el Museo Nacional Germánico, en Norimberga, en los departamentos de historia del arte y numismática. Cuando *La Cámara Comercial* estableció, en 1882, en Opava el Museo de Artes Decorativas (Industriales), y construyó un edificio especial en 1895, cuyo mecenas fue el conde Juan II de Liechtenstein, dos años más tarde, en 1897, fue nombrado director E. W. Braun, desempeñando su cargo hasta jubilarse en 1935.

A lo largo de los años se reveló como excelente perito del arte europeo de la época gótica, renacentista y barroca. Sus conocimientos y contactos con los especialistas silesios, austríacos y alemanes los hizo valer al formar las colecciones del museo, así como en su actividad de escritor profesional prolífico. Entre los años de 1909 a 1933 dirigió la revista histórica *Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Schlesiens*, fundó y dirigió la revista de historia de

arte *Belvedere*, escribió más de 300 estudios, noticias y otros escritos para revistas checoslovacas y extranjeras. Desde 1898 ejerció el cargo de conservador de la Comisión Central de Conservación de Monumentos en Viena, en 1900 llegó a ser miembro de la Unión internacional de Museos, y en 1911 llegó a ser miembro del Instituto de Conservación de Monumentos de Austria. El Archiduque Fernando d´Este le nombró consejero para sus compras de obras de arte en España y Rusia, entre 1932 y 1934 dió clases de historia del arte en la Universidad Alemana de Praga, dirigió la Comunidad de Museos Alemanes, en 1908 fue condecorado con la Cruz de Caballero de la Orden de Francisco José, y finalmente, en 1915 obtuvo la cruz de la Orden de Felipe de Hessen.

Todo lo contrario de sus éxitos profesionales fue su vida privada: tres veces divorciado y cuatro casado, murió sin descendencia[13]. Durante la guerra (la ocupación alemana de Checoslovaquia entre 1939–1945), las autoridades alemanas le obligaron a una colaboración activa, siendo Comisario de Museos del Protectorado de Bohemia y Moravia. Volvió a desempeñar el cargo de director del Museo Silesio de Opava (el Museo cambió de nombre y fue titulado *Reichgaumuseum*, es decir, *El Museo Regional del Imperio*); no pudiendo protestar, o por lo menos, expresar su desacuerdo con los nazis alemanes, dejó de publicar. En las complicadas condiciones de la Segunda Guerra Mundial, se portó correctamente con el ambiente checo, mejor que los propios habitantes alemanes, nacidos en la tierra de Bohemia, en los Sudetes. (Entre los alemanes, nacidos en el territorio de la antigua Checoslovaquia, podemos nombrar a Karl Maria Swoboda, Josef Opitz y Gustav Pazaurek[14], dos de ellos alemanes con nombres checos, autores de monografías, directores de museos, y gente activa en el campo de la historia del arte dentro de la Checoslovaquia prebélica). A pesar de ello, al final no le sirvió de nada y al terminar la Guerra, fue desterrado con otros alemanes[15].

Tuvo la suerte de que en Norimberga se le encargara renovar el destruido Museo Nacional Germánico. Allí fundó también la Asociación de Amigos de la Cerámica[16]. La personalidad de Braun volvió a salir a la luz solo tras los intentos de reconciliación dentro del contexto europeo después de la caída del comunismo; se le dedicó una exposición dentro del propio Museo Silesio[17] en la que se le recordó como historiador, museólogo y experto en monumentos,

---

[13] Gebauer, Josef. 2006. Disponible en: http://de.wikipedia.org/wiki/Edmund_Wilhelm_Braun [Consulta: 22.6.2010].

[14] Sobre Pazaurek, véase mi mención en el artículo: Štěpánek, Pavel. "La inspiració txeca de Gaspar Homar", *Serra d´or* (Barcelona), XIX, febrer 1977, nr. 209, pp. 50-51, il.; ibídem. "Una relación entre el modernismo en Bohemia y Barcelona", *Ibero-Americana Pragensia* V, 1971, pp. 222-224. 21. Karl Maria Swoboda (1889-1977), alumno de Dvořák. Sobre Opitz, véase: Bartlová, Milena. "Život a dílo Josefa Opitze", en *Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia k 70. výročí výstavy Josefa Opitze.* Ústí nad Labem, Albis International, 1999. Braun también colaboró con otro importante aristócrata de origen checo, Hans conde de Wilczek.

[15] Los datos han sido tomados de la biografía del historiador alemán escrita por Šopák, *op. cit.* (nota 11), en especial, pp. 38-39, 131, que se refieren a su viaje español.

[16] En los datos me apoyo en el artículo de Gebauer, Josef. Disponible en: http://www.opava-city.cz/scripts/detail.php?id=2548, [Consulta: 22.6.2010], y *op. cit.*, nota 13.

[17] Exposición *E. W. Braun*. Entre diciembre de 1997 y marzo de 1998 (sin catálogo, sólo tríptico). Originalmente, el museo de Opava se llamó *Franz Josef Museum fuer Kunst und Industrie* (estableciéndose en 1883, tras los preparativos desde 1881). El primer director del museo fue Hermann von Trenkwald, de la familia del conocido pintor Josef von Trenkwald, pero dos años después le sustituyen por E. W. Braun.

saliendo a la luz su obra y vida, una personalidad fascinante, en muchos aspectos ya desde la misma entrada en Opava. Se apreció el esfuerzo que hizo para impedir, al final de su carrera, antes de jubilarse, que se anulase el Museo Silesio que él dirigió durante mucho tiempo y que al final sufría la falta de dinero.

Son conocidos sus constantes viajes y consultas profesionales por toda Europa, pero en primer lugar se destaca el hecho de que mantuvo relación con la región silesia de Opava que lo acogió hasta su jubilación, y donde realmente enraizó. Silesia era solo una pequeña parte del Imperio Austro-Húngaro (hasta 1918) y luego, una región próspera, de gran importancia del nuevo estado checoslovaco.

Entre los años 1909 y 1933 dirigió la revista histórica de Opava *Zeitschrift für Geschichte und Kulturgeschichte Schlesiens*, fundó y dirigió la revista de historia y arte *Belvedere*. Desde 1898 fue conservador de la Comisión Central para los monumentos en Viena, y ocupó otros cargos importantes.

Braun desarrolló una importante colaboración no solamente con los museos checos (en ciudades con grandes minorías alemanas, como fue el Liberec, sino también con los de las ciudades como Olomouc, Praga, Brno), y de los países vecinos, con Viena y Budapest.

Finalmente, Braun fue autor de cuatrocientos estudios; aparte de los estudios de las artes decorativas, su principal especialización, Braun se dedicó también a temas iconográficos, de temas amplios, que –parece– no fue capaz de terminar en varios casos dados los acontecimientos personales, profesionales y bélicos. Sus exposiciones de artes industriales y decorativas, por ejemplo, sobre la porcelana de Viena o la europea, sobre la platería y oro, acerca de las miniaturas, y otras tantas, llevadas a cabo en Opava en el primer decenio del siglo XX, se adelantaban a muchas celebradas a la sazón en el Imperio Austro-Húngaro, incluida la propia capital, Viena. Fue una época en que el desarrollo de los museos de artes decorativas (industriales) tuvo el mayor auge (1850-1918, o, si queremos, hasta las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, en 1938).

Es natural que con tantos contactos, Braun aparovechara la situación y él mismo llegara a ser coleccionista. Sobre todo la cerámica, la porcelana europea, escultura pequeña, grabados antiguos, libros, incluida la versión original de *Iconología* de Cesare Ripa, topografías, trabajos históricos del s. XVI al XIX, etc.

Fueron importantes sus viajes por Europa, en primer lugar a la Alemania natal, a Francia, Inglaterra, Rusia y España, estos últimos en 1910 y 1911 respectivamente. El principal motivo de su viaje a España fue el encargo del archiduque Francisco Fernando d´Este (asesinado en Sarajevo) de conseguir objetos para el nuevo edificio del Hofburg de Viena con obras de arte español y otras escuelas europeas.

Su itinerario por España durante las siete semanas que pasó allí entre el 22 de octubre, día de entrada, y el 15 de diciembre de 1911, día de salida, es más que sorprendente, pues se mueve rapidísimo, pero siempre es eficaz en todos los sentidos, se da tiempo para recorrer la localidad que visita y además, entrar en contacto con las personas decisivas y determinantes para su misión: adquirir piezas para su museo. Incluso le da tiempo para visitar, por ejemplo, una *Academia de la Poesía Española*, como se apunta en su dirario. Así se entiende que la colección del Museo de Opava cuente con piezas únicas de cerámica, sobre todo azulejos de los siglos XV al XVIII, de las que podrían enorgullecerse incluso museos españoles, pero que por aquellas fechas todavía estaban al alcance del comprador relativamente modesto.



Figura 3. Mayólica italiana comprada como española por Braun.

Braun presentó un informe sobre sus viajes, ante todo a España que resumió un periodista[18], quien se atuvo a sus notas tomadas en España. Estas contienen una lista de objetos, precios, fechas, etc., pero algunas fueron escritas por otra mano que la de Braun. Casi siempre da cuenta de la Galería o la Sala de Subastas donde fueron adquiridos los diferentes objetos, o donde pensaba adquirirlos. Se ha conservado un *dossier* acerca de la cerámica española, y unas notas generales, de observaciones acerca del Renacimiento español: *Spanische Renaissance* I y II[19] (Fig. 3).

Veamos, entonces, su viaje con más detalle. Braun entró en España el día 22 de octubre y salió el 15 de diciembre de 1911. El mismo día de entrada visitó San Sebastián, el 24 pasa a Pamplona, el 26 está en Burgos, continúa a Valladolid, el 28 Salamanca, y la misma noche del 28 está ya en Segovia; al día siguiente, visita el taller de los Zuloaga, el 30 pasa a Madrid, donde se reúne con el cónsul Weisberger quien le proporcionó muchos contactos y compras asimismo para el Museo de Artes Decorativas de Praga. El 31 visita El Prado, el 4 de Noviembre por la tarde asiste a una *Academia de la Poesía Española*, el día 5 lo pasa en Madrid, el lunes 6 visita *La Iglesia del Buen Retiro*, es decir de los jerónimos, el 16 jueves apunta dos frases: *Toledo! Puerta Sol!*, la noche siguiente ya está en Málaga, mientras que el 19 visita Melilla, la noche del 20 ya está de vuelta en Córdoba; en la mezquita, presta una atención especial a

[18] Franz, A. R., sección de noticias, *Troppauer Zeitung,* del 8 de marzo de 1912, resumiendo las dos conferencias consecutivas que Braun dictó en la Cámara comercial de Opava los días 27 y 28 de febrero de 1912.

[19] Los objetos adquiridos en España por Braun fueron comentados brevemente también por Šefčík, Erich. "Osobnosti opavských muzeí do druhé světové války". Revista *ČSM,* 1989, pp. 166-168. El legajo lleva el nr. 80.1/63.534.

las columnas. Continúa el viaje a Sevilla (miércoles 22). El 28 está en Granada, donde visita la Alhambra, recorriendo el 29 el Generalife. El 30, la Torre de la Cautiva, la Capilla Real y la catedral, y apunta haber visto un bargueño. Así podríamos seguir para ilustrar el viaje, intenso en experiencias artísticas de todo tipo. Y además, se repiten en 1913, pero de este último viaje ya no se conserva ninguna documentación. Se está preprando una transcripción completa, acompañada de comentarios, lo cual hará posible seguir su viaje con todo detalle.

OTRAS PATRIAS Y OTROS CIELOS: VISIÓN DE ORIENTE Y OCCIDENTE EN LOS VIAJEROS ESPAÑOLES DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo
Universidad Complutense de Madrid

Cualquier parcela de la actividad del hombre encuentra en la prensa su reflejo y deja en los periódicos la huella de su acontecer. Por ello podemos afirmar que la prensa es una fuente de utilización indispensable para investigar y escribir la historia contemporánea. Tuñón de Lara destaca la relación sociedad y periodismo[1].

Viajar es confrontar realidades humanas, es tomar conciencia del mundo, intentar apresar, bajo los cromatismos más superficiales, las raíces comunes en que se asienta la humanidad (Díaz-Plaja, 1965, 524); pero el viajero que nosotros buscamos es un narrador, porque el modo más noble de arrastrar con nosotros la sensación que nos ha llegado al alma es la de escribirla. Los textos seleccionados presentan gran riqueza de posicionamientos ante la obra de arte. Baroja, Esteban Batlle, Bassegoda tienen visiones enriquecedoras y complementarias. Manuel Bueno, *Colombine*, Sain-Aubin, Nelken, y Gastón Maspero pueden servir como paradigma de formas de acercarse a la obra de arte diametralmente opuestas, y, sin embargo, complementarias. En Maspero vemos al arqueólogo que levanta acta notarial de lo que va descubriendo. El sucesor de Mariette siente la emoción del hallazgo, pero domina en él dejar testimonio y fe[2]. La posición de Manuel Bueno en Grecia es la del fiel que pertenece a una religión, la de la belleza, y que se estremece ante la presencia de la obra. Su manera de ver está guiada por su previo conocimiento. Va en busca de los misterios que, a través de la filosofía, literatura y arte, ya conoce, y procede, en sus escritos, como un sacerdote de esa religión, tratando en todas sus crónicas de conmovernos y hacer accesibles esos misterios a sus lectores

[1] Tuñón de Lara, Manuel et ál. *La prensa de los siglos XIX y XX: Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, 1986: "Los que nos dedicamos a la historia contemporánea sabemos muy bien que la prensa es una fuente histórica de primer orden, insoslayable; desde la información política hasta la económica, desde la difusión cultural hasta el ensayo literario, incluyendo los gustos y las modas, hasta los más serios debates, todo el conjunto de una época se vierte como un precipitado que cristaliza en la prensa".

[2] Maspero, G. "La pesca de estatuas en el Templo de Karnak", *Diario de Barcelona*, miércoles 30 de agosto de 1905.

a través del choque estético, de la emoción. En Margarita Nelken (García Rodríguez y Gómez Alfeo, 2010) predomina el crítico de arte abierta a la obra y a su significación cultural y religiosa, interpretándola de acuerdo con las coordenadas que la hicieron posible.

Queremos aproximarnos al tema con el recuerdo a los viajeros, nacionales y extranjeros, que se han acercado a nuestro arte buscando las claves de España. Dado lo medido del espacio, nos limitamos, en esta introducción, por el exotismo que lleva implícito esas actitudes, a la figura del *Greco*. Todos los historiadores citan la obra de Theophile Gautier[3] (1840) y dejan la de Gustave Doré y el Barón Ch. Davillier[4] un poco en olvido. Conviene advertir que las valoraciones de Davillier vienen avaladas por la compañía de Gustavo Doré, y que nos dejan uno de los textos admirativos hacia el que dice que es un innegable pintor, nunca vulgar, al que califica de genio[5]: "Notons enfin un *Apostolado* du *Greco* et un grand tableau du même peintre, qui passe pour son *chef-d'oeuvre*, le *Partage de la tunique du Christ*, où la préoccupation d'imiter la couleur du Titien est évidente". Cuenta diversas anécdotas sobre su vida de pintor renacentista y cita a Lefort, Palomino y Jean (sic) Bermúdez y finaliza con una valoración admirativa del *Greco*: "est un peintre inégal, il n'est jamais vulgaire, et parfois un éclair de genie vient illuminer ses bizarries et ses extravagances" (Davillier, 1862-1873, 331) Pío Baroja en 1900 viaja, buscando las obras del *Greco*, a Illescas y Toledo[6]:

> "Si en los demás artistas el medio ambiente[7] influye con energía, en el pintor no sólo influye, sino que domina, manda y subyuga. Después de Illescas "marché a Toledo y fui primeramente a Santo Tomé a ver el *Entierro del Conde de Orgaz*. Las figuras de la parte de abajo no son alargadas ni tienen colores amarillentos, en cambio, las de la gloria son todas alargadas, extrañas y de actitudes violentas, lo cual prueba que no hubo decadencia en el Greco al pintar como pintó en su última época, sino la idea de que no debía representarse lo sobrenatural como lo real. Este cuadro, del cual no es fácil dar una idea describiéndolo, es de los más maravillosos que se han pintado[8].

[3] Gautier, Theophile. *Voyage en España*, París, 1840. V.e. *Viaje por España*, Barcelona, Taifa, 1985. Citado en *El Mundo*, Madrid**,** 23 de octubre de 1907.

[4] Doré, Gustave et Barón CH. Davillier. *Voyage en Espagne (Le Tour du Monde, 1862-1873)*; Edición facsímile: Valencia, Albatros, 1974. La edición se realizó con grabados sobre apuntes de Doré.

[5] El calificativo de genio es un término caro al romanticismo así como el triunfo de los sentimientos o, en expresión de Diderot, las pasiones. Nuestra idea del artista sigue teniendo la significación que le dio el romanticismo y que proviene de la idea del "genio" que aparece en Kant y en los ingleses, se nutre en Herder y Goethe y se exaspera en Chateaubrian y las siguientes generaciones románticas. Ortega expresa que el romanticismo significa en la Historia el triunfo del sentimiento.

[6] García Rodríguez, Fernando y Gómez Alfeo, María Victoria. "La valoración del Greco por los críticos y escritores del '98", *Anales de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2002. Volumen 12, pp. 199-225.

[7] Don Pío está influenciado por Taine, (1828-1893), con la teoría del medio ambiente, o *determinismo estético*, que proclama, en el frontispicio de su pensamiento, que "tres fuentes diferentes contribuyen a producir el estado moral elemental: la raza, el medio y el momento" (Taine, 1960). Es de interés citar la posición de *Colombine*, (1912, 43): "hay algo que no se puede arrancar de la tierra en que la obra nace: su espíritu. Sin conocer su ambiente, sus costumbres, su luz, su raza, no se puede conocer bien el mérito de una pintura". Ortega, d'Ors, Camón Aznar, por citar tres teóricos del arte, discrepan de Taine.

[8] Baroja, Pío. "Cuadros del Greco. Tierra castellana - En Santo Tomé", *El Globo*, 9 de julio de 1900.

Si en la parte superior del *Entierro* todo es irreal, dentro de su realismo, estamos ante lo que calificamos, y nos aventuramos en la calificación, como *realismo del espíritu*. Años después, Esteban Batlle, crítico de arte de *El Diluvio*, realiza una excursión a Madrid y Toledo y nos deja sus visiones y sus valoraciones[9]:

> "Toledo, la de las murallas de oro. La impresión de la ciudad imperial más honda la produce su arquitectura mudéjar… para el artista guarda Toledo una impresión y una sensación emotiva mayor, si cabe, el Museo del *Greco*: allí guardan todo el sabor de la época en que vivió Domenico Theotocopoulos; sus mismos cacharros y sus muebles se guardan y enseñan con fervor religioso, y allí hay detalles de un interés inmenso. En el Museo están un buen número de obras del pintor cretense regiamente instaladas. La mayoría son santos que llaman *El Apostolado* y retratos... Hablar de incorrecciones en las obras del *Greco* es sencillamente medir al genio como se mide al discreto. Con la visita a Toledo, estudiando al *Greco*, se recibe una de las lecciones más grandes de arte que puede desear un artista. Aquella sensación artística es de las que no se borran jamás en la vida[10].

España lentamente, después de un siglo XIX marcado por la inestabilidad institucional, se está abriendo a nuevos horizontes de conocimiento. La prensa juega un papel muy importante, y, circunscribiéndonos al mundo del pensamiento y del arte, citamos la publicación sobre "Grecia" que realiza, en 1879-1880, *El Mundo Ilustrado* de Barcelona, traduciendo textos del alemán Jacobo de Falke, acompañado de magníficos grabados de obras de arte, y de costumbres de los griegos, muy del gusto romántico.

Nos vamos a circunscribir a los viajeros españoles, literatos, artistas y periodistas críticos de arte, y a su posicionamiento, apreciación y valoración ante la obra de arte, y que tienen una especial influencia en la sociedad de su tiempo. Nuestra mayor dificultad ha sido la de seleccionar, ante la abundancia de material, después, sintetizar, lo más arduo ante la riqueza de ideas y de expresiones, de imágenes, metáforas, descripciones, y, por último, de la gracia en las comparaciones con la realidad política española.

Finalizando el siglo XIX, tenemos a un viajero a la búsqueda de la realidad de España, Juan Facundo Riaño, que nos deja en *El Heraldo de Madrid* lo que titula: "Una excursión artística. Santo Domingo de Silos". El documento es de una importancia excepcional por las descripciones que contiene:

> "Existen todavía en nuestra España sitios ignorados por la generalidad, y conocidos solo por los eruditos y por los amantes de las artes, y que guardan incomparables bellezas, recuerdos de otras épocas. Tal sucede con el convento de Santo Domingo de Silos, en la provincia de Burgos. De Burgos al convento de Santo Domingo hay aproximadamente diez leguas, siete a Covarrubias y tres a Silos. Pertenece la Iglesia de Covarrubias al estilo gótico del siglo XIV, con un bonito claustro del XV. La joya del templo es el tríptico flamenco. En el centro se destaca el grupo de la Adoración de los Reyes.

[9] Gómez Alfeo, María Victoria. "La crítica del Greco en la prensa española del primer tercio del siglo XX", *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX,* Madrid, CSIC, Alpuerto, 1995.

[10] Batlle, Esteban. "Impresiones artísticas. A través de cuatro siglos", *El Diluvio*, 7 de abril de 1912.

> De Covarrubias a Silos se va por medio del monte, sin que pueda llamarse camino el sitio por el cual pasamos nosotros perfectamente el coche de mulas. Lo que, en el siglo XII, dice Berceo de este sitio, que buscó Santo Domingo para huir de las gentes, tiene la misma aplicación hoy: "Alzose a los yermos, do omes non moraban." Llegamos a Silos a poco de oscurecer, y nos alojamos en casa de la señora Cándida.
>
> Un hombre puede alojarse en el convento; pero, salvo en la sala de recibo, hay clausura absoluta para la mujer; la mía vio el claustro desde la torre de la iglesia, y la huerta del convento desde la casa del señor cura. En esta sala de recibo comíamos nosotros, servidos con un refinamiento que merecía capítulo especial. Debió ser la antigua iglesia una joya de la arquitectura románica, a juzgar por el claustro de la misma época que existe hoy en toda su integridad, obra de los siglos XI y XII.
>
> Queda solamente el claustro románico, con piso alto y bajo, que puede figurar dignamente entre los mejores de Europa. Sus capiteles, que forman una preciosa colección, ya historiados, ya de tracería y adornos, son muy superiores a los que conozco de otros puntos de Castilla, salvo Salamanca: supongo que sean obra de franceses, y de los más primorosos de su tiempo. Adosadas a los ángulos, por su parte interior, hay ocho hermosas placas de la misma época, con relieves del Señor y de la Virgen, y en el fondo de unas galerías se encuentra una magnífica estatua de piedra, que representa a Nuestra Señora sentada, con el niño en los brazos de tamaño colosal, la considero del siglo XIV o acaso algo anterior. Del mismo tiempo me parece que será la techumbre del claustro, con vigas y trazas a la manera morisca, pintadas de colores. La parte superior del magnífico frontal que poseía esta iglesia, y que hoy se halla en el museo de Burgos, es trabajo del siglo XII, hecho a la manera *champlevé,* con pedrería que ha desaparecido. Tiene esta pieza de particularidad estar decorada su cenefa o ribete con la palabra arábiga *yumno* (felicidad), como se ve con frecuencia en los monumentos musulmanes. San Pedro de Arlanza. Durante siete u ocho siglos, arte, ciencia y glorias españolas estuvieron bien representadas en este antiguo Centro de Ilustración, uno de los más insignes de Castilla. Hace diez años según me informaron, se conservaban todavía íntegras la iglesia y las principales dependencias del convento. Hoy, cuenta España con una ruina más, que puede añadir a su catálogo. J. F. Riaño"[11].

Colombine[12], y sus constantes viajes, merecen que se les preste un poco de atención. En *Colombine* tenemos a la escritora que describe las obras, con gran acierto y pasión, pero a la que sus prejuicios, profundamente anticristianos, la hacen caer en errores de apreciación e incomprensión sorprendentes[13]; y, sin embargo, el análisis de la obra de Antonio Moro, *El retrato del duque de Alba*, es una de las descripciones que más nos han atraído de *Colombine*,

[11] Riaño, Juan Facundo. "Una excursión artística. Santo Domingo de Silos", *El Heraldo de Madrid*, miércoles, 30 de septiembre de 1891. (El diario aun conserva el artículo).

[12] *Colombine*: Carmen de Burgos y Seguí; (Barcelona, España 1867-1932). Colaboradora de los periódicos madrileños *El Globo*, 1902, *Diario Universal*, 1903, *La Revista Universal*, 1903, *Heraldo de Madrid*, 1907, *La Esfera*.

[13] Ejemplificamos en su valoración y comentarios del *Cordero Místico* de Van Eyck: "Se han disfrazado con esos mantos rojos, verdes, blancos ó violeta, pero son ellos, los burgueses de Gante con sus barbas y sus facciones duras que se han prestado á servir de comparsas en una gran mascarada" (*Colombine*, 1912, 65). Calificar de "gran mascarada" la escena del *"Cordero Místico"* es, cuando menos, de un pensamiento muy alejado del concepto de la pintura flamenca, de los ideales que la hicieron posible y de la relación con su tiempo.

por la relación texto-imagen, y por la posición ética, que podemos calificar de dramática, (*Colombine*, 1912, 146):

> "Un cuadro inquietante es el de Antonio Moro. Te hablo por excepción de él, á pesar de que mi propósito de estudiar separadamente á los holandeses me ha hecho no mencionarte las maravillas que me salen al encuentro en este museo; pero es que este retrato del duque de Alba se aparta de toda escuela pictórica como algo que nos pertenece."

Destacamos, en *Colombine*, tres afirmaciones de gran interés en la apreciación de la obra de arte. En Bélgica, al salirle al encuentro obras de holandeses no desea transmitir sus impresiones porque dice que "el encanto de los holandeses, lo quiero estudiar en su nación", es decir, analizar y comunicar el arte unido a su función y finalidad; la segunda es que, ante la obra de arte, hay que poner en actividad la totalidad de nuestro ser, el "dualismo de los sentimientos y la razón". Ortega escribe que el hombre sin pensamiento no es hombre, pero que deja de ser hombre si sólo es pensamiento, lo que equivale a decir que los sentimientos forman parte inseparable de nuestro ser y estar, Baudelaire dirá las pasiones. Y en tercer lugar, un escritor, un crítico de arte necesita, imperativamente, comunicar sus experiencias: "Un sentimiento de arte experimentado ante un monumento, ante un cuadro, ante una estatua, en la Naturaleza ó en la audición de una partitura, necesita compartirse con el *genio familiar* que vive en nosotros y lejos de nosotros, y es preciso arrancar esa flor del alma y entregarla al público" (*Colombine*, 1912, 6).

Colombine "siente" y "vive" la obra de arte, "El Arte no consiste sólo en recrear la vista, sino en despertar una emoción". (Heraldo de Madrid, 14-sept-1914), tiene sensibilidad y comunica sus sentimientos; en la expresión y el pensamiento Baudelaire proclama: "mi encanto era tan fuerte y terrible que decidí averiguar mis motivos y *transformar mi entusiasmo en sabiduría*"; para Baudelaire (1999, 240), la "véritable esthetique" consiste en subordinar todas las facultades del alma humana a la "imaginación", potencia que convoca a esas facultades a un mismo tiempo; en el concepto y metodología, *Colombine* sigue metodológicamente el determinismo de Taine[14]. La "imaginación", en la vivencia, y comunicación de sus sentimientos tiene uno de los momentos clave ante las obras de los primitivos flamencos, (*Cartas sin destinatario*, 1912, 43):

> "Los demás días los hemos consagrado á los museos. De todas las pinturas que veo en Brujas, las que más me interesan son de los primitivos flamencos; y sobre todos reinan sin rival los hermanos Van Eyck y Hans Menling", que en el *Matrimonio místico de Santa Catalina*, "no falta ninguna alegoría: el órgano, el libro, el cordero, la rueda, la espada… En el díptico de Martín Nieuwenhove la Virgen tiene vestido azul ornado de piedras, manto rojo, hilos de perlas en los cabellos de luna". Memling es calificado por Margarita Nelken como "el pintor de Brujas"[15].

[14] García Rodríguez, Fernando y Gómez Alfeo, María Victoria. "La crítica de arte en Colombine (Concepto de Belleza)", *Arbor,* Madrid, octubre 2010, Número extraordinario.

[15] Nelken, Margarita. "La ciudad muerta y su pintor. Memling en Brujas", *El Imparcial*, (*Los Lunes de El Imparcial*), Madrid, lunes 5 de septiembre de 1920.

El título de la comunicación, "Otras patrias y otros cielos", se lo hemos pedido prestado a Manuel Bueno[16], que en sus viajes por Europa: Italia en 1907, lo usa, y, posteriormente, cuando se aventura camino de Grecia y Turquía, y publica sus impresiones en los diarios madrileños *Heraldo de Madrid* y *El Imparcial*. Desde el principio del viaje, la belleza le sale al paso y culmina ante la visión de la Acrópolis. La riqueza de sus anécdotas y vivencias ocuparían demasiado espacio, algunas muy jugosas:

> "Son las cinco y media de la tarde cuando, estivado el cargamento del todo y cerradas las escotillas, leva anclas el *Senegal*, y zarpamos, es una velocidad muy modesta, que ni un árabe encontraría excesiva. No sé con qué motivo he trabado conversación con un señor que me atraía desde que entramos a bordo. Por su aspecto exterior, y sobre todo por la viveza de su mirada y el religioso recogimiento con que contemplaba el mar, me pareció un artista, uno de esos hombres que viajan obedeciendo a insaciables anhelos del espíritu. Charlamos un buen rato sobre cubierta, y yo le dije que iba a Grecia. -¡Yo también!- contestó el hombre… Seguimos conversando, y yo procuraba ingerir en la plática temas de arte. A cada paso le citaba a Platón, paradojas de Protágoras, a Pablo, y evocaba un episodio de la *Ilíada*... El hombre no decía nada. Sonreía y continuaba mirando el mar. ¡Evidentemente, debe ser pintor! -pensé yo-. Y le hable del maestro Velázquez, de Goya, de Tiziano, etc… Como persistiese su resistencia a intervenir con la palabra en la conversación, le pregunté audazmente: -Diga usted: entre Eurípides y Sófocles, ¿con quién se quedaría usted?
>
> -Mire usted, señor: esas son cosas que yo ignoro. En el colegio oí hablar de ellas alguna vez; pero no recuerdo… Yo voy a Grecia a cobrar unas facturas, como representante de una fábrica de licores de Marsella… Nos deben allá un dineral, y no hay modo de cobrar…"[17].

Ante la bahía de Nápoles, su intensa vida, el Vesubio, que se insinúa con un tenue penacho de humo, la nostalgia se apodera de él y la supera con una nota de humor y gotas de crítica política:

> "Despunta el día cuando el *Senegal* franquea la bahía de Nápoles. A bordo hay un general turco, que me ha hecho pensar varias veces en el suicidio y en reclamar una indemnización por daños y perjuicios a la Compañía naviera. Fingiendo un interés por España, me ha pedido informes de todo y sobre todo. Y yo, claro está, se los he dado, adrede, contrarios a la verdad. Le he dicho que en mi país todo el mundo es dichoso; que las potencias europeas tiemblan ante nosotros desde que es ministro de Estado el Sr. Allendesalazar –cosa que, después de todo, puede ser cierta, puesto que los primeros en temblar somos nosotros–; que el auge clerical ha disminuido desde que manda el Sr. Maura, que el patriotismo es lo más visible de nuestras virtudes"[18].

[16] Bueno Bengoechea, Manuel. Escritor y periodista español, (Pau, Francia, 1874). Crítico teatral del *Heraldo de Madrid*. Ha colaborado en: *El Noticiero Bilbaíno*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *España Nueva*, *La Lectura*, *Blanco y Negro*, *Azul* (de Montevideo), *La Prensa*, de Buenos Aires, *La Ilustración Española y Americana*, *El Noroeste* (Gijón 1903), *La Esfera*, *El Diluvio* de Barcelona, *La Nación* de Buenos Aires. Redactor de *El Mundo*, 1907; de *ABC*, 1936; de *La Libertad de Pensamiento*, Buenos Aires; *El Globo* de Madrid; *La Correspondencia de España*, 1901; redactor jefe del vespertino *La Voz*, 1920. Crítico teatral y colaborador del *Heraldo de Aragón*, 1935-36. Dirigió la revista *Madrid*, y *La Mañana* 1910, de la que fue fundador.

[17] Bueno, Manuel. "Otras Patrias y otros cielos. Hacia Oriente. I", *Heraldo de Madrid*, 13 mayo de 1909.

[18] Bueno, Manuel. "Otras patrias, otros cielos. Hacia Oriente. II", *Heraldo de Madrid*, 22, mayo, 1909.

Alejandro Saint-Aubin[19], crítico de arte del *Heraldo de Madrid*, queda impresionado por la acción de la última erupción del Vesubio: "hermosos palacios pulverizados, iglesias donde bloques de lava, con varios metros de altura, quedaron a poca distancia del altar". Ante las ruinas de Pompeya su sensibilidad se ensancha:

> "Las calles solitarias; las casas, sabiamente despojadas de la masa de lava y cenizas con que se cubrieron hace más de dieciocho centurias; las termas, los templos, teatros y circos; las habitaciones recónditas, con enseres domésticos y maravillosas pinturas al fresco y temple, han dejado sin secretos para nosotros la vida de los antiguos romanos y vecinos de la principal villa edificada en la Campania. ¡Cuánto arte! ¡Qué lujo, riqueza y refinamiento! Para mencionar lo interesante que en Pompeya se ve, no basta un artículo de periódico, y dudo que en un libro pudieran ser consignadas todas las particularidades que el visitante contempla admirado"[20].

Uno de los sentimientos que dominan como una constante en Manuel Bueno, es la caducidad del arte, y, por extensión, de la totalidad del ser, ante la visión de las gloriosas ruinas de Grecia, "todo pasa y nada queda", escribirá poéticamente Antonio Machado; pero ahora lo que importa, ante todo, es que Grecia y el mar Jónico le salen al paso. Su visión no es la del turista, entre su vista y la naturaleza está el pensamiento:

> "Dimos cara al mar Jónico, que tantas remembranzas exhuma de entre las cenizas de nuestras lecturas. ¡El mar Jónico! las riberas del mar Jónico han sido prolíficas en ideas… Sobre sus aguas, que tienen la vitalidad azul de las turquesas, flota el pasado espíritu de Grecia. La inspiración artística, el aliento creador, Tales de Mileto, Parménides. El Senegal dobla el cabo Matapasi, y a poco se nos hace visible por la izquierda la isla de Cérigo, que en tiempos remotos fue Citerea"[21].

Jacobo de Falke siente también esa sacudida ante la presencia de Grecia y exclama: "Hacia la sacra tierra, hacia Grecia, cuna de la libertad, hacia las márgenes risueñas del Iliso[22] nos convida la Musa. Ella nos guiará al país que levantó un altar a la belleza". El recuerdo de Hölderling nos asalta. Manuel Bueno rechaza la modernidad, por su vulgaridad, y busca paraísos perdidos. Critica, por ser contrario a su idea de belleza, el despego de todo idealismo, y la sensualidad del hombre actual, nuestra indiferencia ante las cosas nobles, bellas y grandes de la vida. Visión romántica, idealista, como la que experimentaron los artistas del neoclasicismo, románticos de lo clásico (Argan, 1977, 15).

Por fin, ¡Atenas! Es la filosofía, el arte, la literatura, en suma, la belleza. Su modo de enfrentarse a esas realidades del espíritu sólo podemos explicarla con la descripción platónica, porque lo que busca es el arte como realización de la belleza:

[19] Saint-Aubin y Bonnefon, Alejandro. (Madrid 1857-1916). Pintor y crítico de arte de *El Liberal* madrileño; cronista de guerra de *Heraldo de Madrid* (1898) y crítico de arte de este diario desde 1901, colaborador de *La Ilustración Española*; perteneció a la Asociación de la Prensa de Madrid (1895). Fue comisario regio de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

[20] Saint-Aubin, Alejandro. "Con rumbo a oriente", *Heraldo de Madrid*, 24 de septiembre de 1907.

[21] Bueno, Manuel. "Otras Patrias y otros cielos. En Grecia. III", *Heraldo de Madrid*, 31 de Mayo de 1909.

[22] El Iliso es el río donde van a descansar Sócrates y Fedro. Platón, *Fedro* 229a. "Sócrates: Desviémonos por aquí, y vallamos por la orilla del Iliso". La naturaleza entra en el diálogo.

> "¿Qué es, pues, lo que creemos que ocurriría –agregó– si le fuera dado a alguno al ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, los colores y las demás vanidades mortales y si pudiera contemplar esa divina belleza en sí, que es única específicamente?... Ese es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! –dijo la extranjera de Mantinea–, en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí." (Platón, *El Banquete*, 211 a-d.)

El texto de Platón cobra realidad ante la visión de la Acrópolis. Eleva lo clásico griego a la categoría de modelo y su mirada, más exactamente expresado, su pensamiento, guiado por las lecturas de Pausanias, Herodoto, Tucídides, Jenofonte, se ensancha y ve y contempla, a través del universo de las ideas, panoramas sólo accesibles a unos pocos mortales:

> "El viajero se encuentra en Atenas. Llega aquí transido de emoción. ¿Qué sensaciones le acechan? La lectura ha reanimado sus recuerdos helénicos. Sabe que en Atenas culminó la más elevada civilización que ha alumbrado el mundo, que frente a este paisaje transcurrieron las más nobles acciones y los más agudos pensamientos con que los hombres pueden adoctrinarse los unos a los otros. Aquí convivieron estrechamente el cielo y la tierra; aquí fueron el heroísmo, la pulcritud moral, el arte, la gracia. ¡Atenas! Estos despojos tienen ya algo de sagrado, que cae por fuera de los dominios de la Arqueología. Son, con la filosofía y la literatura griegas, las marcas que dejaron las aguas de la civilización en la hora de pleamar. Estos mármoles mutilados, denuncian la substancia divina que mueve a veces la voluntad de los hombres. Cada una de estas piedras es una plegaria, y todas ellas conjuntamente, un himno que entonaron los seres, en un remoto ayer, a la potencia misteriosa que gobierna el mundo. Yo considero, sin embargo, que la Acrópolis no puede interesar íntimamente más que a los espíritus prendados de la civilización helénica. Para sentirse conmovido ante estas ruinas es menester ser indulgente con los mitos religiosos del pueblo ateniense, amar su filosofía, su sentido de la vida, sus oradores, sus poetas, sus caudillos, sus cortesanas, todos los hilos visibles e invisibles de la trama social. En la claridad plenilunar estoy en la vecindad de la Acrópolis, de la maravilla de las maravillas, y la sombra de sus mármoles me alcanza. La emoción me tiene inquieto y desvelado"[23].

¿Podemos comprender su entusiasmo y su decepción? Sí, porque ambas emociones las hemos experimentado allí. El viaje, y el contacto con la realidad, aportan, al cuadro mental del escritor, unos datos de carácter estético que le ayudan a revisar sus esquemas previos. No es el caso de Manuel Bueno que dirige su mirada a la belleza que Grecia conquistó y le reafirma en sus ideas. Por ello volvemos nuestra mirada a Platón que reconoce, (*Fedro*, 244a y ss.), que la emoción creadora del poeta constituye directamente y con arreglo a su naturaleza originaria un fenómeno paidéutico (παιδιά) en el más alto sentido, elemento que actúa también desde el primer momento en el auténtico *eros* (Jaeger, 1957, 989). Este es el punto de vista auténticamente helénico.

Esta emoción ante la obra de arte sitúa el problema de la apreciación estética en una dimensión profundamente humana. La obra de arte no es un objeto por el que podamos pasar, en expresión de Ortega, tangenteando, nos debemos enfrentar a ella poniendo en actividad el

[23] Bueno, Manuel. "Otras patrias y otros cielos. En Grecia. IV", *Heraldo de Madrid*, 8 de junio de 1909.

pensamiento y los sentimientos. Margarita Nelken nos lleva a una idea de sumo interés en la apreciación artística que podemos, sin forzar mucho la palabra, ni el pensamiento, extender a otros ámbitos de la contemplación estética: "quien salga de esta Exposición como entró, sin un sentimiento antes insospechado, sin llevarse, en una palabra, algo que ha de enriquecerle no temamos afirmarlo: carece de sensibilidad, y no nos interesa… nosotros todos tenemos ahora, en este momento y en este lugar, el alma abierta a todas las emociones del arte"[24]. Más adelante realiza una afirmación, en plural mayestático, de crítica de arte del máximo interés: "hemos interrogado todos los cuadros". La actitud estética se ve corroborada en sus análisis, no todas las obras nos hablan con la misma intensidad. Ortega ha dejado reflexiones en páginas sumamente esclarecedoras.

Coloca, Manuel Bueno, como eje central de su visita a la Acrópolis, la belleza, su búsqueda constante, gozarla, contextualizarla con los sentimientos religiosos. Aquí, en la búsqueda de la belleza, se origina el verdadero conocimiento, la noesis –νόησις–; en esta se realiza aquel manifestarse del objeto y, precisamente, con ello el presentarse de lo que conoce a la luz del sentido lo que significa la άλήθεια, desocultamiento. La obra de arte, así entendida, nos acerca a la verdad. Romano Guardini (1965, 157), resumiendo la teoría platónica del conocimiento, expresa que "para que se produzca un conocimiento esencial, debe entrar y en actividad el espíritu". Y, el espíritu del escritor, busca la belleza que ha venido a encontrar porque, como deja expresado Hans Urs von Balthasar (1985, 22): "Nuestra palabra inicial se llama belleza. La belleza es la última palabra que el intelecto pensante puede atreverse a pronunciar, porque ella no hace otra cosa que coronar, cual aureola de esplendor inalcanzable, el doble astro de lo verdadero y del bien y su indisoluble relación".

Busca el parentesco entre la obra de arte y la elocuencia, porque el pensamiento filosófico descubre, en lo real, las conexiones que lo sustentan, por ello podemos decir que su contemplación incluye, además del poeta, al filósofo:

> "Yo quisiera percibir el parentesco secreto de la elocuencia de Pericles con la inspiración soberana de Fidias[25]. Existe una raza de hombres para quiénes el pasado helénico es un distrito de la bienaventuranza, una provincia del cielo. Se vuelven a él con la tristeza del desterrado que se ve en una tierra y en un tiempo hostiles a sus sentimientos y a sus gustos. Ante la Acrópolis, uno de esos hombres se conmueve, enmudece y se exalta[26]. Detrás de la obra de arte veo toda una época, una sensibilidad colectiva, toda una orientación moral. Frente a estas ruinas augustas he comprendido toda la mezquindad de la cultura laica, de las empresas que realizan los hombres de espaldas a Dios. El Partenón es una obra mística, una ofrenda".
>
> Pericles no obedeció a meros estímulos estéticos, a un frívolo afán de ornamentación… obraría como un creyente para quien el Arte es una oración. ¡Si nuestros oradores le imitasen! El Presidente del congreso español, mi ilustre amigo Don Eduardo Dato, hará bien abriendo una capilla contigua al salón de sesiones para que nuestros Pericles y nuestros Demóstenes

[24] Nelken, Margarita. "El carácter y el estilo en los retratos de niño", *Arte Español,* Madrid, 3er trimestre de 1925.

[25] "Fidias poseía las opuestas cualidades que distinguían a sus dos colegas (Mirón y Polícletes (sic), la vida y la belleza, y reuniéndolas en sus obras, sabía cuando convenía elevarlas hasta lo sublime", Jacobo de Falke, "Grecia", *El Mundo Ilustrado*", Barcelona, 1880, p. 127.

[26] Es la trascripción de la idea expresada por Platón en *El Banquete* 212a.

> imploren del cielo esa cualidad verbal que, por ser de origen griego, llamamos laconismo. ¡La Acrópolis…! la colina sagrada. Franqueo una escarpada pendiente de mármol, llena de surcos seniles, y al subir los primeros peldaños la emoción me detiene, lo que yo experimento ahora no es una sacudida estética, sino una emoción moral"[27].

Con ello está expresando uno de los conceptos básicos del pensamiento griego, la Kalokagathía, que únicamente se presenta entre los griegos. Es un concepto semimoral y semiestético que consiste en una fusión de la belleza y el bien, que Sócrates se encontró con esta idea en la tradición popular[28]. Argan, busca la unión del hombre y del arte: "Ya que el arte es un modo de comportamiento, siempre es posible establecer, críticamente, en que periodos de la historia ese comportamiento ha sido más justo" (Argan, 1977, 15). Para Manuel Bueno, la Grecia clásica representa uno de los momentos más elevados del arte y del pensamiento.

En este contexto debemos citar a Benedicto XVI que nos recuerda "la importancia de saber leer y escrutar la belleza de las obras de arte… inspiradas por la fe y promovidas por los creyentes, para descubrir en ellas un itinerario singular que acerca a Dios y a su palabra"[29]. El pensamiento de Manuel Bueno es limítrofe con lo aquí expresado:

> "Lo que con más ahínco retiene, conmueve y subyuga al viajero en la Acrópolis es el Partenón. Como todo lo que ha sido ungido por la divinidad, el Partenón es sagrado. Sobre lo perecedero de sus piedras flota su alma inmortal. Edificado por un impulso religioso, conserva la indeleble huella de santidad que dejan las oraciones en los templos. Veo en el triunfo del Arte una de las variedades de la gracia divina, una dádiva del cielo. En la plenitud del paganismo olímpico, como en el apogeo del cristianismo, la religión desciende a las almas por medio del Arte[30]. El Partenón, como nuestras catedrales, ha surgido de las confidencias del hombre con Dios. El pensador le paga [a Dios] el tributo de sus ideas, y el artista se acerca con sus obras a la divinidad. Platón y Miguel Ángel, pugnando por sustraer a las gentes de los oscuros dominios del instinto con el señuelo de la belleza moral y la belleza estética, trabajan más eficazmente por nuestra redención espiritual que todos los sacerdotes con la pedestre y enojosa melopea de sus sermones. La impotencia del clero para rescatar almas un poco selectas obedece a la incultura y, sobre todo, a su total incapacidad artística[31]. ¿Por qué en la vecindad de un arte, y en la contemplación del Partenón, en un concierto de Beethoven o leyendo a Platón nos sentimos mejores?

[27] Bueno, Manuel. "Otras patrias y otros cielos. En Grecia. V", *Heraldo de Madrid*, 20 de junio de 1909.

[28] Platón. *El Banquete*, diálogo entre Sócrates y Diotima de Mantinea, 201b-d y 205d-206b.

[29] Benedicto XVI. "La belleza, un camino para llegar a Dios", 24 de noviembre de 2008.

[30] Benedicto XVI. El sábado, 21 de noviembre de 2009 cita a Hermann Hesse: "Arte significa: dentro de cada cosa mostrar a Dios".

[31] Benedicto XVI cita a Pablo VI cuando pide colaboración a los artistas para la labor sacerdotal: "Las palabras que pronunció en aquella circunstancia resuenan todavía hoy bajo la bóveda de esta Capilla Sixtina, tocando el corazón y el intelecto": "Nosotros os necesitamos -dijo-. Nuestro ministerio necesita vuestra colaboración. Porque, como sabéis, nuestro ministerio consiste en predicar y hacer accesible y comprensible, es más, conmovedor, el mundo del espíritu, de lo invisible, de lo inefable, de Dios. Y en esta misión... vosotros sois maestros. Es vuestro oficio, vuestra misión; y vuestro arte consiste en aferrar del cielo del espíritu sus tesoros y revestirlos de palabra, de colores, de formas, de accesibilidad. Y si nos faltara vuestra ayuda -seguía diciendo-, nuestro ministerio se haría balbuciente e incierto, y tendría necesidad de hacer un esfuerzo, diríamos, para ser artístico en sí mismo, es más, convertirse en profético. Para alcanzar la fuerza de la expresión lírica de la belleza intuitiva, necesitaría hacer coincidir el sacerdocio con el arte" (*Enseñanzas II*, [1964], 314).

> Parece como si en esa hora nuestra personalidad contrajese un temple espiritual más noble y más recio. Es evidentemente un milagro del Arte"[32].

Viene después una descripción detallada de los dos frontones. Las metopas no las estima directamente salidas de la mano de Fidias, a lo más de su taller. Y finaliza con una exhortación que parece, más que nunca, una necesidad de nuestros días:

> "La Europa contemporánea, hundida en un materialismo económico odioso y sin ninguna comunicación íntima con el ideal, tendrá que rehacer su vida, tendrá que regenerarse, y entonces acaso vuelva el pensamiento a la Atenas de Pericles, ya que no es capaz de refugiarse en la Jerusalén de Cristo y de pedir al Evangelio una orientación de la conducta".

Cuando Renan pondera el milagro helénico define toda una psicología. El arte y la literatura de los antiguos, al menos de la gran época de Atenas, había observado ciertos grados característicos, como son por ejemplo, la armonía, el equilibrio de las partes, la serenidad, la simplicidad, "edle Einfalt und stille Grösse", en expresión de Winckelmann. Manuel Bueno siente esto y desea permanecer en la Acrópolis y cita las llamadas "Bellas Artes", aisladas en el siglo XVIII por Batteux, Arquitectura, Escultura, Pintura, Poesía y Música, y se pregunta:

> "¿Será el apego a la antigüedad arquitectónica? Evidentemente, no. La Música, la Poesía y la Pintura me conmueven hasta las entrañas y me transportan a una cierta beatitud espiritual. La Arquitectura me habla con menos elocuencia. El encanto de las líneas deja una huella muy pasajera en mi sensibilidad. Esa relativa impotencia mía para comprender una de las ramas del Arte procede, sin duda, de que cuando un sentimiento estético nace en mi alma viene asociado a sonidos, a ruinas y a colores. ¿Por qué me resisto, pues, a abandonar la Acrópolis? Yo vago entre las Propileas y el Partenón, entre los escombros del Hecatompedón y las cariátides del templo de Erecteo[33], sin que me duela andar sobre un suelo pedregoso. ¿Por qué estoy aquí? ¿Qué me retiene entre estos despojos? Lo que me cautiva en la Acrópolis es la suave melancolía que emana de todo lo que ha dejado de existir, ese algo triste y dulce que flota en torno de toda grandeza caduca. Aquí se siente uno penetrado de la fugacidad de todo, y el inexorable transcurrir de los seres y de las cosas se impone con fuerza a nuestro espíritu"[34]. A corta distancia de la Acrópolis se encuentra "el Areópago, lugar investido de carácter religioso, pues en él se administraba justicia[35]. El guía me conduce allí. ¿Cómo era arquitectónicamente aquel tribunal? No he visto ninguna estampa que lo reproduzca, ni creo que exista"[36].

---

[32] Bueno, Manuel. "Otras patrias y otros cielos. En Grecia. VI", *Heraldo de Madrid*, 27 de Junio de 1909.

[33] Falke, Jacobo de. *Grecia*, *El Mundo Ilustrado*, 1985, p. 121: "El Erecteo, con las cariátides, esclavas de Caria, sustituyendo a las columnas".

[34] Bueno, Manuel. "Otras patrias y otros cielos. En Grecia. VII", *Heraldo de Madrid*, 6 de Julio de 1909.

[35] Relata el proceso y muerte de Sócrates siguiendo a Jenofonte. Nosotros nos remitimos a Platón y al texto de Romano Guardini, *La muerte de Sócrates*, donde expone el pensamiento de Sócrates en los diálogos de Platón: *Eutifrón, La Apología, Critón* y *Fedón*. En la advertencia preliminar, Romano Guardini escribe: "El destino de Sócrates es uno de los temas fundamentales de la historia espiritual de Occidente", Buenos Aires, Emecé, 1960.

[36] Bueno, Manuel. "Otras patrias y otros cielos. En Grecia. IX", *Heraldo de Madrid*, 20 de julio de 1909.

De camino a Eleusis, en Dafne se encuentran vestigios de murallas[37]. Una vez más la caducidad del Arte: "¡Las grandes Propileas! ¿Dónde están? Estoy pisando el Telesterión o lugar de las iniciaciones"[38]. Y comenta con emoción que allí estuvo Esquilo, que era eleusino, y Virgilio, al que adjetiva de "tierno cisne de Mantua", que vería en el mito de Ceres una alegoría poética del rejuvenecimiento de la Naturaleza después de la austeridad invernal. Deja Grecia y pone rumbo al imperio de la Sublime Puerta, pasa por delante de Troya y lamenta no hacer escala ante sus evocadoras ruinas:

> "Tierra excavada, unas cuantas piedras que la pertinacia de los arqueólogos ha traído del seno de los siglos, y unos cuantos fragmentos arquitectónicos a los cuales el sol va despojando lentamente de su sudario de moho y de líquenes. Al mediar la mañana nuestro buque navega ya en aguas del mar de Mármara y la mirada del viajero se dispone a buscar un placer visual inolvidable"[39].

La fealdad como categoría, en Estambul, supera la anécdota. Y también la belleza: "Gálata, el barrio que estoy atravesando deprisa, es indescriptible, por la monotonía de su fealdad. Yo trataré, sin embargo, de internarme en él, aunque sólo sea para averiguar qué gentes y qué razas se acumulan frente al Cuerno de Oro"[40]. Ambas van estrechamente unidas. Abandona la apreciación artística y escribe unas reflexiones sobre el papel de la mujer en la cultura musulmana.

Dejamos al escritor poeta y nos vamos de la mano del crítico de arte, Alejandro Saint-Aubin, madrileño, en el vestir y en el posar, centro y referente de la crítica de arte. El oriente misterioso le atrae, lo busca y lo encuentra en cualquier rincón, Esmirna:

"Cada vez me convenzo más de que es aventurado juzgar por exterioridades y de las cosas vistas a distancia… Impaciente esperaba yo el momento de ver los hijos del Asia. Soñaba con indumentarias airosas, abigarradas, con turbantes guarnecidos de pedrería y lujosas empuñaduras de cimitarras". Después la realidad: unos minaretes entre numerosas chimeneas de fábricas; tripulantes de una barca "cubriendo la testa con sombreritos *canotier* y frégoli[41], y el torso con jersey de pura lana y corte inglés"; y exclama apesadumbrado: "esto está perdido para las tradiciones asiáticas". Pero, ante un mínimo aspecto oriental, su imaginación se dispara: "Telas recamadas, cueros, tapices de asombrosa labor, oro plata en artísticos repujados y filigranas, ámbar, alhajas, armas preciosas… la visión oriental adquiere pleno vigor con las mujeres envueltas en ropones de seda y cubriendo la cara tupidísimo velo negro…" y deja libre su imaginación y se pierde en las miradas, labios, tatuajes y todo el oriente misterioso. Al entrar en la Gran Mezquita (suponemos que puede ser la Sultanhamed) dice: "juzgo conveniente adoptar una apostura que revele profundo respeto, atendiendo a que no se debe jugar con las cosas de Mahoma, sobre todo entre mahometanos de los que por aquí circulan"[42].

---

[37] Bueno, Manuel. "Al través de Grecia. En Eleusis. XIII", *Heraldo de Madrid*, 4 de septiembre de 1909.
[38] Bueno, Manuel. "El templo de Ceres", *Heraldo de Madrid*, sábado, 11 de septiembre de 1909.
[39] Bueno, Manuel. "Bajo el cielo de oriente. Frente a Bizancio", *El Imparcial*, Madrid, 25 julio de 1909.
[40] Manuel Bueno. "Bajo el cielo de Oriente, III. En Bizancio", *El Imparcial*, sábado 21 de agosto de 1909
[41] En italiano, vulgarmente estar salido. No entendemos la expresión de Sain-Aubin.
[42] Saint-Aubin, Alejandro. "Con rumbo a oriente. Esmirna", *Heraldo de Madrid*, 1 de octubre de 1907.

En Constantinopla nos deja un diálogo sabrosísimo entre él y su acompañante turco, sobre su deseo de visitar Santa Sofía: "S-A-¿Cuándo vamos a Santa Sofía?; R-para contemplar el templo exteriormente, cuando usted quiera; S-A -pero yo deseo penetrar; ese es el principal motivo de mi visita; R-imposible; hace tres meses que en Santa Sofía no entra un cristiano, y creo que ni el gran visir puede autorizar la entrada; S-A -¿Por qué?; R-¡Ah! Sólo Alah y unos cuantos poderosos señores lo saben"[43]. Y, a continuación, la gran sorpresa y un testimonio extraordinario de la atracción que Constantinopla-Estambul ha ejercido, y ejerce, sobre los espíritus: el relato de un encuentro feliz con un turco, por lo del fez, que grita: "¡Alejandro!", es Blasco Ibáñez que le dice: "Estoy entusiasmado, loco. Vea usted esos derviches auladores y bailadores. Ese gran sacerdote que, como un espíritu, pasa sobre cuerpos de fieles tendidos a sus pies… ¡Esto es magnífico, incomparable!".

Mejor final, imposible. El testimonio de Blasco Ibañez, que "ve", por encima del cromatismo superficial, escenas vedadas a los que no se acercan, con un espíritu abierto y poético, a la expresión y comprensión del arte de otras culturas, porque, en expresión de Baudelaire (1999, 146): "el ojo del vulgo sólo se abre para lo que es pequeño en todos los géneros". Nos dejamos mucho, pero esa es la tiranía y la ventaja del espacio medido. Quisimos hablar de arte y hemos hablado de belleza. Vale.

Bibliografía

Argan, Giulio Carlo. (1977(3), *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres.

Aristóteles. (1988), *Retórica*, Barcelona, Gredos.

Balthasar, Hans Urs von. (1985), *Gloria. Una estética teológica*, vol. 1. *La percepción de la forma*, Madrid, Encuentro.

Baudelaire, Charles. (1999), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.

Burgos Seguí, Carmen de. (1912), *Cartas sin destinatario*, Valencia, Ed. Sempere.

Díaz-Plaja, Guillermo. (1965), *Ensayos elegidos*, Madrid, Revista de Occidente.

Falke, Jacobo de. (1985), *Grecia*, *El Mundo Ilustrado* 1880, Barcelona, Tablate.

García Rodríguez, Fernando y Gómez Alfeo, María Victoria (2010), *Margarita Nelken: El arte y la palabra*, Madrid, Fragua. 2010.

Guardini, Romano. (1960), *La muerte de Sócrates*, Buenos Aires, Emecé.

Jaeger, Werner. (1957, 1962 (2), *Paideia (Παιδεια): los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Gasset, José. (1914), *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Residencia de Estudiantes; Revista de Occidente, (Col. "El Arquero").

Platón, *Fedro*. (2008), Madrid, Gredos.

Platón, *El Banquete*. (1998), Madrid, Tecnos y Gredos.

Taine, Hipólito. *Introducción a la historia de la literatura inglesa*; *El arte en Grecia*, Madrid, Agustín Avrial, s/f.

[43] Saint-Aubin, Alejandro. "Con rumbo a oriente. Constantinopla", *Heraldo de Madrid*, 3 octubre de 1907.

ITINERARIOS ESTÉTICOS. EL ESCRITOR ARGENTINO RICARDO GÜIRALDES Y SU VISIÓN DEL ARTE EN MALLORCA A COMIENZOS DEL SIGLO XX

María Elena Babino
Universidad de Buenos Aires

El escritor argentino Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, 1886-París, 1927) tuvo su consagración con la publicación de su novela *Don Segundo Sombra* en 1926. Esta obra le significó el Premio Nacional de Literatura y el reconocimiento como una figura clave en las letras argentinas. Al mismo tiempo fue una de las personalidades de la vanguardia que mejor reflejó el espíritu cosmopolita de los años 20. Fue también numen tutelar de la generación martinfierrista de la que Borges formaba parte.

Si bien en su desarrollo expresivo la literatura ocupó un lugar central, la práctica del dibujo y la pintura que él mismo ejerció y su aguda observación de los artistas que lo rodearon fueron el complemento de una visión estética particular (Fig. 1). Así, la experiencia vivida en sus viajes tanto a París cuanto a Mallorca y el estudio y la amistad con el pintor catalán Anglada Camarasa junto al grupo de artistas latinoamericanos que lo rodearon aportaron a Güiraldes nuevas condiciones desde donde reflexionar estéticamente sobre el sentido del arte. La vinculación entre Anglada y Güiraldes quedó testimoniada, entre otros documentos, en un estupendo dibujo que el primero hizo del segundo (Fig. 2).

En base a lo expuesto será nuestro interés, en este trabajo, analizar la presencia y actividad de Güiraldes en sus dos viajes a Mallorca, realizados uno en 1920 y otro en 1922. De estos viajes nos quedan sus comentarios críticos sobre la obra de Anglada Camarasa, Tito Cittadini y Francisco Bernareggi, sus apreciaciones estéticas vertidas en *Notas para un libro mallorquín* y bocetos y dibujos realizados en la isla, todo lo cual configura parte del patrimonio artístico y documental que resguarda el Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco (provincia de Buenos Aires) y sobre el que venimos trabajando en los últimos años.

Preludios del viaje a Mallorca

Previo a las dos travesías que Ricardo Güiraldes hizo a la isla de Mallorca conviene tener en cuenta sus anteriores experiencias vinculadas con esta cuestión.



Figura 1. Ricardo Güiraldes, *Autorretrato*, lapiz s/papel, 1922. Parque Criollo y Museo Gauchesco ¨Ricardo Güiraldes¨ de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires.

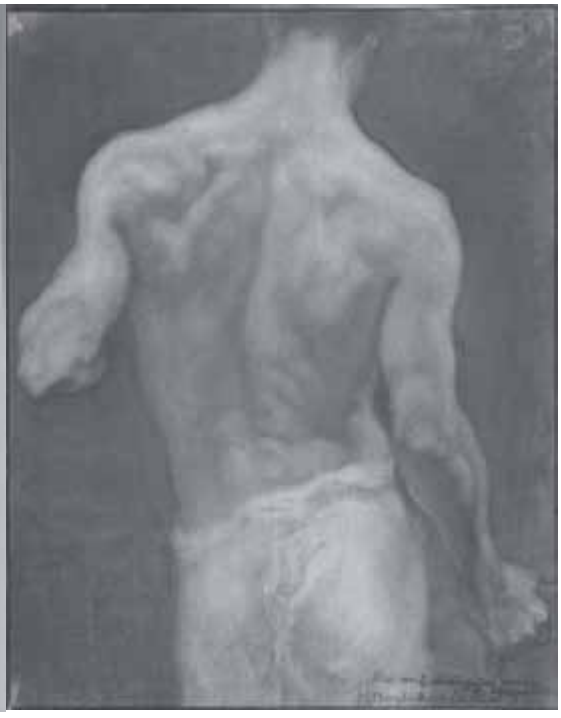


Figura 2. Hermenegildo Anglada Camarasa, *Torso de Ricardo Güiraldes*, carbón y gouache s/papel, c. 1910. Parque Criollo y Museo Gauchesco ¨Ricardo Güiraldes¨ de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires.

Son viajes que fueron registrados en relatos, ya en forma de carta, ya en forma de novelas o poemas que anticipan los escritos y las pinturas que Güiraldes hizo en la isla balear y que dan forma al imaginario del viajero y su perspectiva cultural aportando una visión del arte mallorquín de la época.

El primer viaje que registramos es el que hace en 1910 desde Buenos Aires hacia París. De allí parte al oriente junto a su amigo, el coleccionista y filántropo Adán Diehl[1]. Italia, Grecia, Alemania, Rusia, Japón, India y Constantinopla, fueron los lugares de una ruta que para el escritor significó abrirse a la otredad y a lo nuevo en un espacio recorrido como vivencia transformadora.

Los datos de este viaje quedaron consignados en una carta escrita al crítico Guillermo de Torre y otra a su amigo Valéry Larbaud, ambas en 1925[2], en un texto sin fecha que lleva por título "Un canto"[3], en las cartas y postales enviadas a sus padres y amigos y, finalmente, como referencia clave en este trabajo, en la nota que escribió para comentar la obra del artista

[1] Respecto de los viajes de Ricardo Güiraldes cfr. Michelsen, Jytte. *Ricardo Güiraldes: un poeta del viaje*, Madrid, Verbum, 2005.

[2] Güiraldes, Ricardo. "A modo de autobiografía", en *Obras completas*, Buenos Aires, EMECÉ, 1962, pp. 25-36.

[3] Güiraldes, Ricardo. *Obras completas*, *op. cit.,* pp. 627-629.

argentino Tito Cittadini: *Sé de Siberia la pureza nívea, donde los colores son intención. Recuerdo de la India los graníticos estíos y la pululante selva que se entredevora. Gocé del Japón el paisaje pulcro con detalles prolijos. Rememoro de Europa las ciudades pulpos y de Ceylán los caminos rojos… Pero ignoro Mallorca de oro, de plata, de piedra y de sol*[4]. Sobre esta cuestión volveremos más adelante.

De particular interés resulta la carta a Válery Larbaud, escritor viajero como Güiraldes, y por ese entonces en la isla de Elba, ya que allí recupera el recuerdo de su periplo a Oriente pero también da pistas de su gusto por la literatura de viajes cuando habla del itinerario de Maupassant por el Mediterráneo[5]. De aquí deberíamos inferir que debió haber conocido también la versión del viaje al oriente de Flaubert[6]. Güiraldes imagina en ese texto que Elba debe ser *la hermana menor de mis dos amigas, Córcega y Mallorca* en una entrañable conexión entre las tres islas.

De ese primer viaje es importante también su incursión en la pintura ya que fue en París donde Hermenegildo Anglada Camarasa guió sus primeros pasos. Las pinturas que Anglada realizaba en la capital francesa giraban en torno a las escenas nocturnas de la bohemia de Montmartre, bañadas por la luz artificial de las lámparas de gas o las indolentes figuras femeninas cargadas de sensualidad y misterio. A Güiraldes le interesó el decorativismo oriental, las pinceladas abocetadas, los arabescos lineales y las estridencias cromáticas que daban expresión a sus obras y las independizaban del referente real.

Además, el París que Güiraldes vivió en este viaje era la ciudad de los años ’10 donde actuaba la compañía de baile del Teatro Mariinsky gerenciada por S. Diaghilev; este deslumbramiento del escritor se reflejó, junto al coleccionista y entonces pintor Alfredo González Garaño[7], en un proyecto de ballet titulado *Caaporá* donde años más tarde retoma una leyenda de los indios guaraníes en una audaz combinación entre americanismo y vanguardia.

Como marco contextual de estas evocaciones exóticas conviene tener en cuenta el desarrollo de la estética simbolista y de modo más preciso la atención de los escritores argentinos hacia esta vertiente artística. Es sabido que el propio escritor señaló en 1919 su afición por el simbolismo cuando evocó los intereses juveniles de su generación literaria: *Hubo un tiempo en que conseguir un libro o un simple poema de los simbolistas en Buenos Aires constituía una verdadera hazaña. (…) Los simbolistas fueron, pues, nuestros maestros*[8]. La valoración de la subjetividad por sobre la objetividad del naturalismo resultó esencial en esta poética y no fue desatendida en el pensamiento del momento. De esta suerte, sus prédicas encontraron eco en los artistas plásticos de la época, quienes, radicados muchos de ellos en la capital francesa, promovieron un tipo de pintura muy alejado del naturalismo del momento, así el caso del citado Anglada Camarasa.

El proyecto de ballet interesó a Nijinsky, e incluso se conjeturó sobre la posibilidad de que el bailarín hiciera la coreografía y éste a su vez entusiasmó a Igor Stravinsky para que

[4] “Mallorca. Por Tito Cittadini” en Güiraldes. R. *Obras completas* p. 664.

[5] Cfr. Maupassant, Guy de. *La vida errante. Diarios de viaje por el Mediterráneo*, Barcelona, Marbot Ediciones, 2010.

[6] Flaubert, Gustave. *Egipto. Viaje a Oriente*, Sant Boi (España), Cabaret Voltaire, 2010.

[7] Babino, María Elena. *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires - París - Mallorca, un itinerario estético para un proyecto americanista*, Buenos Aires, UNSAM Edita, 2007.

[8] Güiraldes, Ricardo. “Un libro”, en *Proa*, año 1, nº 3, octubre de 1924, p. 35.



Figura 3. Ricardo Güiraldes, *Escenografía*, pastel s/cartón, c. 1915.
Parque Criollo y Museo Gauchesco ¨Ricardo Güiraldes¨ de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires.

compusiera la música. Estas declaraciones ponen a la luz el deseo de Güiraldes y González Garaño de inscribir su idea indigenista en el contexto de la modernidad.

De todo esto quedan las pinturas para los decorados, los personajes y los elementos decorativos, además de los manuscritos del texto escénico. En algunas pinturas una red de trazos lineales avanza en ritmos circulares hacia su centro, invadiendo gran parte de la superficie pictórica para implantarse sobre el intenso fondo azul del cielo. Hay un gusto por la síntesis formal y la valoración del color y de la línea como elementos expresivos autónomos y modernos (Fig. 3). La vía hacia la modernidad queda así puesta en evidencia y tras esta vía, la huella del magisterio que Anglada Camarasa ejerció en ambos jóvenes durante su estancia en París y que continuaría años más tarde en Mallorca. A esta matriz angladiana debemos sumar la huella de los ballets rusos, sobre todo la de las primeras representaciones donde encandilaban la voluptuosidad de los trajes y decorados diseñados por Bakst y Fokine, donde los arabescos y el gusto por lo ornamental acentuaban las alteraciones de las formas.

Por su parte, en la representación de elementos decorativos, advertimos un proceso de depuración formal que lleva a un planteamiento notablemente más abstracto. Al mismo

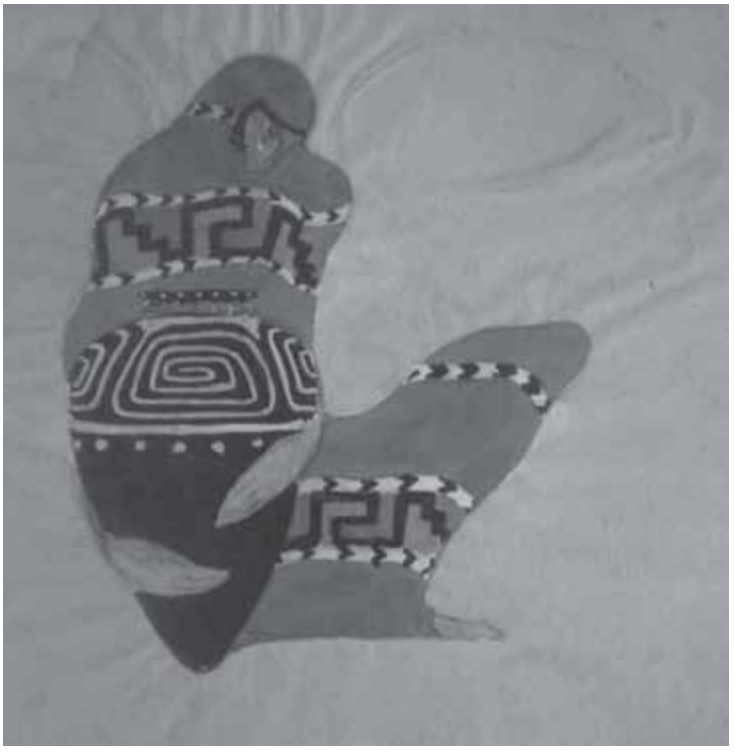


Figura 4. Ricardo Güiraldes – Alfredo González Garaño, *Vasija*, gouache s/papel, c. 1915. Parque Criollo y Museo Gauchesco ¨Ricardo Güiraldes¨ de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires.

tiempo, la decoración de volutas, rombos y cruces, repone el variado repertorio de formas adoptadas del lenguaje precolombino. En esta serie es evidente el dominio de la subjetividad como reguladora de toda la representación plástica (Fig. 4).

Con este ballet Güiraldes hace un viaje imaginario hacia el origen; un encuentro con lo raigal y trascendente. La fusión armónica del hombre y la naturaleza se articula en un lenguaje imbuido de panteísmo vitalista que apela con frecuencia a la figura retórica de la prosopopeya.

> *Selva todopoderosa. Los ramages*[9] *chorrean sus verdes, girones colgantes, follages desmelenados sobre protuberantes troncos inertes. El milagro del día apenas se destila en la indiferente pesadez de las sombras macizas. Sonidos y emanaciones fecundas, fermentan significando el alma multivital de la fronda*[10].

En esta línea de análisis, y en lo que este texto tiene de introspección simbólica que fuga hacia lo exótico, la historia precede a *Xaimaca*, una novela a modo de diario de viaje que Güiraldes escribirá en París en 1919 y publicará en Buenos Aires en 1923 donde evoca un viaje realizado al Caribe. El relato −como recuerda Jytte Michelsen[11]− explora el tema del

[9] Transcribimos los fragmentos güiraldeanos respetando la grafía empleada por el escritor.

[10] Güiraldes, Ricardo. *Caaporá*, manuscrito, acto 2 folio 1, Archivo Parque Criollo y Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes", provincia de Buenos Aires.

[11] Michelsen, Jytte. *Op. cit*., pp. 137-138.

viaje como una experiencia subjetiva ya practicada en la tradición romántica francesa y en escritores muy leídos por Güiraldes, tal los casos de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Valéry Larbaud, Paul Morand. Güiraldes registra el entorno desde la óptica de una percepción visual desde su temprano poemario *El cencerro de cristal* (1915) hasta *Don Segundo Sombra* (1926). En efecto, en este poemario −que el contexto literario del momento ignoró casi por completo−, podemos encontrar una concatenación de referencias sostenidas desde una percepción visual. Así aparece expresada, por ejemplo, en *El prisma recibe luz e, inconsciente, rompe transparencia en siete colores*, ("Prisma", 1914), versos que establecen la idea de que no hay actividad en el poema desvinculada del acto de la percepción. Pareciera proponernos un tipo de narración en la que la descripción del paisaje queda subsumida en una conciencia visual que organiza la experiencia del todo circundante. Se trata de un "yo receptor" que regula sus relaciones con el entorno.

Luego de ese iniciático viaje a París, en 1913, la presentación en Buenos Aires del ballet *L'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, con coreografía e interpretación de Nijinsky y decorados de Léon Bakst, marcó un hito en la estética del ballet, de la misma manera como volvería a suceder en septiembre de 1917 durante la segunda y última temporada porteña de esas representaciones. La audacia de la coreografía, de los vestuarios y de los decorados alcanzó entonces una dimensión inédita y contribuyó a reforzar la idea de un arte transdisciplinar donde música, pintura, danza y escenografía articulan la concepción de "obra de arte total".

Un texto manuscrito escrito por R. Güiraldes ese mismo año da cuenta de la impresión que esa presentación dejó en el joven escritor:

> *Los 'ballets' Rusos se van. El hermoso sueño de un momento, se empañará en el recuerdo y la vida será lo de siempre. El deseo de ser obra de arte perdurará en pocos y no pasará de ser quimera irrealizable como todo ideal*[12].

Es un testimonio casi elegíaco donde Güiraldes polemiza con el *statu quo* de una vida desacralizada en la banalidad de lo cotidiano, para plantear en su lugar, y como nuevo fundamento de valor, la "incomprendida" pero necesaria religión del arte.

Güiraldes en Mallorca

La causa del viaje de Güiraldes a Mallorca fue la presencia de Anglada Camarasa en Puerto Pollensa, aunque sabemos que ya sus amigos González Garaño, Aníbal Nocetti Alberto Lagos y Tito Cittadini le habían hablado de las "bondades" de la isla. La atención que la isla había despertado en Anglada −lugar que había visitado en 1909 a instancias de su amigo Antonio Gaudí y al que regresará primero en 1913 y luego en 1914 para instalarse allí durante largo tiempo− incide en el deseo de jóvenes rioplatenses por conocer ese paisaje *cuasi* arcádico. En Mallorca, en torno al citado Anglada, se configura un grupo que desarrolla un ideario estético basado esencialmente en la visión pura de la naturaleza.

[12] Manuscrito en el archivo del Parque Criollo y Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires.



Figura 5. De izquierda a derecha, primera fila: Emilio del Carril, Gregorio López Naguil, Ricardo Güiraldes, Alfredo González Garaño; segunda fila: Tito Cittadini, Adelina del Carril de Güiraldes, Marieta Ayerza de González Garaño, Ricardo Valdés, Simone Martini y Hermenegildo Anglada Camarasa, en Puerto Pollensa, 1922. Parque Criollo y Museo Gauchesco ¨Ricardo Güiraldes¨ de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires.

Güiraldes había llegado por primera vez a Mallorca en el mes de febrero de 1920 junto a su esposa, Adelina del Carril. El lugar elegido para sus estadías en Mallorca será Puerto Pollensa, una bahía de pescadores donde, a partir de 1914, con la instalación de Anglada, se desarrollará una suerte de comunidad artística, en cierta manera, al modo de la de *Pont Aven,* que nuclea a artistas latinoamericanos como los argentinos Titto Cittadini, G. López Naguil, R. Ramaugé, A. Lagos, A. Nocetti, L. Cordiviola, R. Franco y los mexicanos R. Montenegro y J. Enciso, entre otros.

El desarrollo del género paisajístico fue la posibilidad de expresar el vínculo entre el arte y la naturaleza desde la valoración de un modelo estético donde la belleza está íntimamente asociada a una concepción espiritual. La experiencia de una vida al margen del vértigo urbano afianza en estos artistas el deseo de expresar con el lenguaje del arte la armonía de un nuevo orden natural.

En marzo de 1922 Güiraldes viaja nuevamente a Mallorca desde París junto a los González Garaño. En este segundo viaje el escritor comparte con Anglada y sus amigos artistas las lecturas de sus borradores de *Don Segundo Sombra*, mientras Anglada realiza el retrato de su esposa Adelina (Fig. 5). En esta segunda estadía escribe sus *Notas para un libro mallorquín*.

Fueron varias las ocasiones en las que Güiraldes escribió notas con referencia a artistas que le interesaron y que desarrollaron una estética vinculada al paisaje y en algunos casos, con énfasis por destacar aspectos de la identidad local, así, por ejemplo, respecto de Anglada, el uruguayo Figari, los argentinos Bernareggi, Cittadini y Pettoruti o los mexicanos M. Rodríguez Lozano y J. Castellanos. De ellas trataremos aquí particularmente las concernientes a Cittadini, Bernareggi y Anglada por ser éstos los nombres vinculados específicamente con Mallorca. Asimismo, en las *Notas para un libro mallorquín*[13] rastrearemos aquello que pueda aportar datos en torno a la relación de Güiraldes con el paisaje.

Güiraldes y Anglada Camarasa

En 1924 escribe la crítica sobre la pintura de Anglada para la revista *Proa*[14] a propósito de su exposición en las salas de *Amigos del Arte* en Buenos Aires. El propio escritor colaboró con el montaje de la obra del catalán. Para ese entonces Güiraldes conocía bien las obras del artista no sólo por haberlas visto en París y Mallorca, sino también porque su dilecto amigo, com-pañero de viajes y entonces con-cuñado Adán Diehl poseía varias −entre ellas, *El tango de la corona*−, mientras que en casa de González Garaño había podido apreciar *Sevillana*; por lo demás, Anglada había hecho en Puerto Pollensa dos retratos en tinta de Adelina del Carril de Güiraldes, junto al gran retrato al óleo valorado como la pieza principal de su período mallorquín.

La exposición del `24 es la segunda gran individual del artista catalán en Buenos Aires. Luego de la de 1926, en esta ocasión se pudieron ver dos dibujos y quince óleos que trazaban un recorrido que iba desde su primera etapa parisina hasta las últimas obras realizadas en Mallorca. Las piezas pertenecían en su mayoría a colecciones argentinas; la de Alfredo González Garaño y la de Adán Diehl estaban entre las más significativas. Entre las obras expuestas se destacaban *El tango de la corona*, *Sevillana* y *Rayo de sol. Bahía de Pollensa.*

En este artículo Güiraldes recuerda sus años vividos en París en torno al pintor catalán (Fig. 3) y se concentra en los aspectos plásticos, particularmente en la jerarquía que Anglada daba al problema del color y del ritmo, lo que el escritor advertía como *proceso de refinamiento progresivo desde la ceremonia de apretar los pomos hasta el toque final dado en la tela.* Acentúa la relación entre color y sonido ya que en su óptica de la distribución de valores y tonos, melodías y contrapuntos, surge una ley de equilibrio. *Desnudemos a la pintura de toda representación, entonces olvidaremos nuestra sensación visual, deshaciéndonos del órgano intermediario para asistir al despertar de la emoción* (…) *esta espiritualización es el corazòn del maniquí sobre el cual ejerce toda puntería todo artista*, pareciera que en esta afirmación el escritor se estuviera apoyando en esa concepción hegeliana de belleza generada y regenerada por el espíritu y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza[15]; pero

[13] El proyecto de publicar estas notas nunca fue concretado por el escritor y recién tomaron estado público cuando fueron incluidas en sus *Obras Completas*. Posteriormente, se han publicado en forma completa en Güiraldes, Ricardo. *Notas para un libro mallorquín*, estudi crític a carrec de Francisca Lladó Pol, Pollensa, El Gall Editor, 2007. Hemos consultado los originales que se conservan en el Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires; se trata de 38 tarjetas Inv. N° 3811.

[14] *Proa*, Buenos Aires, año I, n. 2, septiembre de 1924.

[15] Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 7-8.

también refiere las primeras impresiones de Mallorca adquiridas a través de los comentarios del maestro: un paisaje evocado como tierra virginal y *cuasi* arcádica, de rocas salvajes y cielos africanos, un paisaje, en suma, que Güiraldes asumirá como experiencia de lo sublime donde la naturaleza precede a la experiencia artística.

> *Anglada solía evocar Mallorca. Entonces os parecía que su pintura se transformaba en montañas, en bahías, en peces. Una primavera de almendros florecidos, de cielo africano, de rocas salvajes.*

En pintura, en música y en literatura, los artistas se liberan de los convencionalismos y el paisaje se sintetiza ahora en una exaltación vitalista por medio del lenguaje expresivo. *Composición y color, en pintura, melodía, armonía y ritmo en música, acento, rima y prosodia en literatura, me parecen los factores de este resultado*, apunta Gürialdes. El señalamiento del valor plástico de la obra de Anglada resulta sintomático del interés de Güiraldes por la modernidad.

Además de estas consideraciones, Güiraldes avanza sobre su propia experiencia del arte español para lo cual confronta dos líneas que habían articulado un eje en la cultura visual hispanista de la Argentina del Centenario: la España negra de Zuloaga y la España luminosa de Anglada. *Zuloaga quiere irse alma adentro de sus personajes para decirnos lo que allí ha encontrado de triste, de nublado. Anglada no sabe ni quiere saber de esta enlutada procesión castellana. Su España es oriental y canta en las actitudes y los colores su sano optimismo de belleza*, alienta en estas palabras una disposición estética hacia un arte vitalista donde el encuentro con la naturaleza está en el centro de su concepción del arte.

Su visión de Tito Cittadini

Cittadini había realizado una exposición individual en Buenos Aires en 1916 en los salones de la Comisión Nacional de Bellas Artes, donde presentó obras realizadas en Mallorca.

Es comentario reiterado que el proyecto literario güiraldiano era el de superar la tradición del modernismo rubendariano, pero un recorrido por sus escritos permite entrever el influjo del poeta nicaragüense en su imaginario poético. En atención a las propias confesiones de Güiraldes vertidas en su ya citado proyecto de carta a Guillermo de Torre es significativo que, de entre la literatura latinoamericana que declara conocer en profundidad, mencione sólo a Darío y a Lugones. Consigna:

> *Es de oro, de plata, de púrpura y cobalto (...) Fue la tierra de Juvencio para el claro Rubén de palabras mágicas y es la tierra que canta color fecundo para la paleta rutilante del pródigo Anglada Camarasa.*

Resulta interesante advertir que la escritura rubendariana en la descripción de Mallorca es similar a la que adopta Güiraldes. La perspectiva plástico-pictórica se destaca en imágenes como:

montañas de oros e inconmovibles riscos de pedruscos cadmios", o "fecundas ubres de estalactitas transparentes.

Güiraldes y Francisco Bernareggi

También sobre F. Bernareggi Güiraldes nos ha dejado una extensa nota referida a la exposición del artista en el Salón "La Veda" de Palma de Mallorca en abril de 1920. Se trata de un texto[16] donde el autor reitera la referencia a la "isla de oro" y mantiene en vigencia la impronta rubendariana. Bajo la forma de una modalidad poética, Güiraldes rehace el paisaje para disolverlo luego en imágenes que trazan una geografía inventada donde se proyectan sus propios estados de ánimo:

En el ambiente solar que reflejan sus telas de oro, he sentido el acorde con mis antenas de poeta y cada nota de aquel acorde era una palabra de amor inscripta en diferentes tonos sobre cada faceta luminosa[17].

En otros, la animización de la naturaleza mediante los recursos plásticos de Bernareggi permite poner de manifiesto la estrecha relación que Güiraldes siempre estableció entre paisaje y vida:

En el muro muerto, cuadros de luz, cosas que viven tanto, tanto, que no son telas embadurnadas de pintura, sino ventanas abiertas en la pared para agujerear su estupidez de piedra y darnos vida, vida, vida en exquisitos sorbos. Sorbos mágicos que nos dilatan el alma[18].

Este fragmento ilustra el modo como la pintura de paisajes en Mallorca enfatiza en Güiraldes una experiencia estética que es producto de un gusto nacido de la asimiliación de sensaciones previas. El vitalismo que el escritor conoció al contacto con el arte de Anglada adquiere aquí resonancias renovadas.

Las *Notas para un libro mallorquín*

Otros textos significativos de la relación de Güiraldes con el paisaje son los que aparecen en sus *Notas para un libro mallorquín*. Se trata de una serie de textos escritos en pequeñas esquelas donde el escritor hace interesantes reflexiones sobre el paisaje y sus habitantes y la comunidad de artistas que rodeaba a Anglada en la isla, despuntando en ellos los elementos metafísicos que aparecerán tiempo después en *Don Segundo Sombra*.

[16] Güiraldes, Ricardo. *Obras Completas, op.cit*., pp. 664 y s.
[17] Ídem*, op. cit*., p. 667.
[18] Ídem*,* p. 667.

Estos textos se complementan con esporádicos comentarios registrados en algunas cartas enviadas a V. Larbaud durante su primera estancia en la isla. En relación a sus amigos pintores: *Un pino, un olivo, un detalle de la montaña, una cala o una gruta —anota—, los hace caminar distancias enormes sin sentir más que entusiasmo*[19], apunta.

En otra carta, fechada en Puerto Pollensa el 31 de marzo de 1920, describe la vida rústica del lugar:

> *El pueblo, que está en la orilla misma del agua, consta de un centenar de casas de pescadores, todas edificadas en una línea, muro contra muro. Por delante hay una calle que concluye en el mar. Por detrás corre un camino que limitan las huertas. Hacia el medio del caserío existe un pequeño muelle. El conjunto es alegre, limpio y sano. No vaya a imaginar una vida brutal y difícil: pescadores secos como dátiles, peligros constantes, angustias familiares que la mar gruesa precipita a las orillas del agua. Nada de las tragedias de las costas bretonas o vascas. Aquí no se sabe de naufragios y los viejos no recuerdan que sus abuelos les hayan contado desgracias. La pesca es fácil, la vida holgada y perezosa*[20].

En esa isla, alejado de las angustias de una Europa devastada por la Gran Guerra, Güiraldes y el grupo de artistas allí nucleados podían entregarse a esa vida apta para la contemplación creativa.

En su segunda y última estadía en la isla, en 1922, escribe las *Notas*... Allí parte de una aproximación emocional, lírica e intensamente poética del entorno, lejana de cualquier actitud intelectual o racionalizada. Si bien es cierto que en ocasiones Güiraldes manifiesta una inquietud cercana al disconformismo que lo lleva a cuestionar la isla y sus habitantes al sentirse angustiado por la lejanía de su pampa natal, encontramos allí también fragmentos llenos de emoción nacidos de un diálogo íntimo del artista con la naturaleza que lo circunda. Al igual que en estas *Notas*... toda su literatura está atravesada por descripciones pictóricas donde la percepción óptica recorre a modo de *Leitmotiv* la narración como recurso expresivo de un sentimiento espiritual.

Francisco Luis Bernárdez ha destacado el carácter místico de su literatura advirtiendo el misterio y dinamismo de su intención estética:

> *Todo induce a creer que Güiraldes emprendió el áspero camino de las letras obedeciendo a un impulso realmente espiritual, y que cumplió su viaje artístico no tanto para complacerse cuanto para expresarse o, si se prefiere, para realizarse, vale decir, para hacerse real y concreto en la medida en que ello es factible mediante elementos verbales*[21].

---

[19] Lecot, Alberto Gregorio. *En* La Porteña *y con sus recuerdos. Contribución al estudio de la vida y la obra de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Rivolín hnos. 1986, p. 58.

[20] Ídem, p. 250.

[21] Bernárdez, F. L. "Prólogo", en Güiraldes, Ricardo. *Obras Completas*, *op. cit*., pp. 21 y 22.

La dimensión emocional de las descripciones alcanza momentos de inusitada profundidad:

> *En una cueva horadada hacia la mitad del acantilado luciente se amontona una translúcida sombra que es la única piedad del paisaje ríspido, y uno quisiera apoyar allí la boca para beberla*
>
> *como el agua de los oasis africanos*
> *como si fuese el corazón de la roca*
> *como la saliva vital de la roca*
> *como un corazón o un manantial*[22].

Y, tal como hemos señalado con referencia a cierto tono de angustia ante el cosmos, frente a esa naturaleza Güiraldes toma conciencia de su propia finitud: *Y frente a la naturaleza perdurable he tenido el orgullo insensato de ser un hombre que va a morir*[23]. O bien cuando, a propósito de la quietud de un domingo en Puerto Pollensa, apunta: *Yo tengo miedo de esta quietud porque me estoy saliendo de mí y soy muy pequeño para ser naturaleza*[24]. En ese sentido Mallorca se le impone como cifra de su visión trascendental del mundo. Se perfila en estas frases una fuga hacia lo inmaterial que lleva a Güiraldes hacia una dimensión metafísica.

En 1922, y ya de regreso en la Argentina, escribe un poema titulado *Pampa* en cuyo comienzo reitera ese pasaje de lo inmediato hacia lo trascendente: *De tus dos vocales francas, la última sobrevive hacia el infinito*[25]. En otras ocasiones establece relaciones complementarias entre la tierra y el cosmos en una visión especular del mundo como microcosmos de un plano astral:

> *La tarde se ha hecho noche y las luces se han encendido, así en la tierra como en el cielo. Alcudia, a lo lejos, es una Osa Menor, un escorpión o la cabra con los siete cabritos, y Puerto Pollensa una hilera de asteroides que beben la bahía con la larga lengua de sus reflejos*[26].

Conclusión

De esta manera Güiraldes dejó sellado el itinerario estético y espiritual que imprimió una emocionada e imborrable marca en las relaciones artísticas entre Argentina y Europa.

La perspectiva güiraldiana del arte en Mallorca no es inocente, sino, muy por el contrario, la expresión de una mirada intensamente estetizada, muy condicionada por su educación y su cultura literaria y pictórica previas, es una construcción social articulada sobre la base de acumulaciones de experiencias anteriores donde el viaje al oriente, el conocimiento minucioso de la obra de Anglada, los ballets rusos y su retorno al primitivismo y la influencia del simbolismo lo habilitan para el encuentro con paisaje balear y su expresión crítica y poética.

[22] Güiraldes, Ricardo. "Notas para un libro mallorquín", en *Obras completas*, *op. cit*., p. 702.
[23] Ídem, p. 703.
[24] Ídem, p. 707.
[25] Güiraldes, Ricardo. "Pampa", *Obras Completas*, *op. cit*., p. 577.
[26] Güiraldes, Ricardo. "Notas...", p. 709.

LA MIRADA DE LOS ARTISTAS VIAJEROS SOBRE EL CENTRO HISTÓRICO DE CUENCA (1940-1960)

Pedro Miguel Ibáñez Martínez
Universidad de Castilla-La Mancha

El centro histórico de Cuenca forma parte inseparable del arriscado basamento dolomítico que lo sustenta, generando algunas de las más llamativas panorámicas urbanas de la vieja Europa. Patrimonio edificado y paisaje natural constituyen componentes de una misma totalidad indivisa que, sin embargo, ha sido percibida de manera contradictoria en los más diversos ámbitos de la creación artística y del conocimiento. Tópico especialmente extendido, y sumamente dañino por cierto para la conservación de ese patrimonio, es el que considera a Cuenca como ciudad donde los monumentos individualizados ceden ante la visión de conjunto y desde el exterior de la urbe en el paisaje. Dentro de todo ese contexto, la presente comunicación propone el estudio de las diferentes miradas que, durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, con algún antecedente en el primer tercio de la centuria, ofrecen un amplio grupo de pintores viajeros que visitan la ciudad y dejan descripción pintada y aún escrita de ella: Cirilo Martínez Novillo, Agustín Redondela, Eduardo Martínez Vázquez, Dimitri Perdikidis y otros. Huelga advertir que, en el corto espacio de esta comunicación, no pretendemos hacer un inventario de los numerosos artistas que han tomado la ciudad como objetivo de sus pinceles[1], sino una selección de casos significativos.

El análisis contempla desde el punto de vista metodológico varias líneas de actuación. Por una parte, engloba el propio debate estético entre los artistas, tanto sobre el concepto de expresión pictórica como sobre la manera de ver y de interpretar la ciudad; por otra, recoge algunas muestras de la proyección de este debate en los medios culturales conquenses, incluido el eco creativo muy diverso que encuentra en los pintores locales. Mencionaremos como trasfondo ciertos proyectos emanados de los ámbitos políticos y sociales para promocionar la imagen de la localidad en el exterior, desde el oficialista Centro de Estudios Conquenses a iniciativas tan curiosas como la promovida por los propietarios de la posada de San José, conocido establecimiento hotelero local en cuyo torno se generó una considerable actividad pictórica de artistas foráneos alojados en sus dependencias.

[1] Al comienzo del lapso acotado en el estudio, eran ya multitud los pintores que podían verse en el entorno de Cuenca. Un cronista de 1943 escribe: "En una ocasión –hace varios años– conté doce pintores en la puerta de San Juan". ("Crónica local. Una grata visita", *Ofensiva*, 21 de octubre de 1943, p. 2).

Iniciamos nuestro estudio recogiendo algún párrafo de una entrevista de 1955 a Cirilo Martínez Novillo, publicada en el diario *Ofensiva*. Ejemplificamos con sus palabras la inacabable pugna generacional entre antiguos y modernos. Cuando el entrevistador le pregunta si los pintores conocen bien Cuenca, responde negativamente con el siguiente argumento: porque las versiones pictóricas difundidas hasta la fecha son en su mayoría falsas y, según sus propias palabras, "producto de artistas amanerados, que igual pintan la Sierra de Gredos, pongo por ejemplo, que Cuenca"[2].

En primera instancia, alguien poco avisado del contexto estético en que se produce podría imaginar que la frase es un simple comentario inocente del momento fugaz de la entrevista. Sin embargo, en nuestro criterio, la intencionalidad crítica es obvia, y el comentario sarcástico va dirigido sin duda alguna al pintor Eduardo Martínez Vázquez. De una generación anterior a Martínez Novillo, Martínez Vázquez es el paisajista de Gredos por excelencia[3]. Wifredo Rincón ha estudiado su vida y su obra con detalle[4]. El maestro abulense muestra vínculos muy estrechos con Cuenca durante años. Desde 1943 a 1955 al menos, visita frecuentemente esta ciudad y ejecuta numerosos cuadros de parajes conquenses. A partir de las periódicas campañas otoñales de trabajo con sus alumnos de la escuela de El Paular, establece vínculos sólidos con las instituciones locales y alcanza entre ellas gran estima personal y profesional. Cuando el gobernador civil Gabriel Juliá promueve en 1949 la creación de un Centro de Estudios Conquenses, una de las personalidades invitadas a liderar la iniciativa es precisamente Eduardo Martínez Vázquez[5].

Paisajista de gran prestigio durante la primera mitad del siglo XX, el estilo del pintor abulense moderniza el realismo de Carlos de Haes a partir de los aportes impresionistas que pudieron asimilar miembros de una escuela española apegada, por tradición académica, al dibujo y la construcción de las formas. Su maestro Muñoz Degrain es continua referencia en su formación. A mediados de siglo, los jóvenes paisajistas de la escuela de Madrid consideran esta clase de propuestas ya superada, y es lo que según nuestro criterio expresa Cirilo Martínez Novillo con su ácido comentario. Otro punto de ruptura tiene que ver con el concepto mismo del paisaje urbano. El "amaneramiento" criticado por este pintor apunta a una determinada valoración de la ciudad, no apreciada en sí misma sino como un componente más dentro del paisaje. Una propuesta atenta de modo especial a la recreación del paisaje-jardín con frescas arboledas a la orilla de los ríos, donde los efectos atmosféricos y los reflejos lumínicos cuentan más que el componente urbano propiamente dicho. Constan declaraciones de Martínez Vázquez sumamente reveladoras al respecto. En una entrevista de 1946 citada por Wifredo Rincón, declara lo siguiente: "Formado en una época de pleno impresionismo acepto y estudio todo lo que signifique conseguir la atmósfera y la luz… base fundamental del paisaje y la verdadera pintura moderna"[6].

---

[2] Sotos, J. "Hoy hablamos con: Martínez Novillo". *Ofensiva*, 26 de junio de 1955, p. 3.

[3] Su pueblo natal es precisamente Fresnedilla, en la provincia de Ávila.

[4] Rincón García, W. *Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971)*. Catálogo de la exposición. Museo Municipal de Madrid, Marzo-Mayo 1996.

[5] Juliá Andreu, G. "El Gobernador Civil patrocina la inmediata creación de un Centro de Estudios Conquenses". *Ofensiva*, 27 de febrero de 1949, p. 1.

[6] Rincón García, W. *Op. cit*., p. 101.

He considerado de interés ilustrar la fase estilística representada por Martínez Vázquez con algún paisaje inédito de sus alumnos, realizado en Cuenca. Se trata del óleo *Convento de San Pablo* (Ayuntamiento de Cuenca) (Fig. 1), de María Luisa Goicoechea, pintado durante la primera campaña de trabajo en Cuenca con la escuela de El Paular, a lo largo del otoño de 1943. El grupo[7] pasó dos meses en la ciudad, cerrando la estancia con una exposición en las salas de las escuelas de Aguirre de Cuenca entre los días 12 y 14 de diciembre de ese año[8]. La crónica en la prensa local apunta que el grupo de la escuela de El Paular solía ir anteriormente a tierras del Norte, a Cataluña o a Mallorca, y que el objetivo de la institución era "apreciar la reacción del alumno que durante cuatro años ha estado pacientemente dibujando y pintando un modelo en estudiada posición, estático al color de una luz invariable; poner a su alcance la naturaleza virgen, sin mixtificaciones de urbanismo modernista, ni verdores de platabanda jardinera"[9].

A tenor de estos puntos programáticos, transmitidos sin duda por el maestro al cronista del periódico *Ofensiva*[10], queda muy claro lo que motivaba la campaña: el estudio del paisaje del natural y la inspiración en la naturaleza desde sus efectos específicos, "vírgenes", al margen de la artificiosidad de la ciudad moderna o de los jardines[11]. El encuadre de *Convento de San Pablo* se produce desde la vertical del puente del mismo nombre, incluyendo el antiguo monasterio dominico encumbrado sobre su pedestal rocoso y, al fondo, la vertiente de la hoz del Huécar bajo el barrio del castillo. Escribe el cronista de 1943 sobre la obra de María Luisa Goicoechea: "De sus siete óleos posiblemente el que más me guste sea "San Pablo", paisaje de finos acordes, visto con alegría de una juventud optimista y serena"[12]. El cuadro responde al nivel estilístico del maestro abulense por mano de una de sus alumnas. Es el típico paisaje conquense "naturalizado", con el bosquete de chopos y la garganta fluvial dorados por el sol de la tarde. El efecto de luz es el verdadero objetivo de la autora, en una composición de cuidada perspectiva y preciso dibujo bajo la factura suelta.

Al expresar los ideales lumínicos sobre el paisaje antes mencionados, Martínez Vázquez enlaza con Aureliano de Beruete, otro pintor obsesionado por recrear el contexto geográfico que rodea Cuenca, y a quien le importaba menos la ciudad en sí misma que los efectos atmosféricos y cromáticos de su entorno natural en la amplitud de las hoces. La producción conquense de Beruete es muy amplia y tardía dentro de su catálogo. Huelga recordar que su estancia laboral en Cuenca se inscribe en una trayectoria profesional de amplios horizontes geográficos. Pinta en numerosos lugares de España y del extranjero aunque, como ha escrito alguno de sus estudiosos, Cuenca forma parte del grupo más selecto de ciudades amadas. Los escritores de la Generación del 98 lo admiraron por encima de otros paisajistas, asegurando que sus cuadros sabían atrapar el alma del paisaje. Se han interpretado sus creaciones y su

[7] Eduardo Martínez Vázquez llegó acompañado por siete alumnos: María Rius, Emilio Molina Núñez, Antonio Lago Rivera, Concepción Salinero, Irene Gracia, María Jesús Rodríguez Valderrama y la citada María Luisa Goicoechea. ("Crónica local. Una grata visita", *Ofensiva*, 21 de octubre de 1943, p. 2).

[8] De las 42 piezas expuestas, todas eran paisajes a excepción de dos cabezas de estudio.

[9] "La exposición de los pensionados del Paular". *Ofensiva*, 19 de diciembre de 1943, p. 4.

[10] La crónica no lleva firma, pero imaginamos que se trata de ese J. Martínez Muñoz que en la misma página escribe el artículo "Los pintores en Cuenca".

[11] A lo Santiago Rusiñol, suponemos.

[12] "La exposición de los pensionados del Paular". *Ofensiva*, 19 de diciembre de 1943, p. 4.



Figura 1. María Luisa Goicoechea.
Convento de San Pablo
(Ayuntamiento de Cuenca).



Figura 2. Fausto Culebras.
Retrato de Federico Muelas
(Ayuntamiento de Cuenca).

estética en relación con la Institución Libre de Enseñanza, de la que fue accionista fundador en 1877, y con el pensamiento regeneracionista fin de siglo[13].

La campaña del año 1910 fue especialmente fructífera para Aureliano de Beruete en Cuenca. Los encuadres corresponden siempre a las hoces, lo que resulta sumamente indicativo de lo dicho. Además de mostrar los escenarios naturales emblemáticos de la ciudad, el compuesto de casas, rocas, vegetación y agua significaba el máximo reclamo para un pintor de la estética del madrileño. El artista arriba a Cuenca el 1 de agosto del citado año[14]. Sorprende el juicio negativo que le merece la ciudad en sí misma, como contraste a su entorno natural. En una carta a su amigo Joaquín Sorolla del 11 de ese mismo mes, anota: "la población es horrorosa". Y a continuación, describe los elementos que le atraen de Cuenca como paisajista: "Por lo demás,... es decir, los alrededores,... es muy pictórico; bonitas orillas en los dos ríos con huertas y las caprichosas rocas cubiertas de yedra y con árboles en las grietas y las casas encima derrumbándose"[15]. Entre las numerosas obras que pinta en esta ciudad, baste recordar algunos ejemplos como *Hoz del Júcar en Cuenca* (Museo de Cádiz) y *Hoz del Huécar en Cuenca* (Museo del Prado).

[13] Véase el contexto general en Pena López, C. *El paisaje español del siglo XIX, del Naturalismo al Impresionismo*. Madrid, 1982; y *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, 1983.

[14] Se aloja en el número 6 de la calle de Colón, en la parte baja de la ciudad

[15] Doc. cit. en AA.VV. *Aureliano de Beruete (1845-1912)*. Madrid, 1983, p. 90. (Selección y comentario de textos por Fernando A. Marín Valdés).

Los encuadres de Martínez Vázquez comparten con los de Beruete el centrarse en las hoces y no penetrar nunca dentro de la ciudad misma. *El remanso* (colección particular), de 1945, muestra la ribera del río Júcar en la zona del Recreo Peral, con las traseras de las casas de la calle de San Juan al fondo. Satisfaciendo uno de los mitos paisajísticos conquenses, buscado continuamente por el artista abulense en sus sucesivas campañas en la ciudad, el ambiente es otoñal y crepuscular, con la luz grisácea que envuelve las casas, los árboles dorados y los reflejos en un río quieto por completo. Muy similar es *Preludio de invierno* (colección particular), de 1948, con otra de las vistas emblemáticas de Cuenca: la que se contempla desde el puente de San Antón. El río alcanza todavía mayor protagonismo que en el lienzo anterior, con aguas azulencas en fuerte contraste con las casas blanquecinas inmediatas al puente de la Trinidad. El centro histórico emerge entre nieblas, ofreciendo un aspecto de decadencia y abandono, romántico en cierto sentido. Con las variantes que se quieran proponer, esta línea "atmosférica" será continuada a mediados del siglo XX por distintos pintores locales y llegará hasta nuestros días.

El escultor y pintor Fausto Culebras es un artista que se caracteriza por la modernidad de su propuesta en el panorama conquense de su tiempo. El interés de Fausto por el paisaje de Cuenca tiene que ver con su radicación en esta ciudad, en 1933, como profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Resulta curioso el rechazo que manifiesta hacia la Cuenca urbana como motivo de inspiración pictórica. En 1957, declara en una entrevista: "Las casucas y, en general, la ciudad vieja me gusta menos que las hoces y sus piedras. El paisaje urbano es más socorrido"[16]. Fausto prosigue en 1957 una tendencia personal manifestada ya décadas atrás, al pintar los peñascos de las hoces cuando pocos penetraban en las callejas y las placetas conquenses. Esta tendencia le alinea con una larga tradición pictórica que sólo entiende la ciudad en el marco de sus hoces, y no como elemento primordial del encuadre. Casi todos los paisajes pintados por Fausto sobre la hoz del Huécar, buena parte de ellos a mediados de los años cincuenta, certifican los mismos valores tonales y las armonías cromáticas que ya observamos en los cuadros de Gascueña. Es la suya una hoz distinta a la de otros artistas, casi irreal, que difumina la potencia original de los grandes bloques pétreos y de las cinglas calizas en velos vespertinos a lo Regoyos. El *Retrato de Federico Muelas* (1957, Ayuntamiento de Cuenca) (Fig. 2), donde el escritor se asoma desde una galería a la hoz del Huécar, con las peñas de San Pablo reconocibles pese a su vaguedad de contornos, queda entonado a partir de armonías coloristas similares a las de sus paisajes propiamente dichos. Figura y contexto geográfico aparecen envueltos por los mismos tonos azulados, con efectos casi de pastel.

En una tendencia muy diferente, cuando Martínez Novillo declara en 1955 que Cuenca permanece sin pintar, en lo que a primera vista podría parecer una afirmación extravagante, quiere decir en realidad, al margen de otras diferencias en el propio concepto estético, que la mayor parte de los artistas se han quedado hasta entonces en la fisonomía exterior, en la epidermis del entorno natural, sin profundizar en su tejido urbano. Tras declarar que también él ha fracasado de alguna manera en sus primeras aproximaciones pictóricas al lugar, señala con precisión los límites entre la antigua mirada y la nueva:

"A Cuenca la voy conociendo poco a poco, detalle a detalle. La primera ojeada se va a la Cuenca turístico-pintoresca. Después se van conociendo sus rincones, se la va contemplando

[16] Doc. cit. en Jiménez Priego, M. T. *Fausto*. Madrid, 1985, p. 122.

desde distintos ángulos. Es entonces cuando uno se familiariza con su fisonomía auténtica… Hay que andar por sus calles, seccionar ópticamente, humanizar sus proporciones, etc. Entonces encontramos una riqueza de color y de formas asequibles de ser llevadas al lienzo. Cuando el pintor ha logrado todo esto es cuando verdaderamente puede comenzar a pintar Cuenca. Y en este momento creo estar yo"[17].

Los contactos de Martínez Novillo con Cuenca venían de años atrás. Aunque nacido en Madrid, sus padres procedían de dos pueblos de la provincia de Cuenca, Villanueva de los Escuderos y Villarejo Sobrehuerta. En abril de 1950, expone en la Diputación Provincial con Nicolás Muller y Manuel Aristizábal[18]. Cuando el poeta conquense Federico Muelas, en 1952, subraya la proyección artística y cultural de Cuenca fuera de los límites provinciales, incluye a Martínez Novillo entre los que sustentan la presencia constante del paisaje conquense en las exposiciones madrileñas[19]. Una de estas exposiciones tiene lugar, en febrero de dicho año, en la Galería Estilo de Madrid[20]. Precisamente con un cuadro titulado *Palomera* obtendrá en 1956 el primer premio en la XVIII Exposición Manchega de Artes Plásticas, celebrado en Valdepeñas (sección de los premios instituidos por la Diputación Provincial de Cuenca)[21].

La coincidencia del planteamiento expuesto más arriba es plena con los escritores que, en esa precisa coyuntura, elogian las excelencias paisajísticas de Cuenca. El escritor César González Ruano redacta un texto para la exposición celebrada en 1955[22] por el artista madrileño en el Hogar de Artesanía de Cuenca, después de tres meses de estancia en la ciudad[23]. Le dedica asimismo algún artículo de prensa, y en todos esos escritos subraya la absoluta identidad entre su obra y la del pintor, y proclama a Martínez Novillo como el artista que, en su opinión, mejor ha interpretado a Cuenca: habría marcado "una etapa importante en la divulgación artística del alma de la ciudad", y la habría ido conociendo "detalle por detalle, estudiando y entendiendo sus proporciones gigantescas y sus concéntricas más suaves y tiernas, venciendo con tenaz sabiduría[24].

El Museo de Cuenca guarda en sus fondos un notable conjunto de pinturas del artista madrileño, provenientes de la citada exposición de 1955. En el óleo *Cuenca desde los Tiradores*, ya no existe vestigio alguno de las hoces ni de los reflejos lumínicos en las aguas de los ríos que las cruzan o en las hojas temblonas de los chopos. Interesa el compuesto constructivo de la ciudad alta y los colores blancuzcos y amarillentos de las casas amontonadas, unas sobre otras, en la empinada cuesta. Es un buen ejemplo de esa nueva tipología que propugnaba en párrafos anteriores Cirilo Martínez Novillo, con ácida crítica al concepto paisajístico de Martínez Vázquez. También poseen gran belleza las acuarelas expuestas en 1955. Cualquiera de ellas,

[17] Sotos, J. "Hoy hablamos con: Martínez Novillo". *Ofensiva*, 26 de junio de 1955, p. 3.

[18] *Ofensiva*, 6 de abril de 1950, p. 1.

[19] Muelas, F. "De cómo hablar de una Cuenca que no es tan desconocida". *Ofensiva*, 6 de noviembre de 1952, p. 4.

[20] Muelas, F. "A Martínez Novillo, pintor". *Ofensiva*, 21 de febrero de 1952, p. 3.

[21] "En la exposición de Artes Plásticas de Valdepeñas obtuvieron los primeros premios de la Excelentísima Diputación de Cuenca los pintores Martínez Novillo…". *Ofensiva*, 20 de septiembre de 1956, p. 3.

[22] Se inaugura el 30 de julio de 1955 con un total de 24 cuadros: 6 paisajes urbanos de Cuenca al óleo, 12 acuarelas de temas conquenses, 5 paisajes más y un retrato. (*Ofensiva*, 31 de julio de 1955, p. 2).

[23] González Ruano, C. *Novillo y Cuenca: catálogo de la Exposición en el Hogar de Artesanía*. Cuenca, 1955.

[24] González Ruano, C. "Gratitud al pintor Martínez-Novillo". *Ofensiva*, 4 de agosto de 1955, p. 3.



Figura 3. Cirilo Martínez Novillo. *Casas del barrio de San Miguel* (Museo de Cuenca).

de *Placeta de Santo Domingo* a *Plaza del Obispo* y *Casas del barrio de San Miguel* (Fig. 3), contiene solitarios rincones urbanos bajo la luz radiante de los meses estivales. La ejecución técnica es de una sutilidad extraordinaria, ofreciendo en realidad dibujos coloreados. Con delicadeza y transparencias casi orientales, las acuarelas alcanzan el límite de sus posibilidades, valorando al máximo la trama del lápiz. Por cierto, la luminosidad y la alegría de vivir que el artista madrileño vuelca en su Cuenca veraniega y risueña de 1955, es como un paréntesis dentro de su catálogo.

Los paisajistas de los años cincuenta, y no sólo Martínez Novillo, descubren la Cuenca interior, la de las callejuelas y las placetas de arquitectura popular. Las concordancias son claras con el pintor conquense Víctor de la Vega, coetáneo del madrileño[25]. Víctor elabora numerosos dibujos de Cuenca a finales de los años cuarenta, que se publican en 1957 en un volumen titulado *Cuenca íntima*[26]. El libro aprovecha un material muy anterior, correspondiente al lapso entre 1948 y 1950, con el propósito de utilizarlo como reclamo turístico para atraer visitantes[27]. En

[25] Sobre Víctor de la Vega, véase Ibáñez Martínez, P. M. "Estudio de la obra de Víctor de la Vega". En Ibáñez Martínez, P. M. (coord.). *Víctor de la Vega*. Real Academia Conquense de Artes y Letras, 2009, pp. 8-223.

[26] *Cuenca íntima. Dibujos de Víctor de la Vega*. Prólogo de Federico Muelas. Diputación Provincial de Cuenca, 1957. (Segunda edición, facsímile, Diputación Provincial de Cuenca, 1998).

[27] Queda recogido en el propio libro y lo destaca la prensa de la época. (Véase como ejemplo Gonzalo, R. de. "Dibujos conquenses o una excelente edición de la Corporación Provincial". *Ofensiva*, 8 de junio de 1957, p. 2).



Figura 4. Víctor de la Vega. *Cuenca desde el llano* (Colección particular).

este sentido, forma parte del proyecto puesto entonces en marcha por las autoridades locales para promocionar la ciudad en el ámbito del turismo cultural[28].

En el prólogo a *Cuenca íntima*, Federico Muelas interpreta los dibujos en relación con la vida sencilla de una vieja ciudad castellana, lo que se nos antoja insuficiente. Tampoco coincidimos con alguna propuesta crítica que subraya en ellos un trasfondo juvenil y lírico, así como su carácter de documento de una ciudad en buena parte desaparecida[29]. Este último aspecto es defendido incluso por el propio pintor que, curiosamente, no le otorga a los dibujos grandes pretensiones artísticas pero sí un gran valor por guardar imágenes irrepetibles de monumentos y parajes urbanos desaparecidos[30]. Ninguna de las dos posiciones nos convence, subrayen los valores poéticos o documentales, porque desvalorizan en el fondo el significado histórico y estético del conjunto de dibujos de 1948-1950. Estos dibujos "íntimos" constituyen

[28] La Diputación utilizaba el libro como regalo. Lo reciben y califican elogiosamente artistas foráneos como Victorio Macho, Daniel Vázquez Díaz, Pedro Mozos y otros. (*Ofensiva*, 1 de noviembre de 1957, p. 5).

[29] Martínez Ruiz, F. "*Cuenca íntima*: cuarenta años de un libro artístico entrañable". *El Día de Cuenca*, 3 de febrero de 1996, pp. 20 y 21.

[30] Declaraciones en J. M. D. "Presentan la edición facsímile del libro de dibujos *Cuenca íntima*". *El Día de Cuenca*, 13 de marzo de 1999, p. 13.

una de las revelaciones artísticas del paisaje urbano de Cuenca, en paralelo a las acuarelas de Martínez Novillo y las obras de otros pintores foráneos que eligen la ciudad de Cuenca como inspiración.

El objetivo de su ciclo de dibujos lo deja muy claro el propio Víctor de la Vega: reflejar un conjunto urbano al margen de los lugares más trillados por pintores y turistas; una Cuenca cotidiana y aparentemente humilde, pero con valores estéticos apreciables en las encrucijadas de las calles o en los edificios de arquitectura popular[31]. En cuanto al concepto estético, concuerda con los postulados de la escuela de Madrid. Las aguadas, jugando en exclusividad con grises, constituyen el germen frustrado de óleos. Un grupo de cuadros traslada del papel al lienzo este concepto, entre los que podemos citar a título de ejemplo el fondo paisajístico de *Benito de la Vega* (1954, Museo de Cuenca), *Cuenca desde la Puerta de Valencia* (1957, colección particular) y *Cuenca desde el llano* (1961, colección particular) (Fig. 4). Predomina el artificio en la volumetría de los edificios de aristas vivas y en la relación lógica entre ellos, con encuadres arbitrarios e iluminación en grandes masas claras y oscuras. El planteamiento estético es de muralismo trasladado a pintura de caballete, que no hace otra cosa que certificar que Víctor fue alumno de Vázquez Díaz en su clase de pintura mural de la escuela de San Fernando. Los colores traslucen, amplificados, los tonos auténticos que ya teñían entonces las fachadas de los edificios del centro histórico, como lo siguen haciendo hoy en día: rojos, naranjas, grises y amarillos[32]. Las casas bamboleantes y el color tan intenso ubican estas pinturas bajo el signo expresionista, como sucede con la mayor parte de los dibujos "íntimos" de 1948-1950.

Resulta obligado en este punto remitirse a apuntes conquenses de Daniel Vázquez Díaz como *Cuenca. Día gris* (1922, colección particular). Coincide en buena medida con el encuadre de *Cuenca desde el llano* de Víctor de la Vega, tomado en ambos casos desde la zona del parque de San Julián. Es pintura espléndida en traza y en color, con ese cubismo inicial suyo, "cezanniano", que siempre encontramos en su producción pictórica. Obras precursoras de este tipo, con las derivadas de otros artistas posteriores, son las que reciben en su época reproches de la intelectualidad local por no acertar con el "color verdadero" de Cuenca, en una muestra patente de las diferentes formas de mirar una misma realidad urbana. Tampoco gustarían en exceso dibujos como el incluido en el libro de poemas *Cuenca en volandas*, de Federico Muelas[33]. La hoja representa una panorámica de la ciudad tomada desde el cerrillo de Santiago, con el seminario y la torre de Mangana en la cumbre de la pirámide edificada. Pero Vázquez Díaz prefiere aplicar su método pre-cubista y descomponer los edificios en estructuras prismáticas, antes que ofrecer una vista pintoresca. Con todas estas piezas, el gran maestro onubense representaba una de las mejores propuestas renovadoras de la pintura figurativa española, y la crítica conquense seguía anclada en el tardo-impresionismo. Sin el magisterio de Vázquez Díaz, no se podrían entender los paisajes de Víctor de la Vega, de Martínez Novillo y de tantos artistas de mediados de siglo.

[31] Declaraciones en Monreal, J. "La *Cuenca íntima* de Víctor". *La Tribuna de Cuenca*, 10 de enero de 2008, pp. 12 y 13.

[32] La policromía intensa de las fachadas debió de extenderse desde principios del siglo XX, probablemente como un rasgo derivado de la modesta arquitectura modernista local y con el precedente, en perfil cromático más bajo, de ciertos edificios religiosos dieciochescos.

[33] Muelas, F. *Cuenca en volandas*. Diputación Provincial de Cuenca, 1969, p. 7.

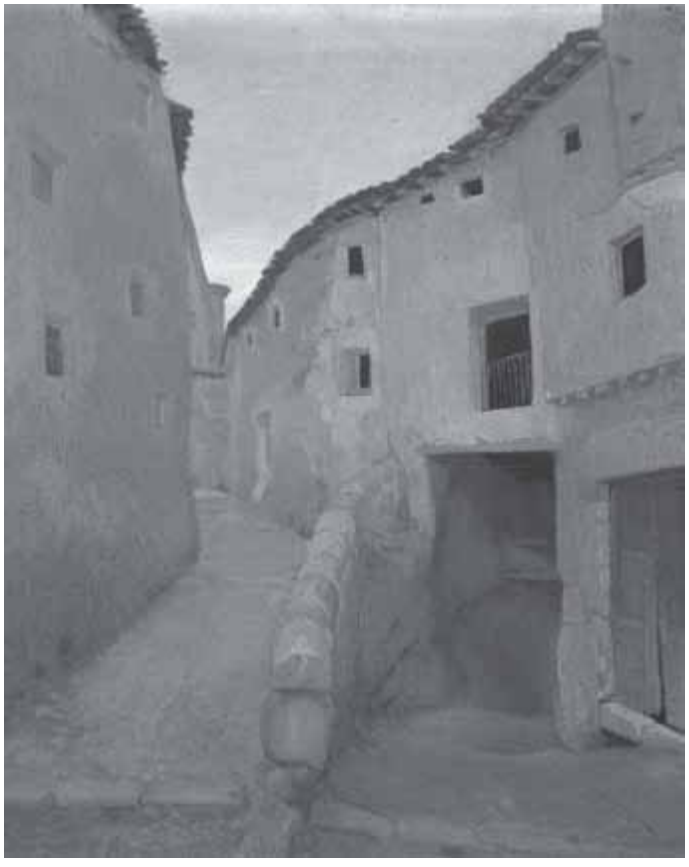


Figura 5. Wifredo Lam.
Pasadizo de las casas Colgadas
(Ayuntamiento de Cuenca).

Cabe dudar de que esta visión cromática de Cuenca satisficiera a personajes de la cultura como Federico Muelas. Por una parte, el escritor mantiene completa oposición en la prensa de entonces contra los "colorines" que, desde tiempo atrás, se han apoderado de la ciudad, sean en monumentos históricos como la torre de Mangana y el Seminario, o en las casas de calles como la de los Tintes y otras. Por otro lado, no esconde sus inclinaciones estéticas: la crítica de algún apunte conquense de Vázquez Díaz, "desacertado en volúmenes y ambiente", le da pie para propugnar la recuperación de "la fina escala de nuestros platas". Y elogia al pintor Wifredo Lam por haber sido, en su opinión, uno de los pocos pintores capaces de captar el auténtico color y la verdadera luz de Cuenca[34]. Este tipo de proclamas a favor de una supuesta autenticidad lumínica y ambiental del paisaje conquense es una constante en la prensa local de la época. Ni siquiera habrían logrado sustanciar su sobrio ambiente grandes maestros consagrados a nivel popular como Aureliano de Beruete y Santiago Rusiñol, por caer en efectismos y estridencias coloristas[35]. En la misma línea, Víctor de la Vega, tal vez el artista local más concordante durante los años cincuenta con las propuestas de la escuela de Madrid (estudió en San Fernando), recibe en alguna ocasión calificativos tan duros como "mal

[34] Muelas, F. "Mi alma en mi almena, III". *Ofensiva*, 9 de junio de 1949, p. 3.
[35] Martínez Muñoz, J. "Los pintores en Cuenca". *Ofensiva*, 19 de diciembre de 1943, p. 4.

colorista" y "no sabe tintar bien sus cuadros"[36]. Era la época de sus cuadros expresionistas de colorido extremo, y cabe preguntarse si estas críticas negativas pudieron haber frenado al pintor en su tendencia de entonces en verdad innovadora[37].

El cubano Wifredo Lam es uno de los nombres ilustres del arte contemporáneo universal, pero tratamos de él cuando desarrollaba en Cuenca sus primeros balbuceos profesionales. La Cuenca que ofrece el artista cubano en los años veinte es completamente distinta de la interpretada en aquel mismo momento por Vázquez Díaz, y dos décadas más tarde por otros pintores. Tras una primera fase conquense de simbolismo "fauve" un tanto decadente, se sumerge de inmediato en un característico realismo noventayochista de oscuras pesadumbres, deudor del intenso castellanismo propagado por los escritores del 98. Lam publica una serie de dibujos[38] en *La Ilustración Castellana.* Anteceden ciertamente a los encuadres de Martínez Novillo, Víctor de la Vega y otros artistas en la búsqueda de escenarios cotidianos y poco espectaculares de la ciudad como la calle de los Tintes, el rincón de la Esperanza, la bajada de San Felipe o la calle del Peso. Pero aquí terminan las similitudes. La Cuenca de intensas sombras de Lam quizá mira al pasado antes que al futuro, como la que representan en ese primer tercio del siglo XX pintores locales del perfil de Virgilio Vera. Es hija de su tiempo y heredera lejana de conceptos expresivos que alcanzan, incluso, al Romanticismo.

Los mejores paisajes pintados por Wifredo Lam en Cuenca no acaban de liberarse de la visión estrictamente noventayochista. Presenta cuatro obras en la Exposición de Arte de 1928, celebrada en las escuelas de Aguirre de la citada ciudad. La crítica de entonces destaca en ellas sus "finas luces, cuya serie de grises le dan un encanto grande sin perder ese ambiente especial que tienen los rincones de Cuenca al amanecer o cuando la luz solar se pierde"[39]. El ayuntamiento de Cuenca posee un magnífico ejemplo de este tipo de paisajes de Wifredo Lam, *Pasadizo de las casas Colgadas* (Fig. 5). Representa las célebres casas desde el interior de la ciudad, con una fuerte carga tonal de luz de amanecida sobre la calle desierta. La negrura de los vanos abiertos trasluce la soledad de las viviendas e indica que se encuentran sin morador alguno, deshabitadas. Ni se escuchan pasos ni se espera que surja presencia humana alguna en los recodos cargados de misterio. Todos estos caracteres ofrecen la imagen de la ciudad castellana querida por la Generación del 98. Resulta inevitable evocar obras como *Calle muerta (Salamanca)* (hacia 1912), de Ramón de Zubiaurre.

Buena parte de los pintores foráneos que proyectan una nueva mirada sobre el paisaje conquense a lo largo de los años cincuenta, y alguno con anterioridad, no tardarán en dar una nueva vuelta de tuerca estética e integrarse en las últimas tendencias de la España de la época. Refleja esta situación el artista griego Dimitri Perdikidis que nacido en El Pireo en 1922, fallece en Atenas en 1989. Tras formarse en la Escuela de Bellas Artes de Atenas, viaja a España en 1952 con una beca para completar estudios en la Escuela de San Fernando. La biografía y la evolución artística de Perdikidis, con numerosas exposiciones en España y en el extranjero,

[36] De la Rica, C. "Cuenca, ciudad de artistas". *Ofensiva*, 6 de mayo de 1956, p. 5.

[37] Sobre la evolución de Víctor de la Vega desde la modernidad al academicismo, véase Ibáñez Martínez, P. M. "Estudio de la obra de Víctor de la Vega", *op. cit.,* pp. 37-83.

[38] Véase reproducción de estos dibujos en López Redondo, A. *Wifredo Lam en Cuenca, 1925-1927*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1985.

[39] Pérez Compans, R. "La Exposición de Arte". *El Día de Cuenca*, 5 de septiembre de 1928, p. 6.



Figura 6. Dimitri Perdikidis. *Cuenca desde el cerro del Socorro* (Museo de Cuenca).

contienen un capítulo conquense poco conocido[40], quizá porque no había abrazado aún el credo informalista. Nos interesan aquí sus obras de mediados de los años cincuenta, cuando laboraba en Cuenca en sintonía con la tendencia paisajística renovadora que comentamos. Conocemos cosas suyas de los años 1954 y 1955 en Cuenca. En septiembre de 1955 expone en la Sala de Artesanía numerosas obras, la mayor parte de ellas de temas conquenses. La crítica local subraya en sus pinturas de qué manera el dibujo esquemático aprisiona colores oscuros y amargos, en una materia seca que opta siempre por tierras y negros. El juicio crítico no le es benigno: "Las superficies, sin expansión, y agobiadas por la limitación de los negros, fatigan, provocando el confusionismo en los asuntos"[41].

La pintura innovadora de Perdikidis, como la de otros artistas coetáneos no fue apreciada en su justo término en Cuenca por comentaristas y público mayoritario. Hemos seleccionado como ejemplo ilustrativo de su arte *Cuenca desde el cerro del Socorro* (hacia 1955, Museo de Cuenca) (Fig. 6). Muestra ya la síntesis de planos "cezanniana" y la opacidad cromática de otras piezas suyas de esta etapa conquense, sea en el paisaje o en el retrato[42]. El extremo reducimiento de forma y color al que somete los elementos del paisaje explica que, en breve plazo, acabara practicando la abstracción. Aún así, conserva la estructura y la profundidad espacial, en un juego de grises y azules de gran belleza cromática. Tras esta fase figurativa conquense, Perdikidis se incorpora con prontitud y entusiasmo a las tendencias vanguardistas promovidas por El Paso y por otros grupos. El artista griego practica así una abstracción geométrica que alcanza el despojamiento absoluto del blanco sobre blanco. Con una obra de este carácter, *Sin título*, obtiene en 1961 el Premio de la crítica del Ateneo de Madrid. Pese a su

[40] Su vinculación con Cuenca es tal, que Federico Muelas, en 1961, lo incluye entre los artistas conquenses de "La pequeña Hermandad de San Lesmes" que podrían convertir la ermita del Cristo del Amparo en un pequeño museo y en una de las referencias para el turismo de Cuenca. (Muelas, F. "La pequeña Hermandad de San Lesmes". *Ofensiva*, 4 de octubre de 1961, p. 3).

[41] Tulio, "Exposiciones. La de Dimitri Perdikidis, clausurada ayer". *Ofensiva*, 18 de septiembre de 1955, p. 3.

[42] Buena muestra de su tipología en este campo es el *Retrato de Amancio Contreras* (colección del retratado).

nacimiento, se le incluye en el contexto del arte español contemporáneo por las varias décadas en que vivió en España[43].

Cada artista de paso o radicado en la ciudad entre 1940 y 1960 recrea su paisaje de modo diferente. Se configura así un extensísimo panorama estilístico siempre fluctuante entre tradición y modernidad. Los nombres pueden ser tan ilustres que originen, con el paso del tiempo, lamentos por no haber acopiado su obra por buen precio cuando se podía haber hecho, y quedar como patrimonio histórico-artístico del pasado reciente en vez de catálogo simplemente imaginario. Cierto pintor foráneo reflexiona en conversación con Federico Muelas acerca del gran número de grandes paisajistas que han pintado Cuenca, de Beruete a Rusiñol, de Solana a Vázquez Díaz, y le pregunta sobre la existencia en centros oficiales conquenses de obras de esos artistas. La respuesta del escritor es negativa y amarga, reivindicando la necesidad de un Museo de Arte y la adquisición a partir de ese momento de piezas de tal carácter[44]. Tampoco llega a cuajar esa idea de modo pleno, aunque el aumento del turismo y el fenómeno de los paisajistas viajeros generan una coyuntura de gran interés.

Se suele repetir que la creación del Museo de Arte Abstracto en 1966 despertó la atención hacia una ciudad olvidada, pero ello supone una verdad sólo a medias. El impacto cultural y social de la colección de Fernando Zóbel resulta innegable, pero la Cuenca anterior a 1966 conocía ya un apreciable despegue turístico como otras ciudades históricas del centro peninsular, lo que se refleja en la prensa de la época. Sirva de muestra el artículo "Sube la marea turística", donde se recoge la llegada de visitantes a los pueblos serranos conquenses y no sólo ya a la capital de la provincia: "Muchos creerán que el turismo sólo se ha fijado en la capital de Cuenca, que todo se endereza hacia las Casas Colgadas, hacia la Ciudad Encantada y hacia las fantásticas hoces que rodean la ciudad… A Cuenca viene el gran turismo…; el turismo, digamos, de alto bordo. Quizá sea éste el más apetecible, porque es el que nos llega de fuera y es el que nos procura divisas"[45].

Dentro de este contexto, cierto cronista local reclama en 1952 la realización de un proyecto nunca cerrado, el establecimiento en Cuenca de una residencia de artistas, y lo argumenta del siguiente modo: en el mapa nacional existe un itinerario obligado para los pintores, que pasa por Sevilla, Granada, Valencia, Cuenca, Toledo, Madrid, El Paular, alguna ciudad del Norte y la Costa Brava. Así en la primavera, en el verano y sobre todo en el otoño "afluyen a nuestra capital una verdadera pléyade de paisajistas, que han de hospedarse en los hoteles situados en la parte baja de la ciudad, en habitaciones reducidas que no ofrecen las comodidades y la amplitud que un artista necesita"[46]. Parece que la respuesta de la empresa privada a esta aspiración fue la posada de San José, que aprovecha el antiguo edificio de los infantes de coro de la catedral. Se inaugura el 1 de julio de 1953[47], con voluntad de aunar turismo y cultura. Meses antes de la apertura, su propietario Fidel García Berlanga ya había instituido un premio bianual para pintores[48] con residencia en Cuenca y en Madrid, centrado en el género

[43] En 1964 y 1966, participa en las XXXII y XXXIII Bienales de Venecia dentro del pabellón español.
[44] Muelas, F. "Mi alma en mi almena". *Ofensiva*, 6 de febrero de 1949, p. 3.
[45] Don Fernandico. "Sube la marea turística". *Ofensiva*, 29 de julio de 1962, p. 4.
[46] Mangana. "Residencia de artistas". *Ofensiva*, 7 de febrero de 1952, p. 2.
[47] *Ofensiva*, 2 de julio de 1953, p. 2.
[48] El premio en realidad era anual, pero en alternancia con escultores.



Figura 7. Agustín Redondela. *San Pedro* (Museo de Cuenca).

del paisaje[49]. La cuantía del premio era de tres mil pesetas mas un mes de estancia en el establecimiento en régimen libre. El premiado venía obligado a entregar al propietario un paisaje de la ciudad de Cuenca o de la provincia[50].

La sugestiva posada, ubicada en uno de los miradores más bellos sobre la garganta del río Huécar, se convierte así en un verdadero crisol de creación artística. Por sus dependencias pasan innumerables paisajistas de la época aquí estudiada, empezando por Martínez Novillo, que moró en ellas durante el verano de 1955[51]. Dos años más tarde, Alberto Insúa escribe sobre la vocación cultural y el internacionalismo de la clientela de "la ya famosa Posada de San José": en ese mismo momento, se alojan en ella un amplio grupo de turistas norteamericanos, un botánico belga, un geólogo sueco, dos literatos españoles y tres pintores[52].

[49] Las obras presentadas se expondrían al público en Madrid, y se haría lo propio en Cuenca con una selección de las mismas por parte del jurado, con el fallo definitivo del premio.

[50] "La Posada de San José instituye un premio anual para pintores y escultores". (Carta de Fidel García Berlanga). *Ofensiva*, 12 de marzo de 1953, p. 3.

[51] Sotos, J. "Hoy hablamos con: Martínez Novillo". *Ofensiva*, 26 de junio de 1955, p. 3. (La fotografía que ilustra la entrevista muestra al pintor interpretando en un lienzo el paisaje de la hoz del Huécar desde la misma terraza de la posada de San José).

[52] Insúa, A. "Paisaje e historia". *Ofensiva*, 1 de agosto de 1955, p. 3.



Figura 8. Van Herwijnen. *Convento de San Pablo y hoz del Huécar* (Museo de Cuenca).

En sus salas se celebran igualmente exposiciones de arte, como una colectiva de 1955 que muestra obras de Carolina Escomel, Ana Muñoz y José Manuel García-Primatesta. Este último expone allí un paisaje de las casas Colgadas sobre el que pasa como de puntillas el cronista del evento, que echa de menos que el artista no haya expuesto algunas muestras de la imaginería religiosa que también cultiva: "A juicio nuestro Primatesta alcanza aún mas puntos de contacto como escultor que en sus ensayos pictóricos… Es lástima que en esta exposición un poco de "veraneo" no hayan podido figurar las obras de que es capaz y que ya le han dado un merecido crédito en su especialidad"[53]. Siendo el cuadro de gran fuerza compositiva, con encuadre a

[53] M. J. M. "Dibujos, acuarelas, óleos y esculturas de Carolina Escomel, Ana Muñoz y Primatesta". *Ofensiva*, 6 de octubre de 1955, p. 3.

vista de pájaro y colorido detonante, la incomprensión crítica que traslucen las palabras del comentarista sería una prueba más de esas dos miradas contrapuestas que se vuelcan sobre los paisajes pintados de Cuenca en las décadas centrales del siglo XX.

La misma postergación recibirían otros dos notables paisajes que también incluimos en la selección del presente estudio: *San Pedro de Cuenca* (1956, Museo de Cuenca) (Fig. 7), de Agustín Redondela, y *Convento de San Pablo y hoz del Huécar* (1954, Museo de Cuenca) (Fig. 8), de Van Herwijnen. La acuarela del artista madrileño contiene todos los ingredientes de su estilo refinado y lleno de poesía. Manchas flotantes y sobreimpresiones disuelven la realidad en una ensoñación coloreada de grises, ocres y azules. El óleo de Van Herwijnen constituye otra prueba más del inagotable magisterio de Daniel Vázquez Díaz sobre el paisaje que se hace en España durante décadas. Pintada su obra con toda seguridad en la citada posada de San José, el artista transforma el cañón del Huécar en un compuesto de facetas y volúmenes pre-cubistas, dominado por deshumanizada coloración en ocres que sustituye al verdor natural de huertas y arbolado de la hoz.

Si antes recogíamos alguna obra de Víctor de la Vega como ejemplo concordante, dentro de Cuenca, de esa mirada de modernidad que aportaban diversos artistas foráneos, ahora haremos lo propio con la de otro pintor local, José Luis Brieba, para ilustrar justamente lo contrario. Su acuarela *Río Júcar* (1954, Ayuntamiento de Cuenca), coetánea de las obras anteriores, nos sitúa justamente en el nivel estilístico antes comentado del círculo de Eduardo Martínez Vázquez. Cuenta de nuevo el efecto atmosférico, así como los reflejos de rocas y vegetación en la lámina verdosa del río. Este ambiente lumínico complacería sin duda a esos cronistas que propugnaban como objetivo pictórico la búsqueda de la "luz verdadera de Cuenca". En los años cuarenta y cincuenta no eran ya esos los anhelos de los jóvenes artistas de la Escuela de Madrid que, antes de la gran expansión del arte abstracto en nuestro país y luego conviviendo con ella, supieron superar el academicismo reinante y alcanzar su propia modernidad renovadora, sin abandonar la figuración y basándose en el género del paisaje.

III
LA OBRA DE ARTE VIAJERA

VIAJE, TRANSPORTE Y TRANSMISIÓN DE MODELOS MUSIVOS

Irene Mañas Romero
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

A través de las fuentes escritas sabemos que las obras de arte viajaron en el mundo antiguo a través de distintos medios. El espíritu coleccionista por un lado y la guerra y sus expolios por otro, debieron de ser los medios más frecuentes de este viaje de las obras artísticas. Conservamos varios textos que hacen alusión a estas circunstancias. Entre ellos se cuentan las numerosas referencias en la correspondencia que Cicerón mantuvo a lo largo de los años con Pomponio Ático, en las que el senador pide a su amigo que adquiera para él obras de arte para su finca tusculana y que se las envíe[1],

...Lo que me escribes del Hermatena me resulta sumamente grato: es una decoración apropiada para mi Academia, porque Hermes es adorno común en todos los gimnasios y Minerva singularmente del mío. Así pues, quisiera que, como me escribes, decores este lugar con la mayor cantidad posible de otras obras (Cic. *Ad. Att.* I, 4).

...las estatuas de Mégara y las hermas que mencionabas en tu carta los espero con impaciencia. Todo cuanto tengas de ese género y te parezca digno de la Academia, no dudes en mandármelo y cargármelo a mi cuenta. Éste es mi género de diversión: las cosas que son especialmente "dignas de un gimnasio", ésas busco. Léntulo promete sus barcos… (Cic. *Ad. Att.* I, 9).

... Mis estatuas y los Hermeracles quisiera que, como escribes, los embarques en cuanto puedas hacerlo con la mayor comodidad, y también, si lo encuentras, alguna otra cosa "apropiada" para el lugar que no desconoces, sobre todo aquello que en tu opinión lo sea para la palestra y el gimnasio. Precisamente aquí sentado te escribo, de forma que el propio lugar me lo recuerda. Además te encargo unos bajorrelieves que pueda incrustar en el estuco del atrio pequeño, y dos brocales labrados (Cic. *Ad. Att* .I, 10).

Los botines de guerra y el expolio son también causa del traslado de las obras de arte de un punto a otro del Mediterráneo.

...Trayendo la mayoría y más rica parte de las ofrendas votivas de los siracusanos para que sirviesen de recreo en su triunfo y de ornato a la ciudad. Porque entonces no había en ella,

[1] Cicerón. *Cartas. Cartas a Ático (Cartas 1-161D).* Introducción, traducción y notas de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1996.

ni se conocía, objeto de gusto y de primor, ni se veía nada que pudiera llamarse gracioso, fino o delicado. (Plutarco, *Marcelo*, 21).

Hizo trasladar a Roma de Siracusa, para adornar la ciudad, estatuas y cuadros de que abundaba Siracusa. Fueron despojos arrebatados al enemigo según el derecho de guerra y abrieron la Era en que los romanos comenzaron a admirar las obras de arte de los griegos. (Liv. *Abuibe*, XXV, 40).

En Cos se halla el Asklépieion, muy célebre y repleto de ofrendas, entre las cuales el Antígono de Apeles. Allí podía contemplarse la Afrodita Anadyomene, que se encuentra hoy en Roma en el templo consagrado al divino César por Augusto, que quiso ofrecer a su padre como el tronco de su estirpe. (Estrabón XIV, 2, 19).

La arqueología ha confirmado a través de los restos de naufragios[2] que existió cierta fluidez en el transporte de mercancías artísticas que recorrieron grandes distancias[3] a través de todo el Mediterráneo. Se trató sobre todo de copias escultóricas de originales helenísticos que decoraron las residencias de aristócratas romanos en época republicana, y de otros personajes notables de las élites provinciales a partir del periodo augusteo[4]. Pero además, también viajaron los propios modelos que sirvieron para reproducir las obras de arte, como testimonian los calcos en yeso hoy custodiados en el Museo Arqueológico dei Campi Flegrei (Baia, Italia). Se trata de vaciados de esculturas o grupos escultóricos sacados –directa o indirectamente– de sus prototipos griegos en bronce y que serían distribuidos desde el mundo griego al resto del Mediterráneo[5].

Los mosaicos son por sus características físicas, un grupo particular dentro de la categoría de las obras de arte, pues debido a su peso, volumen y a que su montaje debe llevarse a cabo *in situ*, tan sólo puede considerarse que viajasen determinadas partes de los mosaicos, los denominados "emblemas", paneles figurados montados sobre superficies de piedra o barro[6], que no exceden las dimensiones de medio metro de lado o de diámetro, por lo que pueden transportarse con cierta facilidad. Se trata de pequeños cuadros elaborados mediante teselas diminutas (0,2-0,5 cm) y con una técnica muy refinada. Estos serían después montados sobre el suelo (Fig. 1) que iban a ocupar, cuya estructura geométrica, de ejecución más simple, era realizada directamente por los artesanos de los talleres locales. Aunque las fuentes son muy escasas a este respecto, tenemos constancia de que este transporte, incluso a media y larga distancia, existió. Suetonio (*Vit. Caes*., *Divus Iulius*, 46) explica que César transportaba en sus expediciones militares mosaicos y pavimentos de *opus sectile*.

---

[2] Parker, Anthony J. *Ancient shipwrecks of the Mediterranean & the Roman Provinces*, Oxford, BAR 580, 1992.

[3] Aranegui Gascó, Carmen. "El transporte por mar de obras de arte" en J.L. Jiménez Salvador (dir.), *L´Apo.lo de Pinedo*, Valencia, Sevei d´Investigació Prehistòrica, 1994, p. 17.

[4] A pesar de ello, la inexistencia de un sistema organizado de comercio y la propia estructura socioeconómica del mundo romano sólo permiten hablar de un fenómeno reducido en volumen y en importancia económica.

[5] Landwehr, Christa. "Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit", *Archäologische Forschungen*, 14, Berlín, 1985.

[6] Guimier Sorbets, Anne-Marie. "Circulation des équipes de mosaïstes et des emblémas. Époque hellénistique-Début de l´époque impériale. L´apport des données tecnhiques" en F. Blondé et A. Muller (eds.), *L'artisanat en Grèce ancienne, les productions, les diffusions*. *Actes du Colloque de Lyon, 10-11 décembre 1998*, Ceges-Université Lille 3, 2000, pp. 281-289.

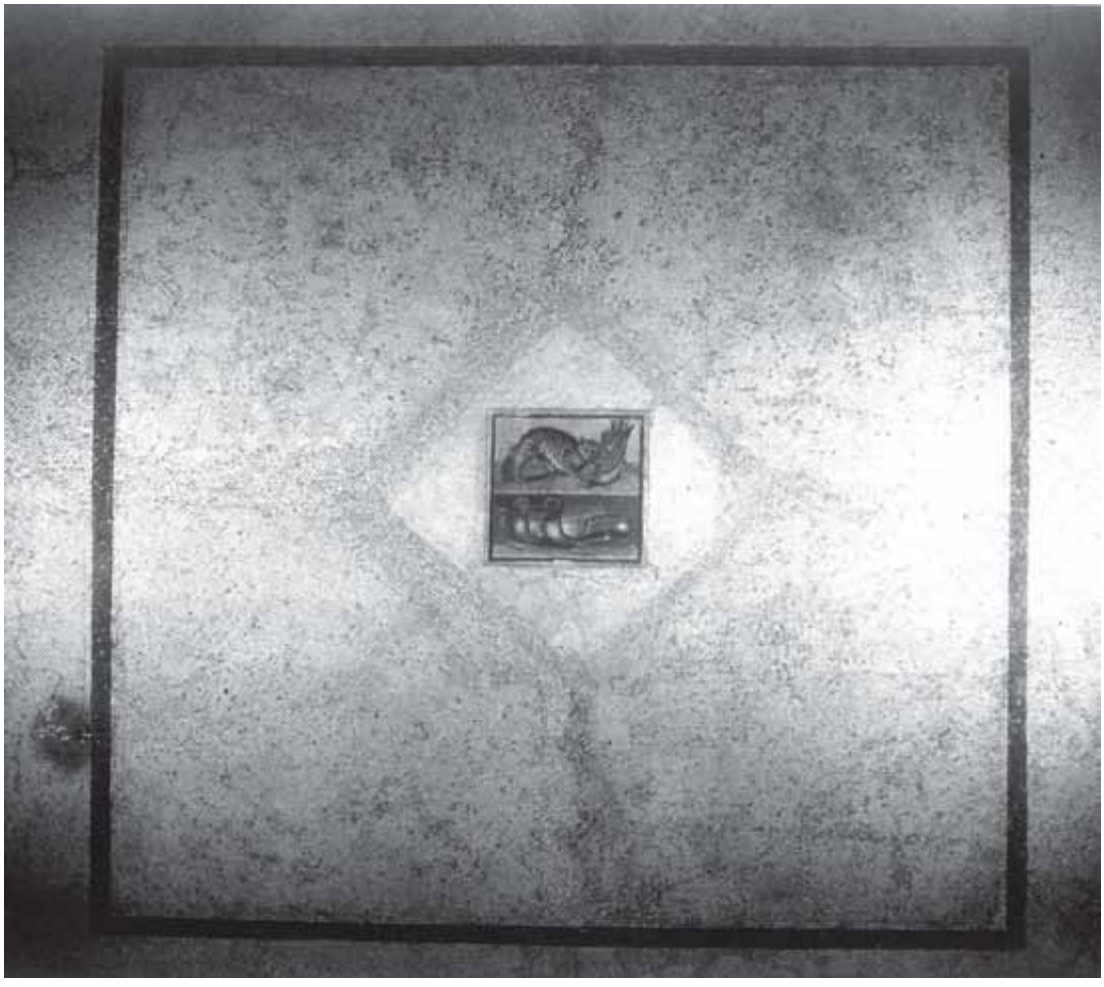


Figura 1. Mosaico con emblema central, con el tema de la despensa. Palazzo Massimo alle terme. Foto Andreae, 2003.

Existen algunos restos arqueológicos que corroboran este transporte. En el museo de Ostia se conservan restos de emblemas que algunos investigadores han sostenido que por sus características técnicas y estilísticas podrían tener un origen alejandrino[7]. Y el hallazgo de pecios romanos que contenían fragmentos de mosaicos[8] corrobora también esta afirmación[9].

[7] Calza, Giovanni. *La necropoli del Porto di Roma nella Isola Sacra*, Roma, Instituto di archeologia e storia dell' arte, 1940, pp. 177 ss, figs. 88-91.

[8] Johnston, David. "The prefabrication and removal of mosaics in Roman Britain" en Raffaella Farioli Campanati (a cura di), *Atti del III Colloquio Internazionale sul mosaico antico (Ravenna, 6-10 Settembre 1980)*, Ravenna 1983, p. 525. Hinks, Roger P. *Catalogue of the Greek Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, British Museum Publications, Londres, 1933, pp. 74-75, fig. 82; Parker, Anthony J. *Ancient shipwrecks of the Mediterranean & the Roman Provinces*, *cit*. nota 2.

[9] Otros emblemas cuyo transporte se creía antiguo, sin embargo, se ha demostrado, a través de las investigaciones de algunos autores fruto del comercio moderno de antigüedades. Es el caso del famoso emblema de Cannes, hallado

Pero sobre todo, una inscripción hallada en un *heroon* en Apateira (Éfeso, Turquía) muestra que Alejandría se había hecho famosa en la antigüedad debido a la manufactura y exportación de estos emblemas[10]. Este viaje de las piezas, alentado por el afán coleccionista atestiguado en el mundo romano, supuso la puesta en circulación de mosaicos y también la creación de un gusto por las obras de filiación helenística.

Sin embargo las principales vías del viaje del arte musivo parecen haber sido otras: la difusión iconográfica parece haber sido vehiculada a través de la circulación de equipos de trabajo y de "modelos" y no tanto de las obras mismas. El mecanismo de transmisión de las imágenes continúa siendo un problema no resuelto en la Antigüedad, ya que las teorías se mueven dentro del espacio hipotético de la existencia de cuadernos de modelos gráficos o descriptivos[11], de talleres itinerantes o de desplazamientos de los maestros[12], posibilidades que sin embargo no parecen excluirse entre sí y a las que incluso pueden sumarse otras, como la copia a partir de diseños de otros soportes como cerámica, pinturas o sarcófagos, puesto que todos ellos comparten el mismo lenguaje figurativo. La existencia de obras prácticamente iguales en cuanto a su composición, aunque nunca idénticas entre ellas, revela que este tipo de modelos existió necesariamente (Figs. 2 y 3).

Como hemos mencionado con anterioridad, y aunque no podamos afirmar a ciencia cierta cuál fue el soporte de estos modelos[13], sí podemos observar en el mundo del mosaico que la dinámica de la transmisión de los motivos a larga distancia discurre según el paradigma anteriormente observado, es decir, tiene su epicentro en Roma (o alrededores) a donde viajan las novedades creadas en algunos centros productores, el más claro de los cuales parece la ciudad de Alejandría, y desde donde las creaciones, ya sean éstas propias o ajenas, se irradian al resto de las provincias a través de una red de comunicaciones y de abastecimiento centralizada.

---

en un naufragio en la isla de Sainte-Marguerite. Desde 1961, cuando se produjo su hallazgo, se consideró que se trataba de un naufragio antiguo, resultado de una operación desafortunada de transporte marítimo de época romana (Benoît, Fernand. " Travaux d´archéologie sous-marine", en *Actes du IIIè Congrès International d´Archéologie sous-marine. Barcelone 1961*, Bordighera 1971, pp. 143-144, fig. I ; Gianfrotta, Piero A; Pomey, Patrice. *Archeologia subaquea*, Milán, Mondadori, 1981, pp. 225-226). Sin embargo, el estudio en profundidad de la documentación archivística y gráfica parece demostrar que el mismo mosaico se encontraba en Roma en el siglo XVII, puesto que aparece en una acuarela de P. Bartoli en 1674 (P. Santi Bartoli. Acuarela. Glasgow Univ. Library, fol. 116r (M.S. Gen. 1496) *cit.* en Wattel de Croizant, Odile. "La mosaïque de l´enlèvement d´Europe sur la pseudo-épave de Cannes (Sainte-Marguerite) et le problème des *emblemata voyageurs*", *Archeonautica* 6, p. 213, fig. 4) y en 1690 entre los grabados de la obra *Vetera monumenta* (Ciampini, Giovanni Giustino. *Vetera Monumenta* I, Roma, 1690); y que su transporte y naufragio se produjo en un momento indeterminado entre 1690 y 1922, cuando sabemos que el mosaico ya no se encontraba en Roma (Reinach, Salomon. *Répertoire de peintures grècques et romaines*, París, Leroux, 1922, p. 14, 2).

[10] Daszewski, Viktor Andrej. *Corpus of mosaics from Egypt (I) Hellenistic and Early Roman Period*, Mainz am Rhein, Philip Von Zabern, pp. 15-16.

[11] El papiro de Zenon 59665 del Cairo, que se data en el segundo tercio del siglo III, atestigua el uso de un *paradeigma*, de un diseño que el *pictor* proporciona al *musivarius* sobre un tema determinado. Bruneau, Philippe. "Un devis de pose de mosaïque: Le papyrus Cairo Zen. 59665", en *Mélanges N. Kontoléon.* Atenas, 1980, pp. 134-143.

[12] Bruneau, Philippe. "Les mosaïstes antiques, avaient-ils les cahiers", *Revue Archéologique* 2, 1984, pp. 241-272.

[13] Esta discusión, tan actual en décadas anteriores, se ha revelado estéril con el tiempo, y la investigación parece enriquecerse señalando la multiplicidad de fuentes al alcance de los artesanos del mosaico.



Figura 2. Escena de teatro, *Las Theoporumene* de Menandro. Mosaico, Pompeya. Foto I. Mañas.



Figura 3. Escena de teatro, *Las Theoporumene* de Menandro. Pintura, Stabia. Foto Andreae, 2003.

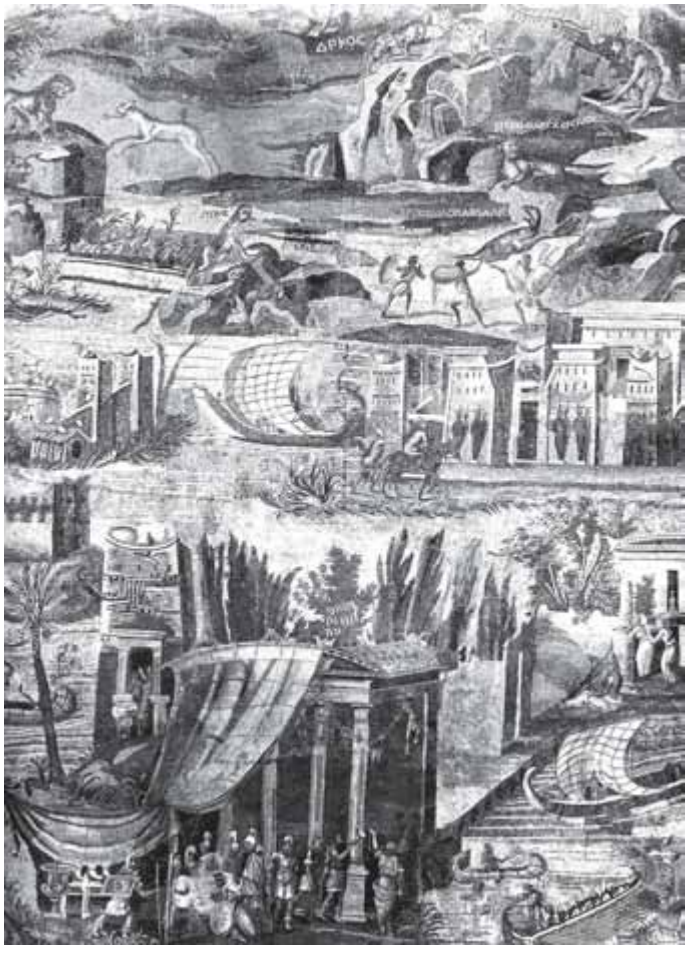


Figura 4.
Mosaico nilótico de Palestrina, con representación del Nilo.
Foto Andreae, 2003.

Un buen ejemplo de este modelo de difusión lo tenemos en los mosaicos nilóticos. Se trata de representaciones paisajísticas y costumbristas de la crecida anual del río Nilo en las que aparecen sus habitantes llevando a cabo sus actividades cultuales o agrícolas, su fauna, flora y sus construcciones típicas. Estos diseños parecen tener su origen en el área de Alejandría, el gran puerto del Mediterráneo en la antigüedad, en el que se produjo un fluido contacto cultural entre Egipto y unos viajeros itálicos a la vez maravillados y extrañados ante el contacto con una civilización totalmente ajena. Como sucederá después, en los siglos XVIII y XIX, al contacto con Egipto, la tierra del Nilo producirá una suerte de extrañamiento que lo convertirá en objeto de representaciones artísticas, aunque despojadas en la Antigüedad del carácter científico que tendrán en época moderna[14]. Este exotismo crea una moda por sus representaciones, semejante a la que el arte europeo a partir del siglo XVII sintió por lo "chinesco": las villas itálicas durante la segunda mitad del s. II a.C. se llenan de representaciones de estos paisajes

[14] Meyboom, Paul. *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden - New York - Köln, Brill Academic Publishers, 1994, p. 50.

procedentes del repertorio helenístico alejandrino. Dos de sus mejores exponentes son el mosaico de Palestrina[15] (Fig. 4) y los paneles adosados al mosaico de Alejandro en la Casa del Fauno[16]. Todos ellos muestran una especie de "paradeisos", el país del Nilo en plena época de la inundación, plagado de fauna, flora y vida.

Sin embargo, a partir de los años 40-30 a.C. comienzan a producirse en la península itálica un nuevo tipo de imágenes en las que se mantienen algunos de estos elementos culturales (crecidas del Nilo, nilómetros, lotos) pero transformados totalmente en mosaicos de carácter humorístico y cuyos personajes son pigmeos, retratados con rasgos grotescos (Fig. 5)[17]. Son precisamente estas escenas las que se hacen enormemente populares en todo el occidente romano a partir del periodo augusteo. En este caso el viaje del modelo supone sin duda la transformación del contenido original.

Como sucede en el caso de otras producciones, el viaje de los mosaicos desde Roma a las provincias parece estar relacionado con el movimiento de los talleres u *officinae*, cuya organización y composición sin embargo, no conocemos. Aparentemente y según el registro arqueológico, este traslado de los artesanos muchas veces estaría vinculado con la finalización de obras de patrocinio imperial en la capital, y la búsqueda de nuevos mercados en las provincias, que a partir de época de Augusto experimentan un auge en cuanto a su inversión en arquitectura y decoración, de índole pública y privada.

Pero no debemos olvidar que la dimensión esencial del mundo antiguo, a pesar de todo, es de carácter local. Las carencias del sistema de comunicaciones provocan que el movimiento de los diseños sea sobre todo de carácter local, y que vaya unido a un espacio físico integrado territorialmente a partir de una vía de comunicación (sea esta fluvial o terrestre). Es en esta dimensión "micro" en la que se mueven los diseños y sus artesanos, y en la que se pueden registrar, sobre todo, las particularidades de una escuela o de un modo de hacer[18].

La investigación que actualmente estamos llevando a cabo se centra principalmente en la provincia romana de Bética, que coincide con los límites de la actual Andalucía, en su parte occidental. La provincia es un gran territorio cuyo eje central lo constituye el valle del río Guadalquivir, que comunica el interior de la provincia con el mar y a través del que discurre una vía de comunicación terrestre, la llamada Vía Augusta. La vertebración de esta parte occidental de la provincia se completa a través de la vía de la Plata, en su tramo Augusta Emerita - Hispalis.

El proceso que se puede detectar a partir del registro arqueológico es que existe una primera fase, muy breve, en la que se documenta la llegada a las grandes ciudades de la provincia de una serie de recursos compositivos, temáticos y estilísticos, que revelan con nitidez el origen itálico del fenómeno musivo en grandes núcleos urbanos como Augusta Emerita, Hispalis, Corduba, Carmo, o Itálica, probablemente debido a la llegada de artistas itálicos. Esta presencia de artistas foráneos está atestiguada a través de inscripciones llegadas de otros puntos del Mediterráneo,

[15] *Vid.* nota *supra*.

[16] Andreae, Bernard. *Antike Bildmosaiken*, Mainz am Rheim, Philipp Von Zabern, 2003, figs. 112-119.

[17] Foucher, Louis. "Les mosaïques nilotiques africaines" en M. G. Picard et M. H. Stern (eds.), *La mosaïque gréco-romaine I. Actes du Ier Colloque International pour l´Étude de la mosaïque antique (Paris 29 Août - 3 Septembre 1963)*, Paris, CNRS, 1965 pp. 137-146.

[18] Lancha, Jeaninne. *Mosaïques géométriques : les ateliers de Vienne (Isère): leurs modèles et leur originalité dans l'Empire romain*, Roma, L´Erma di Bretschneider, 1977, p. 198.

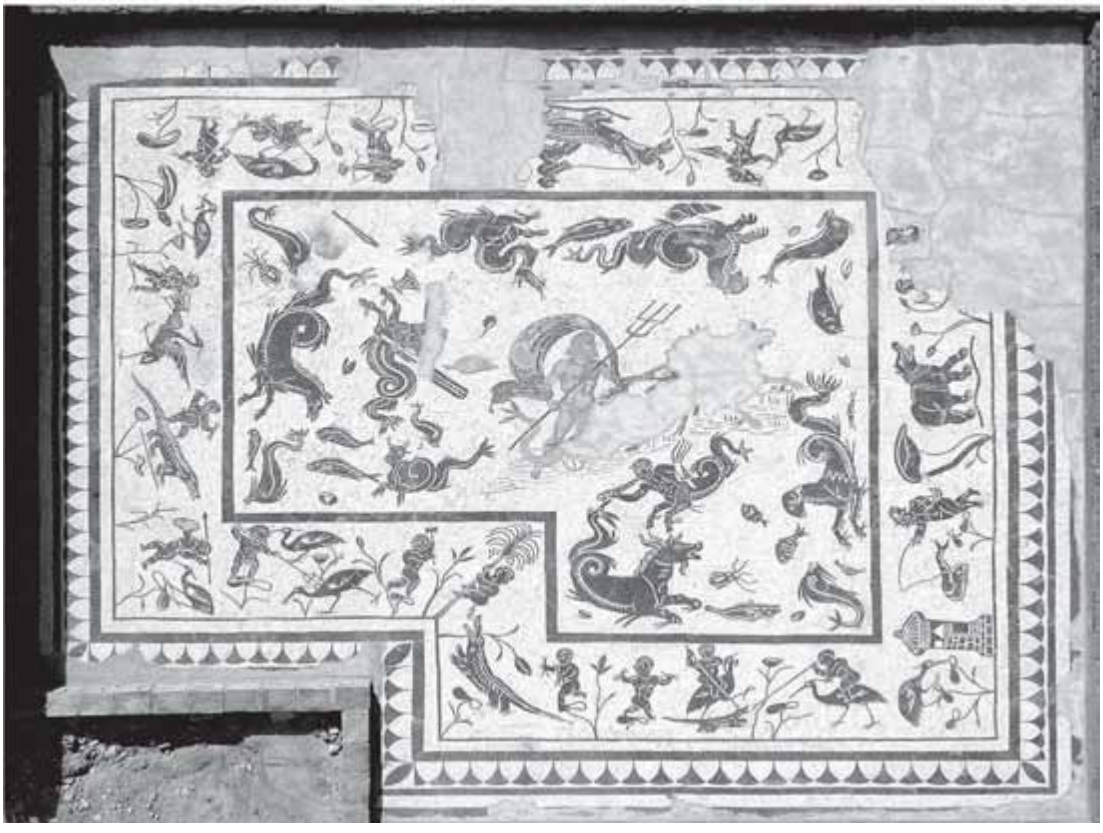


Figura 5. Mosaico de Neptuno en Itálica. Foto Conjunto Arqueológico de Itálica.

como ha sido puesto de manifiesto en los trabajos de López Monteagudo y Neira[19]. Estos primeros mosaicos aparecen entorno a la mitad del s. II en núcleos urbanos, como Itálica, Carmo y Corduba y son probablemente el resultado de la llegada a la península de uno o varios talleres que no sólo aportan sus modelos, sino también la propia técnica del mosaico, que hasta entonces no se detectaba más que de forma excepcional. Este fenómeno de "adopción" del mosaico revela la inversión de algunos individuos para adquirir los conocimientos técnicos y los materiales para reproducir esta tecnología[20].

Se trata de mosaicos bastante homogéneos, cuyas características principales son el uso predominante del blanco y negro y la sobriedad en su decoración secundaria, pero sobre todo, el hecho de reproducir de manera sistemática los esquemas y decoraciones difundidos desde el centro del imperio y que llevaban alrededor de un siglo plasmándose en creaciones en la

[19] López Monteagudo, Guadalupe. "De artesanos y talleres. Los grandes centros de producción" en P. León (ed.), *Arte Romano de la Bética III. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Fundación Focus Abengoa, Sevilla, 2010, pp. 48-49.

[20] Hollenback, Kacy; Schiffer, M.B. "Technology and material life" en D. Hicks, M. C. Beaudry (eds.), *The Oxford Handbook of Material Cultural Studies*, Oxford University Press, pp. 323.

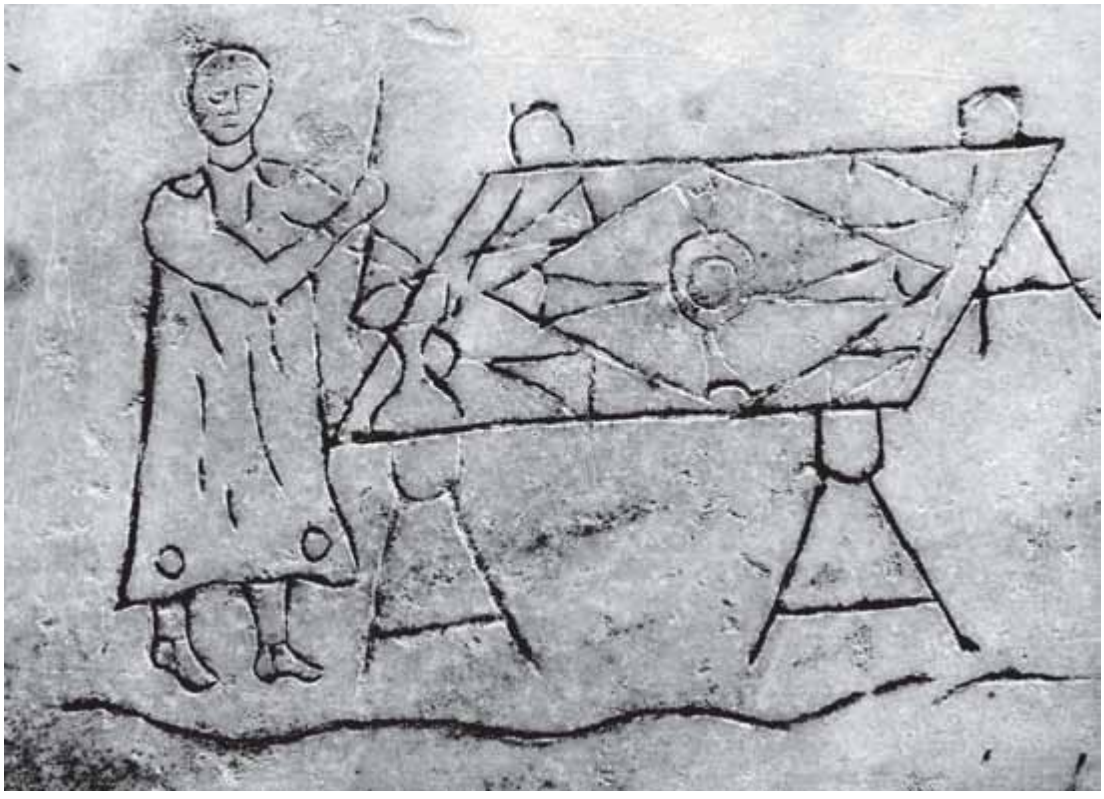


Figura 6. Artesano elaborando un *opus sectile*. Ostia Antica. Foto G. López Monteagudo.

península Itálica[21]. Buen ejemplo de ello es el llamado mosaico de Neptuno de Itálica (Fig. 5), que reproduce formalmente, pero también en su función como pavimento de un establecimiento balneario, la decoración con el tema central del cortejo del dios Neptuno y la lucha de los pigmeos contra las grullas, así como el destino termal de los mosaicos marinos bícromos de la península itálica: es el mismo destino que puede verse, por ejemplo, en ejemplos de la ciudad de Ostia como las Termas de Neptuno o en las Termas suburbanas de Herculano[22].

El registro arqueológico muestra que en escasos años prácticamente desaparecen las composiciones vinculadas más directamente al mundo metropolitano. En su lugar surgen una serie de creaciones que revelan un lenguaje musivo propio, con composiciones geométricas y recursos ornamentales característicos que parten de los antiguos modelos itálicos, pero que son transformados mediante la reinterpretación en la región, lo que nos da la idea de la creación de nuevos talleres de formación local creados a partir del antiguo sustrato, y que expanden

[21] Mañas Romero, Irene. "La creación de la escuela musivaria del Guadalquivir: modelos itálicos e interpretación regional", en *Actas del IX Congreso Internacional de Arte Antiguo (Coimbra, 29 octubre-3 noviembre 2005)* (en prensa), pp. 433-439.

[22] Becatti, Giovanni. "Mosaici bicromi in Italia" en M. G. Picard et M. H. Stern (eds.), *La mosaïque gréco-romaine I. Actes du Ier Colloque International pour l'Étude de la mosaïque antique (Paris 29 Août - 3 Septembre 1963)*, París, CNRS, 1965, pp. 15-28.

sus diseños por todo el valle del Guadalquivir. El nacimiento de este lenguaje musivo se muestra en la introducción del color, el desarrollo de un sistema ornamental de carácter geométrico y vegetal muy estilizado y con unos recursos limitados, y por la selección de temas iconográficos característicos: temas del mundo dionisíaco, estaciones y otras deidades frugíferas y benefactoras, que además son tratadas de modo muy homogéneo, de tres cuartos principalmente a su derecha, con rasgos muy suaves, un modelado casi de carácter escultórico y un característico triángulo de sombra bajo el cuello. La similitud entre los distintos ejemplares sólo puede explicarse a partir del traslado de los artesanos.

Es por tanto en este viaje más humilde, el de los desplazamientos cercanos, en el que se encuentra la explicación del fenómeno de la musivaria bética y que tiene su razón de ser en el propio trabajo y la estructura del taller (Fig. 6), con poca capacidad de movilizar grandes recursos y que realiza trabajos por encargo. Los artesanos deben desplazarse según la demanda en viajes de pocas jornadas a otros puntos del valle, a través de la vía de comunicación que discurre junto al río. Los paralelos etnográficos con industrias artesanales contemporáneas[23], que actualmente constituyen el objeto de nuestro estudio, resultan de gran utilidad para caracterizar el proceso productivo de estos talleres itinerantes:

- se trata de pequeñas fábricas que se desplazan por encargo a lo largo de un territorio que no supera los 50 km.
- llevan a cabo el proceso artesanal completo, desde el trabajo de la materia prima a la ejecución de la obra *in situ*.
- ejecutan un arte complejo, que requiere una transmisión de conocimiento que se lleva a cabo de maestro a aprendiz.
- renuevan su repertorio mediante una experimentación simple, que tiene sus mejores instrumentos en el uso de reglas geométricas sencillas y en la combinación de recursos decorativos, de modo que no existen dos pavimentos idénticos.

Estamos por tanto ante una realidad que se muestra compleja, en la que los viajes, a distintas escalas y a través de distintas vías se hallan superpuestos y en la que obra de arte y artesanía difuminan sus propios límites y nos llevan reflexionar acerca de sus fronteras.

[23] Especialmente interesante parecen los paralelos con la industria del *zillij*, un arte cerámico marroquí destinado al revestimiento de paredes y suelos, y semejante en su planteamiento y concepción al mosaico. Hedgecoe, John y Damluji, Salma Samar. *Zillig. L'art de la Céramique Marocaine*, Londres, Garnet Publishing Limited, 1993. Agradezco esta referencia a Maja Kramer (Institutionen för Historiska Studier Göteborgs Universitet).

VÍRGENES QUE VIAJAN EN UN LUGAR DE LA MANCHA

Elena Sainz Magaña
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

Desde que Adán y Eva fueron expulsados violentamente del Paraíso –un lugar del que, probablemente, no se desearía ni interesaría salir– la humanidad ha tenido el instinto de viajar. Desde la más remota antigüedad los hombres se movían por el orbe, siempre a la búsqueda de riquezas o de respuestas, ya fuera en las migraciones paleolíticas al acecho de la caza, en los periplos en busca de lugares fabulosos del mundo clásico o en las grandes masas guerreras y conquistadoras del imperio romano.

Y fue en el seno del Imperio Romano, en aquellos tiempos turbulentos del Nuevo Testamento, cuando María, la madre de Jesús "el Nazareno", se reveló como una insólita viajera.

A partir de los textos sagrados –canónicos o apócrifos[1]– conocemos alguno de estos desplazamientos. Los textos apócrifos proporcionan muchos más datos, pero incluso los evangelios canónicos se hacen eco de estos viajes. Lucas relata cómo María fue a visitar a su prima Isabel a una ciudad –hoy Ain Karim–, a unos 160 kilómetros de Nazaret y situada muy cerca de Jerusalén[2] y también que, antes de parir, debió trasladarse con José desde Nazaret a Belén para cumplir con el precepto del empadronamiento y, allí, nacería el Redentor[3]. Después regresaron a Jerusalén para la purificación[4]. En Jerusalén también tendría lugar el episodio de

[1] El término apócrifo, derivado del griego *apókrypkos* (oculto) designaba, originalmente, a los libros secretos reservados a los iniciados en algún misterio pagano. En los primeros siglos del cristianismo circulaba una abundante literatura referida a las vidas de Cristo, la Virgen o los apóstoles. En el Concilio de Nicea (325) se seleccionaron, de entre todos los "evangelios" que circulaban, los cuatro *canónicos* y se declararon *apócrifos* los demás. Ver: Santos Otero, Aurelio (ed.). *Los evangelios apócrifos,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991 y González-Blanco, Edmundo (Trad., intr., crítica y notas). *Los evangelios apócrifos,* 3 vol., Madrid, Imprenta Sáez hermanos, 1934.

[2] *En aquellos días, se levantó María y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá; (...) María permaneció con ella unos tres meses, y se volvió a su casa*. Lucas, 1, 39 y 56.

[3] *Subió también José desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y familia de David*. Lucas 2, 4.

[4] *Cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor.* (…) *Así que cumplieron todas las cosas según la Ley del Señor, volvieron a Galilea, a su ciudad de Nazaret.* Lucas 2, 22 y 39.

la pérdida y hallazgo del Niño en el Templo y a Jerusalén la Virgen retornaría triste para asistir a la pasión y muerte de su hijo. Mateo añade el sugerente viaje de ida y vuelta a Egipto[5] y, en las Meditaciones del Pseudo Buenaventura, se puede leer que vivieron durante 7 años en una ciudad llamada Hermópolis[6].

Tradicionalmente se sitúa la Dormición y Asunción de la Virgen en Jerusalén[7], pero otras versiones, sobre todo a partir del siglo XIX, ubican estos hechos en Éfeso[8], lo que nos hablaría de otro traslado protagonizado por María.

El arte ha dado buena cuenta de todos estos viajes; desde las primitivas imágenes de las catacumbas, tremendamente sencillas y reducidas a los personajes protagonistas, sin añadidos de ambientación y de otros detalles, hasta las obras más complejas como pueden ser las natividades o las dormiciones barrocas.

Los viajes anteriores ocurrían en el *tiempo histórico* del cristianismo, en los años en los que el Imperio era gobernado por Octavio Augusto (43 a. C.–14 d. C.) y Tiberio Cesar Augusto (14–37). Pero la cristiana es la única religión que tiene dos tiempos, uno *eterno,* como todas las religiones y otro *histórico*, como el anteriormente citado. Y, es precisamente al final de este tiempo *histórico*, a partir de la Asunción en cuerpo y alma a los cielos, cuando María emprendió otros muchos viajes, en este caso, desde el cielo a la tierra.

Enseguida comenzaron las *apariciones marianas.* Desde que la Virgen dejó caer su cinturón desde el cielo para convencer de su Asunción al incrédulo apóstol Tomas[9], se repetirá constantemente la presencia de María en cientos de lugares de la tierra y a lo largo de todos los tiempos. La Virgen se aparece en cruces de caminos, en encinas, en cuevas, sobre una peña o en cualquier lugar, siendo casi siempre encontrada por pastorcillos[10] o personas sencillas y piadosas. La creencia en las apariciones de María surge y se generaliza en el ámbito cristiano oriental en el siglo IV[11] y, por entonces, llegan las apariciones a Occidente, aunque aquí no son muy abundantes hasta la mitad del siglo XI. A partir de esas fechas reaparecen de manera importante en la cristiandad latina, alcanzando su momento culminante en los siglos XII y XIII[12]. Hubo, ciertamente, a lo largo de la historia, periodos de controversias teológicas o de

[5] *Levantándose de noche (José) tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto.* Mateo, 2, 14.

[6] Pseudo Buenaventura. *Contemplación de la vida de Nº. Sr. Jesu-Christo, desde su concepción hasta la venida del Espíritu Santo,* dispuesta por San Buenaventura. Madrid, Imprenta de D. Benito Cano. Año 1802, fol. 40r.

[7] Los apócrifos asuncionistas son muy numerosos. Un elenco muy completo de los mismos se puede consultar en Santos Otero, Aurelio (ed.). *Op. cit.,* pp. 568-573. Una bella narración de la Asunción es la de Jacobo de la Vorágine, en el capítulo CXIX de la *Leyenda Dorada,* vol. I, Madrid, Alianza, 1982, pp. 477-498.

[8] La tradición eclesiástica considera que la Virgen vivió sus últimos años en Jerusalén y allí murió y fue asunta al cielo, pero algunos autores hicieron correr la versión de su Dormición en Éfeso, ciudad de Asia Menor situada en la actual Turquía

[9] Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano,* tomo I, volumen 2, Barcelona, Ed. del Serbal, 1996, p. 641.

[10] Según la tradición las vírgenes se aparecen a pastorcillos puesto que los pastores fueron los primeros en acudir al portal de Belén a adorar al Niño

[11] Gregorio de Nisa, fallecido en 397 es considerado el padre de las apariciones marianas por ser el primer autor conocido que testimonia dicha creencia en la *Vida de san Gregorio el Taumaturgo* (+275), compuesta hacia el año 390. Cifra Barnay, Sylvie. *Del cielo a la tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media,* Madrid, Encuentro, 1999, p. 16.

[12] Hay una gran bibliografía sobre las apariciones; destaquemos, entre otras, la de Barnay, Sylvie. *Op. cit.*; la de Christiam, William. *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI),* Madrid, Nerea, 1990 y "Las apariciones marianas en la vida de la Iglesia", número especial de *Estudios marianos,* 52, Salamanca, Sociedad mariológica española, 1987.

otro tipo que hicieron disminuir la creencia en las apariciones; pero es cierto que siempre se constataron, rebrotando furiosamente en el siglo XIX y principios del XX con los grandes acontecimientos de Lourdes y Fátima. Aún en nuestros días podríamos citar milagrosos hechos como las repetidas apariciones en El Escorial que se suceden desde el año 1981 o las del Cairo, a principios del año 2010[13].

Del mismo modo que ocurrió con los retratos atribuidos a san Lucas, con las apariciones marianas encontramos un filón inagotable para el arte, ya sea en la realización de imágenes –supuesta y milagrosamente aparecidas–, como en pinturas o relieves que reflejan el hecho en sí y las consecuencias posteriores que tuvo.

En los lugares de aparición se construyeron santuarios, ermitas o verdaderos complejos monásticos. También las apariciones y todo lo que las rodean dieron origen a una riquísima producción literaria de narraciones, poemas, leyendas y escritos de todo género y, por supuesto, obras de orfebrería, de bordados, textiles y complementos.

Y otro gran viaje del que María es protagonista, aunque indirecta, es el traslado por los ángeles de la casita de Nazaret donde se había producido la Anunciación. El *milagro* ocurrió en el año 1291, cuando los cruzados perdían el dominio de Tierra Santa. Ante el peligro islámico, los ángeles cogieron en volandas la casa y, por los aires la llevaron a Tresatto, en Croacia, donde se construyó un pequeño edificio sobre ella para protegerla. Pero, después de tres años, el día 10 de diciembre de 1294, fue de nuevo transportada por los aires y, tras diversas vicisitudes, fue ubicada definitivamente en el solar que ahora ocupa. Sobre ella se construyó una magnífica basílica y, desde entonces ha sido un famoso punto de peregrinación[14].

Pero también hay viajes mucho más terrenos, protagonizados, en este caso, por innumerables imágenes de vírgenes de las más variadas advocaciones. Se trata de las procesiones, las romerías, las rogativas o los traslados de imágenes.

Las imágenes salen de su iglesia o santuario en múltiples ocasiones y con variadísimos motivos, ya sea una procesión o rogativa para propiciar la lluvia, para pedir el fin de una epidemia o peste, o para que el pueblo pueda agradecerle un favor recibido. En general las salidas comenzaron por estas u otras causas, pero con el paso de los tiempos se fueron tipificando y, en muchas ocasiones, se convirtieron en acontecimientos fijos dentro del año.

Hay otro motivo muy importante para los traslados de imágenes marianas y es la necesidad de compartir una imagen entre una o más poblaciones. Hay muchas vírgenes que podríamos denominar como *linderas*, es decir, vírgenes que se han aparecido en los límites o amojonamientos entre dos o más poblaciones. Este gusto por las lindes podría asociarse con Hermes, el mensajero dios olímpico griego, patrón de las fronteras y de aquellos que las cruzan; pero en el caso de las imágenes derivadas de estas apariciones ha generado toda una serie de problemas sobre la propiedad de la misma.

[13] Las apariciones marianas reconocidas como auténticas por la Iglesia son pocas, aunque las no reconocidas son innumerables y, generalmente, muchas de estas influyeron más en la religiosidad y en el arte que las *auténticas*.

[14] La *supuesta* casa de la Anunciación de Nazaret, trasladada por los ángeles, se colocó dentro de la basílica de Loreto, iniciando una moda de la casa dentro de la casa en determinados templos. Otro ejemplo lo tenemos en la Porciúncula que es una pequeña casita-templo incluida dentro de la Basílica de Santa María de los Ángeles en el municipio de Asís, que recuerda el lugar donde nació el movimiento franciscano. José María Prados realizó un estudio apuntando como la costumbre se lleva incluso a la América hispana. Prados García, José M.ª. "El templo dentro del templo: Tipología mexicana de la Casa de Loreto" en *IX Simposio hispano-portugués de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.

Un claro ejemplo lo tenemos en Vinuesa, municipio pinariego de la provincia de Soria, en el que las fiestas dedicadas a Nuestra Señora del Pino se basan en una disputa con los hombres del pueblo limítrofe, Covaleda, por la posesión de la imagen aparecida en un árbol que tenía la copa en terreno visontino y las raíces en el solar del pueblo vecino. La lucha fue resuelta por la intervención de las mujeres visontinas que, con ramas de pino, pusieron en fuga a los covaledanos y, desde entonces, la imagen se conserva en Vinuesa.

Otro ejemplo, en tierras manchegas, se resuelve más salomónicamente: la Virgen de Peñarroya del castillo del mismo nombre, se apareció –según las leyendas– en un caso a un pastor natural de la Solana y, en otra versión, la imagen fue encontrada en el mismo castillo por las tropas cristianas al mando del capitán Alonso Pérez de Sanabria tras la toma de la fortaleza el año 1198. La Solana pertenecía a la Orden de Santiago y el castillo era propiedad de la Orden de san Juan; posteriormente fue abandonado, trasladándose su población a la villa de Argamasilla de Alba, aunque se conservaron la ermita y el culto. La imagen de Nuestra Señora de la Encarnación de Peñarroya permanece en el santuario desde el último domingo de enero hasta el último domingo de abril; ese día se traslada en solemne procesión a Argamasilla de Alba donde estará cuatro meses para, seguidamente, ser llevada a La Solana por otros cuatro meses[15].

También se producen los casos del traslado de una imagen, dos veces al año, entre su ubicación en su propio santuario y la estancia en la iglesia del pueblo del que es patrona. En La Mancha hay numerosos ejemplos: la Virgen de las Cruces que es trasladada desde su santuario a Daimiel en dos ocasiones, para la Ascensión y las fiestas de septiembre, la Virgen de Zuqueca que reparte su tiempo entre su ermita y Granátula de Calatrava o Nuestra Señora María de la Cabeza de Todos los Santos que, cada tres años, se desplaza desde su santuario roquero al pueblo de Pozuelo de Calatrava (Fig. 1).

Y este modelo de viajes de ida y vuelta de una imagen es el que analizaremos en la presente comunicación, centrándonos en la de de Nuestra Señora de las Nieves de Almagro, para comprobar cómo son, precisamente, los traslados, los que determinan un amplio abanico de posibilidades artísticas de todo tipo.

Buscar el origen de la devoción a María en el santuario del que es patrona y en su zona de influencia es materia ardua. La tradición, sin ninguna razón científica, habla de épocas muy antiguas, en torno al siglo XI; aunque Inocente Hervás y Buendía afirma que el origen del santuario no puede remontarse más allá del siglo XIV[16].

El actual santuario de Nuestra Señora de las Nieves se edificó sobre el terreno que ocupaba una vieja ermita en la Dehesa de Torrovilla[17], junto al camino de Daimiel y a unos ocho kilómetros de la villa de Almagro. El lugar no aparece en la Relaciones Topográficas de Felipe II –en las que no se incluye Almagro–, aunque en el capítulo dedicado a Bolaños se habla de

[15] Ver Sainz Magaña, E. "El camarín del castillo-santuario de Peñarroya. Una exaltación mariana en el Campo de San Juan", en *Congreso Internacional Arte y Patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España,* Madrid, 16-18 de junio, 2010*,* CSIC, pp. 129-146.

[16] Hervás y Buendía, Inocente. *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real,* Ciudad Real, Establecimiento Tipográfico del Hospicio Provincial, 1899, p.111.

[17] Probablemente se veneraría una imagen con el título de Nuestra Señora o de la Madre de Dios, pues la advocación de Nuestra Señora de las Nieves hay que buscarla ya en el siglo XVI.



Figura 1. Romería de la Imagen de la Virgen de los Santos en su camino a Pozuelo de Calatrava un lluvioso día 15 de septiembre de 2005.

otro lugar que se dice ahora Jorrovilla[18]. En el año 1891 Federico Galiano y Ortega[19] publicó un interesante texto sobre el santuario, consultando varios documentos que, desgraciadamente, hoy se han perdido y citando otros, probablemente conservados en el Archivo de Órdenes, pero aún no localizados ni estudiados. Para él la primera documentación fidedigna ha de remontarse a mediados del siglo XVI[20]. A partir de estos momentos las noticias son tan abundantes, cuando ya la ermita está edificada y erigida la Cofradía, que nos indican un culto muy antiguo, corroborado por un documento del año 1428 que se refiere al pleito planteado por la villa de Bolaños ante la Real Chancillería de Granada para el aprovechamiento del Egido de la iglesia, lo que prueba que la ermita había pertenecido a una antigua aldea y que, al despoblarse la

[18] *Relaciones Histórico-Geográfico-Estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II.* Publicadas por Carmelo Viñas y Ramón Paz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 135.

[19] Galiano y Ortega, Federico. *Historia del culto tributado a la imagen de María Ssma. de las Nieves que se venera en su ermita extramuros de la ciudad de Almagro,* Ciudad Real, Imprenta del Hospicio Provincial, 1891.

[20] Las fuentes históricas que cita Galiano son los Libros de Actas o Acuerdos del Concejo, Justicia y Regimiento de la villa de Almagro; los de la Cofradía y Esclavitud de María Santísima de las Nieves; los libros parroquiales de S. Bartolomé el Real y los de Madre de Dios, que empiezan respectivamente en 1510, 1562, 1521 y 1552. También el mismo autor consultó dos Bulas Papales de indulgencias, una relación de hechos considerados milagrosos en 1551, y textos sobre riquísimas donaciones de cálices, coronas, alhajas, vestidos de brocado guarnecidos con pasamanos de oro, mantos de tela de plata, almacenes para contener cereales y tierras en abundancia. Los primeros documentos citados nos proporcionan la fecha de 1544 en la que el Consejo nombró Comisarios para ejercer jurisdicción en la ermita el día de la advocación de la Virgen y en los segundos aparece el culto a cargo de una Cofradía regida por Constituciones que han desaparecido. Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.*, p. 2.

misma, fue repartido, según el derecho medieval vigente, entre las villas limítrofes de Bolaños y Almagro. La aldea desaparecería, pero se conservó la ermita y el culto.

Las antiguas constituciones por las que se regía la Cofradía de Nuestra Señora no han llegado a nosotros, pero por las actas del año 1562 (hoy desaparecidas, pero citadas por Galiano y que aludían a otras de 1544) conocemos que anualmente se nombraban dos alcaldes, dos diputados, un mayordomo y un secretario. En la cofradía, ya fuera en posesión de un cargo o simplemente como cofrades, figuraban miembros de las grandes e influyentes familias de Almagro[21]. Esta particularidad, que no encontramos en otros santuarios rurales, unida a la gran fama que la Virgen fue adquiriendo por sus muchos milagros, contribuyó a fomentar el deseo de construir un gran edificio digno de la Señora[22].

Resulta muy significativo hacer referencia a una *Canción a Nuestra Señora de las Nieves por el Marqués de Santa Cruz,* compuesta por Félix Lope de Vega Carpio[23], de la que tomamos algunos versos:

Ya que no tiene, oh siempre Virgen Madre,
Templo animado, el tuyo humilde ágora
En basas de metal dóricas piras,
Como en el viso de heroico padre
Le vestirá su mano vencedora
De mil trofeos, si esa luz le inspiras
Tú, que las almas miras,
Autor de las victorias.
Los barbaros despojos, que admiraron de Italia envidias y ojos,
Harán, para testigos de sus glorias,
Sin la griega y romana arquitectura, por dar al tiempo enojos
Fábrica más hermosa y más segura.

Sin duda el poema hace referencia al deseo de construir un gran santuario y nos demuestra también como su principal artífice, el II Marqués de Santa Cruz, deseaba esforzarse en hacer una obra tan bella como la que su padre, don Álvaro de Bazán y Guzmán había construido en su palacio del Viso del Marqués.

La Cofradía de Nuestra Señora, que desde fecha remota, existía en Moral de Calatrava, se unió a la de Almagro el 4 de agosto de 1594, contribuyendo a reforzar la misma y en 1599 se incorporó también la de Bolaños[24]. Muchos años después, el 12 de octubre de 1770, se aprobaron las constituciones para que Manzanares tuviera cofradía.

[21] Entre otras familias figuran los Oviedos, los Guessel, los Marqueses de Santa Cruz, de Cervera, de Torremejía y de Añavete, los Condes de Valdeparaiso, los Maldonados y Zayas, los Villarreales y Medranos, los Saltos y Garnicas, los Jedler y Jurens, los Lamfaguer e Ilderosen, los Fuenmayor y Manriques y los Laras y Molinas.

[22] Resulta curioso comprobar cómo, en el lenguaje popular, a la patrona de Almagro siempre se la conoce como Nuestra Señora de las Nieves, mientras que a imágenes de los pueblos de alrededor se las nombra, simplemente, como "la Virgen de los Santos" o "la Madre del Monte".

[23] Aparece publicado en *Colección de las obras sueltas assi en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio del habito de San Juan,* Tomo IV. Madrid, en la Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776, pp. 421-425.

[24] El texto de la constitución de la Cofradía de Bolaños está transcrito completo en el Apéndice A por Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.*

Los regalos de obras de arte y objetos litúrgicos a la ermita fueron numerosos y no son desdeñables los enviados desde tierras americanas a las que numerosos devotos de Nuestra Señora de las Nieves marcharon en busca de fortuna[25].

Los siglos XVII y XVIII fueron malos periodos para el culto de la Virgen; se produjeron muchos gastos y conflictos. La cofradía, por decreto de 20 de enero de 1676, acordó que los caudales que poseía pasaran a la villa de Almagro, cuyo concejo se comprometió a mantener el culto. La cofradía se disolvió por esas fechas para crearse de nuevo el 30 de abril del año 1768, formando parte de la misma el rey D. Carlos III y casi toda la villa de Almagro. A la vez se aprobaron las nuevas constituciones.

A partir de aquí el santuario fue recuperando su antiguo brillo y numerosísimos fueron los bienes donados por los fieles[26]. Momentos difíciles se volvieron a vivir en la Guerra de la Independencia, en las discordias civiles posteriores y, por último en la Guerra Civil, lo que contribuyó a la pérdida irreparable de numerosas obras de arte como el magnífico retablo mayor, muchas de las pinturas, esculturas y objetos litúrgicos, la imagen de la Virgen[27] o parte de la plaza de toros, entre otros muchos ejemplos.

Yo deseo referirme a los nuevos tiempos, ya no son las épocas turbulentas de los que hablábamos al principio y sí tiempos en los que podemos analizar la injerencia de la devoción y la religiosidad en el arte. Y también estudiar el hecho de cómo los viajes de ida y vuelta de la imagen, de su santuario a la villa de Almagro, van a propiciar que se conserven, se renueven y surjan todo tipo de obras artísticas.

La imagen de Nuestra Señora de las Nieves permanece en su santuario desde el primer domingo de marzo hasta el domingo anterior al 20 de octubre, fecha en la que parte hacia la villa de Almagro para ser venerada allí por espacio de cuatro meses.

La imagen siempre había procesionado por los alrededores del santuario, pero es sobre todo en el siglo XVIII cuando los agricultores acuden al Ayuntamiento de Almagro solicitando que la imagen se traslade al pueblo para propiciar las lluvias.

Después del terremoto de Lisboa (1 noviembre del año 1755) los cofrades hicieron Voto de traerla a la villa todos los años regularmente ese día y retornarla a su santuario al día siguiente, después de la función religiosa. La coronación solemne de la imagen el 20 de octubre de 1929 determinó que, a partir de entonces el traslado se efectuaría todos los años el domingo anterior al 20 de octubre [28].

El sábado anterior cuatro diputados de la Junta Directiva bajan la imagen de su camarín para colocarla en la iglesia y cantar la salve. A la mañana siguiente la imagen sale en procesión por los alrededores del santuario durante el rezo del Rosario de la Aurora e inmediatamente se procede a su traslado a la ciudad de Almagro.

---

[25] Ver Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.,* pp. 16-18.

[26] En el Apéndice B, Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.,* recoge un interesantísimo inventario de las alhajas y otros objetos que poseía la Virgen a 21 de Junio de 1779.

[27] La imagen que se venera actualmente se realizó en Sevilla por el escultor Perea durante la Guerra Civil. En abril de 1939, fue traída a Almagro por las tropas nacionales envuelta en la bandera y, al llegar al Egido de Calatrava, donde había sido quemada la vieja imagen, fue desenvuelta delante del pueblo.

[28] La coronación tuvo lugar el día 20 de octubre porque la tenían que trasladar a Almagro el día 1 de noviembre. Antaño la devolvían al santuario siempre el día 1 de marzo (día del Santo Ángel) pero cuando cambió el calendario laboral, que permite sólo dos fiestas locales, se trasladó la romería al primer domingo de marzo.



Figura 2. Vista aérea del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves de Almagro.

Pero aquí debemos detenernos para analizar la magnífica obra de arte que conforma el conjunto del santuario, con el camarín, la iglesia y todas las dependencias del mismo[29] (Fig. 2).

La construcción del actual santuario se relaciona con una leyenda referida al I Marqués de Santa Cruz. Según la misma, en la Batalla de Lepanto (1571) don Álvaro de Bazán y Guzmán resulto ileso, ya que dos balas de cañón que cayeron sobre su nave no le alcanzaron cuando invocó el nombre de la Virgen diciendo **"**Madre mía, la de junto a Almagro". Agradecido, el marqués prometió reedificar el santuario, es decir, se comprometió por medio de un voto que debía materializarse en un exvoto[30]. Al no poder cumplir la promesa, antes de morir el 9 de febrero de 1588, se lo encomendó a su hijo, el II Marqués de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán y Benavides. Éste, casado con la almagreña doña Guiomar Manrique de Lara[31], fue quien costeó la obra del santuario y donó gran parte de los tesoros que poseía la Virgen. El marqués obtuvo el patronazgo del santuario. También sabemos que Don Álvaro de Bazán y Benavides ocupó diversos cargos en la cofradía. En el año 1602 figura como mayordomo y en 1604 como alcalde.

Don Álvaro acometió el reto de crear un nuevo santuario que, a pesar del sentido popular que domina la idea y el conjunto, será una de las grandes obras derivadas del mecenazgo de una de las familias más importantes, ricas y cultas de La Mancha en el siglo XVII. El día 5 de diciembre de 1629 fue anunciada la subasta de las obras, procediéndose al derribo de la antigua ermita.

---

[29] Diez de Baldeón, Clementina. *Almagro. Arquitectura y sociedad,* Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1993, pp. 261-273.

[30] Un exvoto es una promesa que se hace a un ser celeste y, si este cumple, el peticionario debe cumplir también con lo que ha prometido, aunque pase el tiempo o aunque tenga que hacerlo su descendiente.

[31] Probablemente el matrimonio residía en Almagro durante el año 1589 pues consta en los libros bautismales de la parroquia de San Bartolomé que el 26 de abril actuaron de padrinos de un niño.

Al final del proceso, el recinto del santuario constará de la iglesia con su camarín, el *Cortijo del Marqués*, la plaza de toros y toda una serie de edificios, entre ellos, *los cuartos,* que sirven para que los fieles residan en ellos por temporadas acompañando a su Virgen.

En realidad, como apuntábamos anteriormente, el santuario es un exvoto, pero también es una obra propagandística y un monumento de exaltación a la nobleza del marqués. Encontramos su escudo en casi todos los materiales posibles: en el imafronte de la iglesia campea la piedra heráldica del Marqués de Santa Cruz con el ajedrezado de los Bazán firmado por el cantero Pedro de Ros y labrada en el año 1639. Sobre la pared del cortijo hay otro escudo realizado en terracota; en el interior de la iglesia, en una de las pechinas que sustenta la cúpula, lo vemos en yeso policromado. En el camarín se realizó en bellos azulejos de Talavera. Y, es de suponer, que estuviera en muchos de los ornamentos sagrados y en los objetos de plata dedicados al culto que, desgraciadamente han desaparecido, excepto una magnífica naveta de plata donada por él mismo[32].

Además el marqués hizo construir en la iglesia un cuarto alto que comunicaba directamente con el presbiterio por el lado del Evangelio y que estaba reservado a la familia. Y, situado frente al templo, se edificó el *Cortijo del Marqués,* un imponente edificio de dos plantas con un pórtico de columnas toscanas de fuste muy esbelto y con alguno de los capiteles decorados con jarrones de azucenas en alusión a la Virgen. Este recinto que, también es hoy conocido como *Casa de la Diputación de la Virgen,* tendría como finalidad facilitar la residencia de los marqueses en las romerías y festividades. Todo ello nos refuerza la idea emblemática y propagandística, que antes comentábamos, en un recinto cargado de religiosidad popular.

Las obras en el santuario comenzaron en abril de 1637 y, en el año 1641[33], la nueva iglesia ya estaba acabada, con un coste de 62.770 reales.

La iglesia, por deseo del fundador, debía ser un templo de buena fábrica y así lo construyó. Tipológicamente se puede emparentar con el convento de franciscanos descalzos de santa Catalina y con el convento de dominicas de la Encarnación, ambos en Almagro.

La iglesia está construida, crucero y presbiterio en ladrillo y una buena mampostería, y el resto en un buen tapial. El exterior, muy sencillo, presenta tres portadas a ambos lados de la nave y en el hastial; las portadas son todas iguales, adinteladas y realizadas en piedra con un almohadillado que nos recuerda al Almacén de los Fúcares en Almagro. Es una iglesia de gran empaque, desornamentada y clasicista, con planta de cruz latina y una única nave de cuatro tramos cubiertos por bóvedas de cañón con lunetos. El crucero se cubre con cúpula, en cuyas pechinas campean los escudos en yeso policromado de las armas familiares del fundador: los de los Bazán, Guzmán, Benavides y Villena (Fig. 3).

---

[32] La naveta es una obra que responde a modelos italianos, fabricada en Palermo por Tommaso Amadeo entre 1619 y 1623. Presenta un alto pie y nave curvada; es una pieza de gran elegancia y su decoración se reduce a dos dragones que ocupan los extremos y las armas del marqués labradas. Ver Crespo Cárdenas, Juan. *Plata y plateros. Ciudad Real, 1500-1625,* Ciudad Real, Diputación Provincial, 2006, pp. 101-102.

[33] De 1661 data un documento dado en Almagro a 27 de mayo por el que la Exma. Sra. Dª María Eugenia de Bazán, marquesa de Santa Cruz y de Bayona, Señora de las villas de Valdepeñas y el Viso, afirma que su padre, D. Álvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, se había deshecho de la vieja ermita y había construido a su costa un suntuoso templo adornándolo con retablos, pinturas, ternos, joyas y vestidos. El texto completo está transcrito por Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.,* en el Apéndice C.



Figura 3. Interior de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves de Almagro.

Al presbiterio se accede por medio de tres escalones que conducen a una cabecera plana, en cuyo retablo construido en el año de 1948, y que sustituye al antiguo perdido en la guerra, se abre la hornacina del camarín.

El camarín es uno de los geniales y genuinos inventos del arte barroco español que pasaría después a América, donde dejaría notables ejemplos. Tal vez el mejor exponente de convivencia entre una religiosidad popular y una dogmática lo constituyan los camarines, surgidos en el siglo XVII[34]. George Kubler, en 1957, definió el camarín como: *El camarín español es una extensión axial discontinua con acceso indirecto, lo más comúnmente dispuesta encima y detrás del altar. Su elevación sobre la iglesia es usualmente de dos metros o más. El camarín es usualmente visible desde la iglesia, debajo, pero se inserta en un acceso fuera del eje por un camino tortuoso. Todo en torno al camarín acentúa su carácter de espacio trascendental con acceso limitado. Es un tesoro y un vestidor, una habitación íntima y un "sancta sanctorum"*[35].

[34] Según Tovar, Virginia. *Arquitectura madrileña del siglo XVII.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 242-246, el primero de los camarines se construyó, por Juan Gómez de Mora, en la iglesia madrileña de Nuestra Señora de Atocha en 1612; tras él vendrían el de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia (1652-1667), el del Santuario de Guadalupe (1688-1689) y el de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga (1694).

[35] Kubler, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVII.* Vol. XIV de Ars Hispaniae. Madrid, Plus Ultra, 1957, p. 285.

En el barroco, frente a las grandes construcciones en las que se desarrollan actos y cultos multitudinarios, la otra cara de la moneda la ofrecen espacios pequeños, disgregados de los grandes templos que ofrecen al fiel la posibilidad de desarrollar una religiosidad íntima; serán las capillas sacramentales, los oratorios privados y, por supuesto, los camarines. En estos lugares se conseguirá, de una manera especial, ese contacto directo con lo sagrado y, en definitiva, ese aspecto mágico de la religión.

El camarín es un lugar recogido e íntimo, pero también rico y lujoso. La propia santa Teresa, en *Las Moradas,* ofrece la siguiente definición de camarín: *Entrais en un aposento de un rey o gran señor, o creo camarín los llaman, adonde tienen infinitos géneros de vidrios y barros y muchas cosas, puestas en tal orden, que casi todas se ven en entrando*[36]. Y es cierto que los camarines marianos tienen mucho de habitación privada, en este caso no de la reina o señora de la tierra, sino de la Señora del Cielo; por ello, el camarín nos ofrece también ciertas connotaciones mundanas, presentándose como un trasunto de la vida terrena. Por lo mismo es uno de los espacios más cuidados y decorados de los templos, al cual se accede por una escalera sinuosa y laberíntica que preserva su intimidad. Es un lugar de difícil acceso al que se llega después de haber rezado en la iglesia y es, por sí mismo, una iniciación y un privilegio.

Simbólicamente trata de producir un efecto trascendente en el fiel ya que éste, situado a nivel de la tierra, observa la imagen elevada a un nivel superior, evocando el mundo celeste que se potencia aún más por la iluminación indirecta que viene de la ventana, llamada transparente, situada detrás de la imagen y que crea un aura mágica que evoca la *aparición* o el milagro. Podríamos hablar de un espacio arquitectónico menor pero, sobre todo, de un espacio devocional y de un lugar que responde muy bien a la teatralidad religiosa que impuso la Contrarreforma.

El camarín es un espacio tan particular que, en 1926, en el viaje que realizó por España Mario Praz y que culminó en un libro titulado *Penisola pentagonale,* publicado en 1928, el autor escribió lo siguiente:

El camarín sugiere algo de teatral, y en ese teatro que es la iglesia católica el camarín es el escenario y el palco real al mismo tiempo, el camerino está entre el vestuario de la Virgen y la sala del trono. En el momento del espectáculo se levantará el telón y la gran actriz del drama divino aparecerá en el balcón de su palacio, resplandeciente como un ángel custodio[37].

El camarín del santuario de Nuestra Señora de las Nieves[38] se proyectó al poco tiempo de concluirse la iglesia, en 1641, puesto que en el acta de 5 de agosto de 1652 se lee que *dichos oficiales tienen resuelto se haga un camarín a espaldas del mismo retablo…*[39]. Para la construcción del mismo se vendieron diversos objetos suntuarios propiedad de la cofradía y se obtuvieron fondos por suscripción, por lo que el proceso se retrasó un tanto.

El camarín fue realizado hacia 1676[40]. Al camarín se accede por una escalera situada en el lado del Evangelio y paralela a él, y descanso o antecamarín que conecta directamente

[36] Santa Teresa de Jesús. *Las Moradas,* Barcelona, Linkgua, 2007, p. 94.

[37] Praz, Mario. *Península pentagonal (La España antirromántica),* Córdoba, Almuzara, 2007, p. 237.

[38] Para un estudio más completo de los santuarios, ermitas y camarines de la provincia de Ciudad Real, ver Sainz Magaña, Elena y Herrera Maldonado, Enrique. "Arte Moderno" en *Ciudad Real y su provincia III,* Sevilla, Gever, 1997, pp. 237-253.

[39] Ref. Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.,* p. 22.

[40] En 1854 se hundió a consecuencia de las lluvias y se reedificó y repintó en parte en el año 1857 según reza la siguiente inscripción: POR DISPOSICION DE LA DIPUTACION DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES SE REEDIFICO (sic) Y PINTO ESTE CAMARIN. AÑO DE 1856.

con el recinto sacro propiamente dicho, formado por una gran sala rectangular cubierta por una falsa bóveda esquifada y abierta al presbiterio por un inmenso arco, hoy recuperado en sus proporciones primitivas. Es el espacio más decorado del templo y sigue un estudiado programa iconográfico destinado a ensalzar la figura de María como Virgen Inmaculada, muy en consonancia con el precepto de la concepción inmaculada de María que había sido tan defendido por el rey Felipe IV.

El programa se inicia en el cuarto anexo a la puerta en cuyo techo se pinta la Escala de Jacob[41], que sirve para evocar la unión de la tierra con el cielo, al modo que el camarín conecta también ambos mundos. En la bóveda que cubre la escalera, entre una balaustrada fingida, se pinta el Árbol de Jessé[42], tema bíblico que, además de explicar la genealogía de Cristo –ya que de Jessé, padre de David nacería el Mesías– en estos casos tiene por objeto garantizar la concepción inmaculada de María haciendo hincapié en la santidad de su parentela.

El intradós del arco que cubre el rellano se decora con el Tetramorfos, símbolo de los cuatro evangelistas, que narran la vida de Cristo y, por tanto, la de su madre.

El camarín propiamente dicho se restauró en el siglo XIX respetando los temas iconográficos de sus pinturas; alrededor de la bóveda están los símbolos marianos y cristológico con sus leyendas: el sol y la luna, el pozo, el arco iris, la Torre de David, la rosa, la estrella del mar, la cepa, el halo luminoso y la palmera con el anagrama IHS. Alrededor, en los muros, están colocados los cuadros del ciclo de la vida de la Virgen.

Las pinturas son una posible donación de los Marqueses de Santa Cruz al templo. Pertenecen a la Escuela Madrileña del siglo XVII y son siete lienzos que representan las siguientes escenas: El Nacimiento de la Virgen, La Presentación de la Virgen en el Templo, La Anunciación, La Encarnación –una representación poco usual en la que la Virgen aparece como una orante, de pie y con los brazos abiertos y, sobre su vientre se dibuja la figura del Cristo "nonato"–, La Visitación, La Presentación de Jesús en el Templo, La Dormición de la Virgen o el Tránsito y, la última escena del ciclo es La Asunción de la Virgen (Fig. 4) en la que María, aparece pintada como una Inmaculada, con los pies sobre la luna, las estrellas coronándola y rodeada de ángeles. Son cuadros de una gran calidad técnica en la que destaca la pincelada suelta y segura, y los colores cálidos propios de los pintores de la Escuela Madrileña influidos por Velázquez.

Todo el camarín posee un zócalo de azulejos de Talavera del siglo XVII con una decoración de granadas, hojas y elementos geométricos y el escudo de los Bazán.

Otro de los recintos del santuario y, uno de los más curiosos, es la plaza de toros, que pertenece a la tipología de plazas de toros–santuarios que existen en la provincia de Ciudad Real. El primer ejemplo lo hallamos en el santuario de Nuestra Señora de las Virtudes de Santa Cruz de Mudela y se repite después en los de Nuestra Señora de la Antigua en Villanueva de los Infantes y en el de la Virgen de la Carrasca en Villahermosa. Posiblemente construida a finales del siglo XVIII, el coso posee planta poligonal irregular de doce lados y une los dos recintos más importantes, iglesia y cortijo. Primitivamente el ruedo estaba rodeado por columnas de piedra que sustentaban zapatas sobre las que apoyaba el segundo corredor cubierto por un tejado sobre pies derechos y con balaustrada de madera.

[41] Génesis 2, 21-23 y 3.

[42] Este tema iconográfico tiene sus raíces en el Antiguo Testamento, en la profecía de Isaías 1, 1-2 *Una rama saldrá del tronco de Jesé, una flor surgirá de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu de Yave...* La genealogía de Cristo está relatada en el Nuevo Testamento por Mateo 1, 1-17 y por Lucas 3, 23-38.



Figura 4. Cuadro de la Asunción de la Virgen que ocupa el techo del camarín del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves. A su alrededor se aprecian las decoraciones efectuadas en el año de 1856.

Como decíamos anteriormente, el viaje hacia la ciudad de Almagro se realiza el domingo anterior al 20 de octubre[43]. La imagen de Nuestra Señora de las Nieves abandona sus magníficas dependencias con un traje de camino –generalmente de seda valenciana– y un manto corto[44] (Fig. 5), justificado éste porque la romería no es ordenada y son, sobre todo las mujeres, las que se van quitando unas a otras las andas para trasportar a la imagen y pedir, fundamentalmente, beneficios para la maternidad[45]. Evidentemente los vestidos, mantos y velos son de una gran riqueza y merecerían un profundo estudio. La imagen es acompañada por un bello coche de caballos negro con campanillas, tirado por dos animales y vacío, que se utilizaba cuando llovía para llevar dentro la imagen.

Al llegar al cerro se vuelve la imagen para que vea, por última vez, su santuario y se continúa el camino unos cuatro kilómetros, hacia Bolaños, un pueblo que está a mitad de camino del destino final. Allí es recibida por las autoridades y en algunas calles del pueblo se montan altares donde la Virgen reposa. En la iglesia se canta la salve y se reanuda el camino procesional hasta llegar a la entrada de Almagro donde se ha construido, en el año 1993, la llamada capilla de los Molinos o Casa de la Virgen[46] (Fig. 6).

---

[43] Para la realización de este trabajo agradecemos la inestimable colaboración prestada por el Presidente de la Diputación de Nuestra Señora de las Nieves, don Higinio Soto de la Rubia, la Camarera Mayor de la Virgen, doña M.ª Nieves Jorreto y el antiguo Diputado de la Cofradía, don Manolo Romero López.

[44] Hasta el año 1936 la imagen iba vestida de pastora y se conservan varios de los trajes y sombreros de Ella y el Niño.

[45] No debemos olvidar que el contacto directo con la imagen, en la religiosidad popular, garantiza un mayor favor por parte de la Virgen.

[46] Siempre hubo una pequeña ermita, pero muy humilde.



Figura 5. La imagen de Nuestra Señora de las Nieves sale de la iglesia del Santuario el día 17 de octubre de 2010.



Figura 6. Interior de la Capilla de los Molinos o *Casa de la Virgen,*
situada a la entrada de la ciudad de Almagro y edificada en 1993 por Francisco Racionero.

Otra obra artística derivada del traslado. Se trata de un moderno edificio, obra del arquitecto Francisco Racionero. Es un gran cubo blanco, con tejado a dos aguas en el que se abre una original claraboya que proporciona gran luminosidad. En el interior, la planta baja es diáfana, dado que su misión es contener la carroza de la Virgen y el coche de caballos que acompaña la procesión; una segunda planta está volada sobre la anterior para dar espacio a diversas dependencias. Frente a la magnificencia barroca del santuario que acabamos de abandonar este edificio blanco y racional contrasta notablemente.

En los alrededores de la casa de la Virgen, a la que se llega en torno al mediodía, descansa el cortejo, se hace una comida fraternal de la cofradía y actúan grupos de danza y canto en honor de la Virgen.

En la casa se custodia otro de los objetos artísticos, una imponente carroza realizada en el año 1945 por el escultor madrileño Alfredo Lerga[47]. Esta carroza nueva no hace más que mantener una tradición, pues ya en el inventario de 1619 citado por Galiano figuraba *La caja del carro triunfal con todo su aderezo…*[48].

A lo largo de la tarde la Camarera Mayor de la Virgen y una ayudante procederán a cambiar las ropas de la imagen por otras mucho más ricas y con un manto largo para la procesión de entrada a la villa de Almagro[49]. De nuevo tenemos numerosos objetos artísticos, por ejemplo, los trajes y los mantos (Fig. 7), de gran valor. Entre otros, hay uno de encaje de blonda de los años 50, otro de tisú de plata realizado por Esperanza Elena Caro en la década de los 70 y el magnífico manto largo de blonda con el que fue coronada en 1929. Y, por supuesto, las coronas de la Virgen y el Niño, las ráfagas y las joyas que portan[50]. La Virgen poseía una bella corona realizada por la casa Granda en 1929 con motivo de la coronación; se trataba de una obra art–decó a semejanza de las coronas de las vírgenes de Covadonga y el Pilar. Realizada en oro, oro blanco, diamantes y brillantes, fue destruida en 1936. Después de la guerra se hizo otra similar que fue robada en la década de los 80 y que fue sustituida por una realizada en Córdoba, de plata sobredorada con brillantes y rubíes y, curiosamente, con muchas joyas engarzadas, sin desmontar, que proceden de donaciones de las mujeres almagreñas. Posee otra corona de plata cordobesa sobredorada con resplandor ovalado del siglo XIX y una de metal plateado de 1900 con cristales de colores que, curiosamente, cuando destruyeron la imagen en la Guerra Civil fue arrojada por considerarla sin valor. Es la que actualmente porta en las vísperas. Como elemento curioso, la Virgen siempre lleva un *pendentif* sobre la frente. Además de las coronas la Virgen posee y luce numerosas joyas.

Vemos cómo la imagen se adorna como una dama de sociedad, con vestidos y joyas regalados por el pueblo. El anteriormente citado Mario Praz reflejó ésto en el siguiente texto: *¿Qué puede hacer el pueblo por ella (la Virgen) que ha sufrido tanto y es tan buena? El oro –decid lo que queráis– fulgura a los ojos del pueblo "sobre cualquier otra magnánima riqueza", como en las odas de Píndaro; el oro es el máximo bien sensible, y el pueblo no sabe*

[47] Alfredo Lerga recibió el Premio Nacional de Escultura en 1945 y los periódicos de la época dijeron de él que había hecho renacer el arte barroco.

[48] Galiano y Ortega, Federico. *Op. cit.,* p. 16.

[49] Este es un acto solemne e íntimo a la vez, solamente ellas dos pueden estar presentes en señal de respeto a la Reina de los Cielos.

[50] Si bien las imágenes fueron destruidas en la Guerra Civil, los atavíos y las joyas se conservaron por estar guardados en las casas de las camareras.



Figura 7. Parte del ajuar de la imagen de Nuestra Señora de las Nieves custodiado en la casa de la Camarera Mayor de la Virgen.

expresar el propio amor y el propio reconocimiento de otra forma que no sea cubriendo de oro, de la cabeza a los pies, a la Señora del Cielo. ¿Y cuál es el máximo tesoro de una esposa sino la dote? ¿Y puede la Esposa del Cielo estar sin dote? Ahí están los mantones preciosos, pesados por los bordados de oro, ahí están los vestidos y su interior finísimos, y los adornos más variados, para los diferentes días y las diferentes estaciones[51].

La procesión, por la noche, es mucho más solemne. Las autoridades, cofradías e instituciones se desplazan a la casa de la Virgen para acompañar a la imagen, colocada en la carroza, en su camino hacia la parroquia de Madre de Dios donde será colocada en un camarín construido para ella.

La procesión se suspende más de una hora, en una calle del pueblo, para quemar gran cantidad de fuegos artificiales que son promesas por bienes recibidos por particulares durante todo el año. Todo esto se realiza sin ningún protocolo y con gran variedad de fuegos, lo que nos hace evocar una performance.

A la llegada a la iglesia de Madre de Dios se la recibe con una salve y se la coloca en el camarín donde permanecerá durante cuatro meses, para el primer domingo de marzo realizar el camino de vuelta a su santuario siguiendo, más o menos, los mismos pasos.

[51] Praz, Mario. *Op. cit.,* pp. 234-235.



Figura 8. Fotografía de una corrida celebrada en la plaza de toros del Santuario de Nuestra Señora de las Nieves de Almagro en una romería celebrada un 5 de agosto anterior a la Guerra Civil.

La iglesia de Madre de Dios surgió por iniciativa del Concejo de Almagro, en reconocida pugna con los maestres de la Orden de Calatrava que administraban la otra parroquia de la villa, San Bartolomé. Se construyó en 1546 bajo la dirección de Enrique Egás, "el Mozo", hijo del gran arquitecto Enrique Egás, maestro mayor de la catedral de Toledo. Educado a la sombra de su padre, dominaba perfectamente el entramado de la arquitectura gótica y, por su relación con Alonso de Covarrubias, entró en contacto con el estilo renacentista; simbiosis estilística que va a caracterizar la obra del maestro.

La gran mole del templo está totalmente exenta y colocada sobre una gran plataforma que acentúa su altura y hace que sea vista desde todos los lugares del pueblo. La iglesia, de tres naves de igual altura cubiertas por bóvedas de crucería, responde a la tipología de las iglesias de salón que provienen de las iglesias alemanas conocidas como "Hallenkirchen". Los ábsides son poligonales, el mayor pentagonal y cubierto por bóveda nervada y los otros dos techados por veneras. El exterior es de mampostería y las fachadas están articuladas por contrafuertes y con tres portadas, la principal con un gran rosetón de ladrillo y rematada por un frontón.

A esta magnífica iglesia se le adosó en los años 40 un camarín para alojar a la Virgen durante el tiempo que permanece en la ciudad de Almagro. Se trata de una construcción bastante mediocre pero que cumple a la perfección su función de cámara de la Virgen.

Aquí permanecerá la imagen durante cuatro meses y durante esta estancia se producen varias salidas, esta vez del Niño, que en Navidad visita a los enfermos del pueblo. El primer domingo de marzo se produce el retorno al santuario.

Estos son los viajes anuales que realiza la imagen de Nuestra Señora de las Nieves; son viajes cortos pero periódicos y con un significado mucho mayor que el únicamente religioso; son viajes que unen a los pueblos, que convocan a las gentes, que sirven para divertir, para crear y para realizar transacciones comerciales, ya sea entre los hombres, con todo tipo de

ventas de objetos religiosos, comidas, bebidas o elementos de feria, o ya sea entre los seres celestes y terrestres, por la gran cantidad de exvotos que atesoran los santuarios.

En resumen queríamos apuntar cómo los trayectos de una imagen por tierras manchegas generan una enorme cantidad de obras de arte. No sólo los edificios, las iglesias, camarines, dependencias, plaza de toros, etc., sino también las joyas, los vestidos y mantos, la propia imagen

Y otras manifestaciones que podemos considerar artísticas, entre ellas la corrida de toros –presidida por la imagen– que se celebra el día 5 de agosto, festividad de la Virgen y que da sentido a la imponente plaza de toros de posee el santuario (Fig. 8).

El segundo domingo de marzo se celebra también otra romería en la que se cantan los mayos en el camarín y se realiza un acto literario en la iglesia; al día siguiente se realiza una ofrenda floral con verdadero derroche de ramos y composiciones.

Arquitectura, pintura, escultura, orfebrería, textiles, fuegos artificiales, música, danzas, poemas y coplas de los mayos, flores y artes taurinas se conjugan para adornar los viajes de una imagen por un lugar de la Mancha.

LA ITINERANCIA DE LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL Y DE SU RECÁMARA

María José Redondo Cantera
Universidad de Valladolid

La Emperatriz, entre la estabilidad y la itinerancia

Durante los repetidos –y, en su mayoría, prolongados– viajes de Carlos V (1500-1558) fuera de sus reinos castellanos, su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), actuó como Gobernadora de ellos[1]. Era una tarea que el monarca tenía previsto confiarle ya desde antes de la celebración de su enlace matrimonial en Sevilla el 10 de marzo de 1526, pues pensaba partir a Italia en breve plazo para ser coronado como monarca por el Papa[2]. Las ausencias del soberano hicieron aconsejable la fijación de la Corte en ciertos lugares del centro de Castilla no demasiado variables y fácilmente accesibles para los correos imperiales, con objeto de garantizar la buena coordinación de los asuntos de Estado. Madrid, Toledo y Valladolid fueron las ciudades que conocieron las estancias más continuadas de la Corte durante los trece años que doña Isabel vivió en España[3]. Esta relativa moderación en la habitual itinerancia de la residencia real estuvo también determinada por las propias circunstancias de la Emperatriz, cuyos períodos de gestación, alumbramientos y enfermedades dificultaron o impidieron su movilidad en ciertos momentos[4].

[1] La marcha a Italia de Carlos V en 1529 le tuvo cuatro años ausente de España. El Emperador delegó en su esposa en tres ocasiones más: en 1535-1537, cuando partió a la campaña de Túnez, lo que le retuvo cerca de dos años fuera de la Corte castellana; en julio de 1537 durante la celebración de las Cortes aragonesas en Monzón; y durante más de medio año en 1538, cuanto partió a tener las vistas de Niza con el Papa y Francisco I, Fernández Álvarez, Manuel. *Corpus documental de Carlos V,* t. I, Salamanca, 1973, pp. 137-154, 408-413, 533-535 y 539-542.

[2] Según escribía Martín de Salinas el 3 de abril de 1525 al infante don Fernando, "S. M. quiere pasar en Italia á se coronar y quiere dexar en la gobernación á la muger", Rodríguez Villa, Antonio (ed.). *El Emperador Carlos V y su Corte según las cartas de Don Martín de Salinas, embajador del Infante don Fernando (1522-1539),* Madrid, 1903, p. 270.

[3] Casi seiscientos días en Madrid (octubre de 1534 a mayo de 1536), más de ochocientos treinta en Valladolid (junio de 1536 a septiembre de 1538) y casi doscientos días en Toledo (octubre de 1538 a 1 de mayo de 1539), truncados éstos por su muerte.

[4] Aspectos ya apuntados en Redondo Cantera, María José. "La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: Palacios y fortalezas", en M. J. Redondo Cantera y M. Á. Zalama (coords.). *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial,* Valladolid, 2000, pp. 69-72.

Otros factores políticos y materiales influyeron en esa tendencia a la estabilidad de la residencia real. Entre ellos, la ausencia de conflictos internos de gravedad en la Corona de Castilla en el decenio de 1530[5], lo que hizo innecesario el desplazamiento del monarca por los diferentes lugares de los reinos. Por otro lado, la mudanza de la Corte se hizo progresivamente más costosa y complicada a partir del matrimonio del Emperador[6]. Junto a los objetos de la rica dote traída por doña Isabel desde Portugal[7], también le acompañó un nutrido cuerpo de cortesanos y servidores portugueses. Aunque muchos de ellos no tardarían en ser sustituidos por otros castellanos, el número de miembros de la Casa de la Emperatriz no disminuyó[8].

Sin embargo, Carlos V, cuya capacidad de movimiento no conoció parangón en ningún soberano de su época[9], no quiso renunciar a la ágil y rápida movilidad a la que estaba acostumbrado. La solución consistió en dividir selectivamente el grueso del acompañamiento. Ya en su primer cambio de residencia, de Sevilla a Granada, el matrimonio imperial, acompañado tan sólo por una "escasa comitiva", dio un pequeño rodeo en su trayecto y pasó por Córdoba, donde hizo su entrada solemne. De este modo, se intentó dar tiempo a que la Corte se aposentara en la ciudad nazarí y se preparara el alojamiento de los soberanos[10].

A partir de la siguiente mudanza de la Corte, de Granada a Valladolid, en el paso del año de 1526 al de 1527, la pareja imperial viajó de modo diferente en cuanto a medios de transporte, velocidad –y, por ello, tiempos– y, a veces, recorridos, aunque los puntos de partida y de llegada fueran los mismos y hubiera coincidencias en algunos trechos o etapas. Por entonces doña Isabel se encontraba embarazada del heredero, el futuro Felipe II, por lo que se

[5] Superado el conflicto de las Comunidades, en 1533 la Emperatriz consideraba que los reinos de la Corona de Castilla estaban en "mucha paz", carta de 20 de enero de 1533, Mazarío Coleto, María del Carmen. *Isabel de Portugal. Emperatriz y Reina de España*, Madrid, 1951, p. 371.

[6] Para su comparación con los traslados de la Corte durante el reinado de los Reyes Católicos, Torre, E. A. de la. "Viajes y transportes en tiempo de los Reyes Católicos", *Hispania,* XIV, LVI (1954). Una síntesis en Fernández de Córdova Miralles, Álvaro. *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504),* Madrid, 2002, pp. 191-193.

[7] Véase ahora la transcripción de todo el inventario de platería y joyas, y el de vestidos en F. Checa (dir.). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial - The Inventories of Charles V and the Imperial Family,* Madrid, Fernando Villaverde, 2010, vol. II*,* pp. 1279-1333. Para otras transcripciones anteriores, véase Redondo Cantera, María José. "Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal", en F. Checa (dir.). *Op. cit*., vol. II, p. 1240, notas 33-35. Una primera aproximación a su estudio en Redondo Cantera, María José. "Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal", en *IX Jornadas de Arte. El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 226-228. Con mayor desarrollo en Id. "Los inventarios …", pp. 1209-1243.

[8] Sobre la reforma de la Casa de la Emperatriz en 1528, Labrador Arroyo, Félix. "La Casa de la emperatriz Isabel", en J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V,* primera parte: *Corte y Gobierno,* vol. I, Madrid, 2000, pp. 240-250.

[9] Como afirmó durante el solemne acto de su abdicación, celebrado en Bruselas el 25 de octubre de 1555, durante sus años como soberano cambió cuarenta veces de país o territorio de distinto signo o lengua, ya que había ido nueve veces a Alemania (lo que incluye también Austria), seis a España, siete a Italia, diez a Flandes, cuatro a Francia, dos a Inglaterra y dos a África, Sandoval, Prudencio de. *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V,* ed. a cargo de C. Seco Serrano, t. III, Madrid, 1956, p. 479. Sus viajes y los lugares por donde pasó o habitó fueron recogidos por Foronda y Aguilera, Manuel. *Estancias y viajes del emperador Carlos V,* Madrid, 1914 y Vandenesse, Juan de. "Diario de los viajes de Carlos V", en J. García Mercadal (ed.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* t. II, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 82-115.

[10] El matrimonio imperial llegó diez días después que el grueso de la Corte. Dantisco, Juan. "El embajador polaco Juan Dantisco en la corte de Carlos V", en J. García Mercadal (ed.). *Op. cit.,* t. I, p. 761.

tomaron todas las precauciones posibles para que no se malograra. El viaje de la Emperatriz, transportada en una litera con extremo cuidado, se hizo a paso de caminante y en "jornadas" o etapas de limitado alcance[11]. En un trecho del trayecto, a instancias de doña Isabel, que ansiaba reunirse con su marido, la comitiva llegó a hacer quince leguas en tres días (algo más de veinte kilómetros diarios), lo que se consideró poco conveniente. Como contraste, Carlos V era capaz de recorrer, en tan sólo dos horas y media, una distancia mayor[12] que la considerada como excesiva para su esposa en un día.

El transporte de la Emperatriz. Literas y otros vehículos

Todo indica que, desde que llegó a España en 1526, la Emperatriz fue transportada en la mayor parte de sus desplazamientos dentro de una litera[13]. Acompañada siempre por sus hijos, éstos también fueron conducidos en un vehículo de este tipo, ya fuera el mismo en el que viajaba su madre, ya fuera otro semejante, al cuidado de un aya[14].

Doña Isabel poseyó cinco literas[15], el mayor conjunto perteneciente a miembros de la Casa Real española durante la primera mitad del siglo XVI, al menos a la luz de los datos documentales que han llegado hasta nosotros[16]. Una de ellas sería la que llevó a cabo en 1532 el entallador flamenco Juan Ricarte[17] y otra la que mandó hacer doña Isabel en 1538.

---

[11] Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Estado, leg. 15, fol. 75.

[12] Seis leguas, Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia desde que fue traido en España, por todo el tiempo que estuvo en ella, hasta que el Emperador le dio libertad y volvio en Francia, casado con Madama Leonor, hermana del emperador Carlos, rey de España", en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España,* t. XXXVIII, Madrid, 1861, p. 417. Carlos V gustaba de cabalgar velozmente y para trasladarse aún más deprisa llegó a usar en ocasiones la infraestructura de las postas.

[13] Según se recoge en Santa Cruz, Alonso. *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, Madrid, 1921, p. 227, desde su entrega en la frontera hispano-portuguesa hasta su entrada solemne en Sevilla a lomos de una cabalgadura, Isabel de Portugal fue transportada dentro de "una muy rica litera en que siempre había venido".

[14] Al llegar a las proximidades de Zaragoza, el 5 de marzo de 1533, la Emperatriz llevaba dentro de su litera al Príncipe, mientras que la Infanta María iba en otra, acompañada de su aya; al día siguiente doña Isabel evitó a sus hijos el ceremonial de la entrada e hizo que les condujeran en su litera al palacio donde se iban a alojar, Río, Alberto del. *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento (Estudio de la Representación del Martirio de Santa Engracia de Fernando Basurto en su marco festivo),* Zaragoza, 1988, pp. 63-64. Fernández de Oviedo confirma que fue habitual que, durante su infancia, el futuro Felipe II viajara en una litera junto a su ama, Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Libro de la Cámara Real del príncipe Don Juan e oficios de su casa e serviçio ordinario,* Madrid, 1870, p. 163.

[15] El número coincide con el de miembros de la familia imperial. Más detalles sobre estas literas en Redondo Cantera, María José. "Los inventarios...", vol. II, pp. 1234-1235; transcripciones de los inventarios en Beer, Rudolf. "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas". *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses,* XII (1890), pp. CXXXVIII-CXXXIX y en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. II, pp. 1595-1603, 2046-2047, 2063-2064, 2129 y 2132.

[16] Sólo constan dos literas entre los bienes de Carlos V y una sola entre los de María de Hungría, véase transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. I, pp. 310-311 y 563-565, y vol. III, p. 2860.

[17] Redondo Cantera, María José. "Artistas y otros oficios suntuarios al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal", en *II Congresso Internacional de História da Arte. 2001. Portugal: Encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades,* Coimbra, Almedina, 2004, p. 671. Tras la muerte de la Emperatriz este entallador pasó a la Casa del príncipe don Felipe, Aguiló Alonso, María Paz. *El mueble en España. Siglos XVI-XVII,* Madrid, 1993, p. 404.

Apenas quedan testimonios visuales y materiales de literas pertenecientes al siglo XVI[18]. La que se cree que perteneció a Carlos V y que se encuentra actualmente en el monasterio de San Jerónimo en Yuste (Cáceres)[19], será la mencionada como la "litera nueba medio a modo de capilla[20] aforrada… por de fuera en cuero negro"[21] que, a la muerte del Emperador, pasó a propiedad de Felipe II.

Pero las literas de la Emperatriz debieron de responder al tipo que se mantuvo en las dos centurias posteriores –con las inevitables transformaciones en sus formas, decoración y dimensiones– y que consistía esencialmente en una caja de madera cuadrangular, de medidas, proporciones y aperturas variables, todo ello dentro de unos márgenes que no fueron demasiado amplios. La cabina no siempre fue una caja maciza sino que frecuentemente mantuvo una estructura más ligera en su mitad superior, similar a una jaula, tal como se había configurado a fines de la Edad Media, con unas amplias aperturas entre listones de madera, a modo de ventanas[22], mientras que un toldo de tela cubría el habitáculo del viajero[23]. Las cuatro ventanas que tenía una de las literas de Isabel de Portugal[24] permiten pensar en una distribución de dos aperturas en cada costado. A su vez, la decoración de unos arcos tallados y dorados que tenía otra de ellas[25] hace suponer que éstos fueran el cerco de los huecos correspondientes. Consta que en ciertas solemnidades públicas la Emperatriz permaneció en el interior de su litera, desde donde recibió el homenaje de sus súbditos. En tales ocasiones –escasas, a juzgar por lo que nos ha llegado a través de las fuentes literarias– la soberana se hacía visible tan sólo parcialmente. Su rostro o su busto quedaban así enmarcados por las ricas molduras de los huecos que, en el caso de la litera de las cuatro ventanas, estaban formadas por tiras de plata, lo que sin duda proporcionaba magnificencia a su imagen. La presentación de su persona en esas condiciones reunía, pues, el doble sentido de manifestación y distanciamiento, tal como era

[18] Una breve síntesis de este vehículo en Carlos, Alfonso de. "Breve historia del carruaje", *Reales Sitios,* 13 (1967), pp. 82-83. Una aproximación más extensa y relativa a la época que nos ocupa en López Álvarez, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano. 1550-1700,* Madrid, 2007*,* pp. 59-64 y láms. III y IV.

[19] Agradezco las indicaciones de las Dras. Aguiló Alonso y Aranda Huete a este respecto. Es propiedad de Patrimonio Nacional. Perteneció a la Real Armería y formó parte del Museo de Carruajes del Palacio Real de Madrid, Galán Domingo, Eduardo. "De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional", *Arbor,* CLXIX, 665 (mayo 2001), p. 227. Sobre este ejemplar, véanse las referencias literarias y documentales recogidas por López Álvarez, Alejandro. *Op. cit*., p. 59, nota 52.

[20] La palabra "capilla" tenía el significado de bóveda en el vocabulario arquitectónico del siglo XVI. El hecho de que la litera conservada tenga un techo abovedado, de sección semicircular peraltada, que sólo cubre la mitad de la cabina, se ajusta a tal descripción. Su forma coincide, además, con la litera en cuyo interior se encontraba Carlos V en la pintura que representa su encuentro con el Duque de Sajonia, de autoría anónima, y que se conserva en el Museo del Palacio Friedenstein, en Gotha (Alemania), reproducida por López Álvarez, Alejandro. *Op. cit.,* lám. III.

[21] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. I, pp. 311 y 564-565.

[22] Sobre ello, Torre, E. A. de la. *Op. cit.,* pp. 388-392, con la reproducción entre pp. 392 y 393 de la miniatura que representa la llegada del emperador Carlos IV a Saint Denis dentro de una litera en 1378; la imagen forma parte de las ilustraciones de las *Grandes Chroniques de France* (Bibliothèque Nationale de France, manuscrit français 2813).

[23] Dos toldos aparecen asociados a sendas literas de Isabel de Portugal, transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, pp. 1596 y 1598.

[24] Ídem*,* p. 1899.

[25] Ídem*,* p. 1596.

propio de su condición mayestática[26]. Las ventanas se cerrarían con unas cortinillas, ya que no se mencionan vidrios en las ventanas de las literas de doña Isabel. Éstos quizá se incorporaron poco más tarde, pues así consta que los tuvo una litera que el entallador Juan de Matienzo hizo para las Infantas en 1543[27].

La litera era transportada gracias a unos largueros que se engarzaban en los costados de la cabina, hacia la mitad de su altura, y que sobresalían holgadamente hacia delante y hacia atrás. Los varales eran uncidos a los sillones de unos animales de tiro, unos machos o unas mulas, generalmente en número de dos[28], o eran cargados por unos porteadores, quienes la llevaban sobre sus hombros[29]. El conjunto debió de resultar pesado, pues los datos que poseemos sobre los hombres necesarios para llevar la litera de doña Isabel los cifran en veinticuatro[30], aunque probablemente con este nutrido cuerpo de porteadores se intentaba que la cabina se viera sometida a las menores oscilaciones posibles. En ocasiones de especial significación ceremonial, se consideró un honor cargar con la litera de la Emperatriz durante su recorrido urbano, por lo que se ocuparon de ello ciertos miembros de la élite ciudadana[31].

La litera ofrecía las ventajas de su versatilidad y su confortabilidad. El tamaño moderado del conjunto permitía su paso por lugares relativamente angostos, como podían ser portales y zaguanes. Su carencia de ruedas evitaba al pasajero el traqueteo producido por los accidentes del terreno y permitía su tránsito por los más diversos caminos, aunque fueran estrechos y de firme irregular, ya que la "fuerza de sangre" con la que era transportada se adaptaba al estado de las rutas y amortiguaba los vaivenes. El cierre de la cabina resguardaba a su ocupante de los inconvenientes del viaje (inclemencias del tiempo, polvo, etc.)[32]. En su interior el pasajero iba generalmente sentado en un sillón y se protegía de los efectos de los zarandeos con cojines y colchones, para lo que también se recubrió la parte interna del habitáculo con un forro acolchado.

---

[26] Sobre el uso representativo del carruaje y del coche en la Edad Moderna, López Álvarez, Alejandro. *Op. cit., passim.*

[27] AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época (en adelante CMC, I), leg. 551, Cuentas de las Infantas, 1543.

[28] La litera grande de cuero de la Emperatriz parece que necesitó de tres machos para su transporte, a juzgar por el número de guarniciones previstas para sus caballerías. Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, p. 1597.

[29] Cuando la comitiva que acompañaba los restos mortales de la Emperatriz desde Toledo a Granada, llegó al Puerto del Muradal (actual paso de Despeñaperros), la litera que llevaba su ataúd fue cargada a hombros por veinticuatro porteadores, AGS, CMC, I, leg. 552-3.

[30] A ellos se unieron otros doce de reemplazo en el viaje de Granada a Valladolid. El 1 de marzo de 1526 Carlos V ordenaba el pago a Alonso Palomeque, vecino de Granada "que vino desde ella hasta esta villa de Valladolid por capitan de xxxvi ombres que traxieron por todo el camjno las andas en que venja la enperatriz y Reina mj muger dozientos ducados de oro que montan lxxv U", AGS, Cámara de Castilla, Cédulas (en adelante, CC, C), libro 73, fol. 416. Véase también nota anterior. Ese mismo número de veinticuatro ya había sido empleado para llevar las andas de Isabel la Católica, Torre, E. A. de la. *Op. cit.,* pp. 391.

[31] Sobre su entrada en Valladolid en 1527, véase más abajo. Cuando la litera con su féretro salió de Toledo en 1539, fue llevada a hombros por el Corregidor y los miembros del Ayuntamiento hasta el Puente de Alcántara, Sandoval, Prudencio de. *Op. cit.,* t. III, p. 75.

[32] En 1535 Estefanía de Requesens, que formó parte del círculo de la Emperatriz, por ser la esposa de Juan de Zúñiga, ayo del príncipe don Felipe, le recomendaba a su madre el uso de este vehículo, porque, de otro modo, "se pasa molt treball per los camins", March, José María. *Niñez y juventud de Felipe II,* t. II, Madrid, 1942, p. 303.

Por todo ello la litera constituyó el medio más adecuado para los viajes de las damas de más alta alcurnia, como tenemos testimoniado en época de la Emperatriz[33]. Pero también fue utilizada para el transporte masculino[34], como conocemos en el caso de Carlos V. Además del ejemplar conservado, a su muerte se inventarió una litera más amplia, en la que cabían dos sillones[35]. En ésta u otra similar acompañó, en un gesto de cortesía, a su prisionero, Francisco I, en el trayecto comprendido entre Torrejón e Illescas en febrero de 1526[36]. La escasez de noticias sobre esta última litera impide confirmar que fuera la misma que, perteneciente al Emperador, se había comprometido a dorar Alonso Berruguete, "pintor de Su Magestad", en 1524[37].

Si la cabina tenía la suficiente longitud, posibilitaba que el ocupante viajara tumbado o semi-tumbado. Quizá lo hizo así Isabel de Portugal cuando se desplazó desde Granada a Valladolid. La documentación indica que una de las literas de la Emperatriz, la forrada al exterior e interior de terciopelo carmesí, estaba dotada de un colchón[38], aunque no se puede asegurar que éste fuera el vehículo utilizado para tal viaje. Al llegar a la ciudad del Pisuerga, el avanzado estado de gestación de la soberana aconsejó que, en vez de realizar su solemne entrada sobre una cabalgadura como era costumbre, continuara siendo transportada por la fuerza humana. Los porteadores que la traían desde Granada cedieron su puesto a los "caballeros principales de la villa". La imagen de esta presentación le sugirió una macabra evocación a Dantisco[39], pero de este modo la soberana pudo hacerse visible, en su recorrido por las calles de la ciudad, a los ojos de quienes habían acudido al recibimiento.

Las fuentes literarias relativas a Isabel de Portugal designan indistintamente sus vehículos como andas o literas[40], mientras que "litera" es el único término empleado para ello en los

[33] En sus correspondientes literas se describe la llegada a Toledo en 1525 de Margarita de Navarra, Duquesa de Alençon, hermana de Francisco I de Francia y madre del futuro Enrique IV, y en 1526 las de Germana de Foix y Leonor de Austria, Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", pp. 423, 433 y 439. En 1534 la infanta Cristina de Dinamarca llegaba a Milán "en una litera cubierta de terciopelo negro", Santa Cruz, Alonso de. *Op. cit.,* t. III, Madrid, 1922, p. 219. Para otros ejemplos posteriores, López Álvarez, Alejandro. *Op. cit*., p. 60, nota 54.

[34] Especialmente en caso de enfermedad, como cuando Carlos V viajó de este modo de Nordlingen a Nuremberg, según las propias memorias del Emperador, Fernández Álvarez, Manuel. *Op. cit.,* t. IV: *1554-1558*, Salamanca, 1979, p. 556.

[35] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* t. I, p. 564.

[36] Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 443.

[37] "Debe Berruguete pintor de Su Magestad. En Valladolid a xiii del mes de abril de dxxiiii para dorar la litera para Su Magestad doze ducados", AGS, Casa y Sitios Reales (en adelante, CSR), leg. 31, fol. 366. Noticia adelantada en Redondo Cantera, María José. "Alonso Berruguete pintor y la creación de su mito artístico", en L. Marques (org.). *A constituçao da tradição clássica,* São Paulo, Hedra, 2004, p. 55.

[38] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, p. 1596.

[39] "Llevábanla en la litera como llevan al cementerio a los muertos", Dantisco, Juan. "El embajador polaco Juan Dantisco en la corte de Carlos V", en J. García Mercadal, *Op. cit.,* t. I, p. 777. Sobre ese modo de transportar el féretro, véanse notas 29 y 31.

[40] Según transmite el cronista portugués Luis Sousa, cuando en 1526 se celebró la entrega de doña Isabel al séquito español que había de acompañarla hasta Sevilla, llegó en unas "andas de brocado descobertas" Sousa, Luis. *Anais de João III*, ed. por M. Rodrigues Lapa, vol. I, Lisboa, 1938, p. 269. El cronista español, en cambio, afirma que se trataba de una "litera cubierta", Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 446. El Marqués de Vila Rial, testigo directo y fiable, por haber sido enviado por el rey portugués, Juan III, para que le informara detalladamente de lo acontecido, define el vehículo como unas andas, Braancamp Freire, Anselmo. "Ida da Emperatriz D. Isabel para Castela", *Boletim da Classe de Letras*, vol. XIII, nº 2 (1918-1919, ed. en 1921), pp. 589-590. El término debió de pervivir más en portugués. Se puede deducir una diferenciación entre la cabina y su sistema de enganche y tiro

inventarios de sus bienes. Según de la Torre, ambas palabras tenían el mismo significado, siendo "andas" la de uso castellano y "litera" la traducción de la que se empleaba en francés[41]. Las dos denominaciones aparecen aplicadas a ciertos servidores de la Casa de la Emperatriz. Se siguió llamando "tenante de andas" a quien estuvo al cargo del cuidado y mantenimiento de los vehículos, y a quien cabría la responsabilidad de la conducción de las caballerías en las que se cargaban los varales. A sus órdenes se encontraban los "ayudantes de andas"[42], quienes colaborarían en la guía de las mulas de la litera. Estos últimos vestían un sayo de color leonado, con capa del mismo color, jubón y gorra negros y calzas blancas, al igual que los mozos de espuelas, lo que indica su asociación funcional y visual a los oficios de la Caballeriza. A su vez, entre los criados de la Emperatriz estaban los "portadores de literas", quienes ocupaban uno de los rangos más bajos, a juzgar por su uniforme, similar al de los barrenderos y compuesto por un sayo de paño gris, con capa y gorra negras, y camisa y calzas blancas.

La almoneda realizada a la muerte de la Emperatriz permite conocer ciertos aspectos de sus cinco literas. Según las descripciones que proporciona la documentación, el armazón de madera de la cabina se cubría al exterior y al interior con sendos forros que se sujetaban con una clavazón dorada o plateada, lo que contribuía al ornamento del vehículo. Así lo hacían los casi siete mil quinientos clavitos de plata dispuestos de tal modo que componían una "lavor" en la litera más suntuosa de doña Isabel y que se unían a las tiras de plata cinceladas con las que se adornaban diversas partes. Todas las cabinas se completaban con las correspondientes piezas para el arreo y adorno de los "machos", realizadas con la debida suntuosidad.

Las dos literas más sencillas, recubiertas de cuero al exterior, quizá se reservaban para los días de lluvia, para viajes sin aparato o para la parte del trayecto donde no se previera ninguna ceremonia. La mayor de ellas, acolchada en su interior, fue adquirida por el Conde de Olivares, selecto comprador en la almoneda de la Emperatriz. Las otras tres estaban recubiertas al exterior de terciopelo carmesí, el color imperial, lo que las hacía más apropiadas para el aparato[43].

A la muerte de la soberana se reservaron para las Infantas las que se consideraron mejores de cada grupo: la claveteada de plata entre las de terciopelo, dotada en su interior con un colchón de tafetán verde, color emblemático de la Emperatriz; y la de cuero de menor tamaño[44], que

a partir del relato de la llegada de doña Isabel a Zaragoza, en 1533; la Emperatriz, que viajaba en una litera de raso carmesí, "mando que parasen las andas", Río, Alberto del. *Op. cit.*, p. 63. Sobre ello véanse también nota 30, así como las denominaciones de los servidores, *cf. infra.* La expresión "andas o literas duplicadas" empleada por Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Libro…*, p. 163, referida a la caballeriza de los años correspondientes a la infancia de Felipe II, quizá sea consecuencia de una equivocación en la copia, pues sería más lógico interpretar la litera como un desarrollo de las andas.

[41] En la Baja Edad Media se llamaba "andas" al vehículo usado por ciertos ilustres personajes, como Isabel la Católica. Sobre ello, Torre, E. A. de la. *Op. cit.,* pp. 387-392. Sobre su pervivencia en lengua portuguesa, véase nota anterior.

[42] AA. VV. "Los servidores de las Casas Reales", en J. Martínez Millán (dir.). *Op. cit.,* tercera parte, vol. V, Madrid, 2000, pp. 94-95.

[43] En una litera de color carmesí, aunque la tela se identificara como raso, llegó y se marchó de Zaragoza la soberana, en marzo de 1533, Río, Alberto del. *Op. cit.*, pp. 63 y 77.

[44] Cédula de Carlos V para que Pedro de Santa Cruz, guardarropa de la difunta doña Isabel, entregara a Juan Díez, caballerizo de las infantas, "dos literas la una de terçiopelo carmesi que es en la que estava clavada la plata y la otra de cuero negro aforrada por de dentro de rraso azul con todos sus aderesços y un sillon para mula forrado en paño negro", Madrid, 2 de diciembre de 1541, AGS, CSR, leg 67-4, fol. 165.

sería la que se encontrara en mejores condiciones, por ser la más nueva, ya que su descripción coincide con la encargada en 1538.

Isabel de Portugal intentó conseguir algún ejemplar de carro francés[45]. Este tipo de vehículo, apropiado para el tránsito por terreno llano, tenía cuatro ruedas y capacidad para varias personas. Se había dado a conocer en España a partir de la breve estancia de Margarita de Austria en nuestro país[46]. La archiduquesa lo había utilizado para pequeñas excursiones con sus damas[47], actividad que llevaba a cabo doña Isabel cuando se interesó por él, al dirigírse desde Ocaña a Aranjuez para disfrutar de tres días de campo[48]. No consta que llegaran a la caballeriza de la soberana.

La presencia entre los bienes de la Emperatriz de un vehículo singular, un carro, que será el triunfal por el que se le pagaba a Sebastián de Palacios, carpintero de la Casa Real[49], en Medina del Campo en 1531[50], tiene un gran interés. El vehículo figura entre las cosas no incluidas en el inventario general, lo que querrá decir que su uso no era habitual. Descrito como "carro de syllas, con sus aparejos", fue valorado en cien ducados, lo que es indicativo de su calidad. Le sigue la anotación de una "silla triunfal guarneçida de seda azul, con trenças e flecos de açul e oro", valorada en tres mil maravedís[51], que formaría parte de él. A ello se añadía la "cubierta del carro triunfal de damasco azul en quatro pedaços guarnesçidos de terçiopelo azul"[52]. La coincidencia de la fecha de la realización de este carro con el encargo, por parte de doña Isabel, de ricas telas italianas (brocados, telas de plata, damascos, etc.)[53], permite pensar que todo ello formaba parte de una campaña de reunión de suntuosas piezas de aparato, en previsión del ceremonial a celebrar tras el regreso de Carlos V, revestido ya de la condición imperial por el Papa. Años atrás, el carro triunfal, inspirado en los *tromphi* o cortejos militares victoriosos de la Antigüedad clásica, había sido incorporado por el emperador Maximiliano a la construcción de un imaginario propagandístico y exaltador de su persona[54]. En 1537 fue empleado de nuevo

[45] Carta de Pedro González de Mendoza a Carlos V, fechada en Ocaña el 30 de abril de 1531: "preguntábame cómo eran las [carretas] de Flandes, y deseando tener dellas, dije que lo escribiría a V. M. y la suya se rió y dióme licencia para que lo hiciese. V. M. debe mandar que traiga Domingo de la Cuadra un par de carros de los de Madama que haya gloria, u de otros si los uviese mejores, y caballos para ellos; que será la cosa con que S. M. más olgará", March, José María. *Op. cit.,* t. I, 1941, p. 47.

[46] Torre, E. de la. *Op. cit.,* p. 395. La reina Germana de Foix también tuvo al menos uno para el transporte de sus damas. Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 433.

[47] En esos carros "… algunas vezes, con algunas de sus damas, salía al campo", Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Libro…,* p. 163.

[48] "Fue esta semana pasada a Aranjuez, y estuvo tres días: olgó mucho y anduvo en carretas más de dos leguas…"; el pequeño príncipe Felipe, que iba en una pequeña mula, no quería abandonar su montura y "no podían con él que entrase en las carretas con Su Majestad", March, José María. *Op. cit.,* t. I, p. 47.

[49] Sobre este carpintero Aguiló Alonso, María Paz. *Op. cit.,* p. 401 y AA. VV. "Los servidores de las Casas Reales", en J. Martínez Millán (dir.). *Op. cit.,* tercera parte, vol. IV, Madrid, 2000, p. 290.

[50] Redondo Cantera, María José. "Artistas…", pp. 671-672.

[51] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, p. 1340.

[52] Valorado en 22 ducados, AGS, CSR, leg. 67, fol. 39.

[53] Sarrablo Aguareles, Eugenio. "La cultura y el arte venecianos, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática en los siglos XVI al XVIII", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* LXII, 3 (1956), pp. 640-643 y Aguiló Alonso, María Paz. *Op. cit.,* pp. 31-32.

[54] Con marcado protagonismo en el grandioso conjunto de xilografías de la serie del *Cortejo triunfal,* encargado en 1516. Sobre ello, con bibliografía anterior, Pokorny, Erwin. "El carro triunfal", en F. Checa Cremades (com.). *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España,* [Toledo], 1992, pp. 450-451.

por su nieto en el ciclo de grabados conocido como *Triunfo de Carlos V*[55]. El predominio del azul en la iluminación de esta serie de estampas enlaza con el color del revestimiento del carro que poseía Isabel de Portugal. Lamentablemente no tenemos constancia de cómo, dónde y cuándo fue utilizado.

Destinada al transporte de corto alcance, figura también entre las pertenencias de doña Isabel una silla de manos, descrita como "de barillas, para llebar a braços, guarneçida toda de carmesin", que fue valorada en siete ducados[56].

Cabalgaduras y aparejos de aparato

Los escasos testimonios referidos al acto de cabalgar de la Emperatriz se encuentran en las descripciones de ciertas ceremonias, como fueron su entrega en la frontera (7 de febrero de 1526)[57], y sus solemnes entradas en Sevilla (3 de marzo de 1526)[58], Zaragoza (6 de marzo de 1533)[59] y Barcelona (28 de marzo de 1533)[60]. Los solemnes recibimientos a los soberanos que se celebraban con motivo de la primera visita que éstos efectuaban a las ciudades se encontraban ya codificados desde el siglo anterior en los reinos hispánicos. Ya fuera como Reina consorte o como Gobernadora, Isabel de Portugal debía entrar a caballo en el recinto urbano al que llegaba por primera vez, una vez que las autoridades locales hubieran acudido a su encuentro, en un lugar situado a una cierta distancia fuera del perímetro murado. En la mayor parte de las ocasiones, en ese punto la Emperatriz cambió de la litera a la cabalgadura, aunque también se registraron variaciones[61]. El trayecto por las ciudades en las que efectuaba la *joyeuse entrée* era pausado y estaba jalonado por el ceremonial. A lomos de una montura ricamente enjaezada –y, sin duda, cabalgando "a la jineta" o amazona– la soberana se hacía visible a sus súbditos y recibía su homenaje en un decorado que expresaba la alianza entre el vasallaje rendido por los representantes del municipio y el reconocimiento de los derechos ciudadanos por parte de la autoridad real.

En las correspondientes *Relaciones* de estas entradas los cronistas dejaron constancia –como no podía ser de otro modo– de la riqueza del atavío de doña Isabel o de los jaeces de

[55] Compuesto por nueve estampas realizadas por Schauffelein (*ca.* 1480-1539) y editadas en Nuremberg en 1537. Sobre él, con bibliografía anterior, González García, Juan Luis. "98. Hans Leonard Schäuferin. *Triunfo del emperador Carlos V*", en F. Checa Cremades (com.). *Carolus,* [Madrid], 2000, p. 293.

[56] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, p. 1340.

[57] Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 446; Braancamp Freire, Anselmo. *Op. cit.,* pp. 589-590. Sousa, Luis. *Op. cit.,* p. 269.

[58] Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 450; Santa Cruz Alonso de. *Op. cit.,* t. II, p. 227; Gómez-Salvago Sánchez, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y documentos),* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 128-129. Una síntesis en Morales, Alfredo J. "Recibimiento y Boda de Carlos V en Sevilla", en A. J. Morales (com.). *La fiesta en la Europa de Carlos V,* [Madrid], 2000, pp. 31-35.

[59] Río, Alberto del. *Op. cit.*, p. 73.

[60] Feliu de la Peña y Farell, Narciso. *Anales de Cataluña*, t. III, Barcelona, 1709, (ed. facsímil, 1999), lib. XIX, cap. IV, fol. 174.

[61] Según las descripciones, todo hace suponer que, a su llegada a España, recorrió a lomos de la cabalgadura el trecho existente entre la frontera y Badajoz. Por el contrario, en Ávila continuó en la litera durante su entrada en la ciudad. Ariz, Luis. *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, Alcalá de Henares, 1607, tercera parte, fol. 34 y Foronda, Manuel de. "Estancia en Avila de la Emperatriz D.ª Isabel durante el verano de 1531", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XIII (1905), p. 227.

sus monturas, pero no detallaron mucho más. Mucho más expresivos sobre el lujo desplegado en esta parte de la Recámara de la Emperatriz son los datos que arrojan los inventarios de sus bienes. El que se redactó sobre la dote que trajo consigo como Infanta portuguesa incluía tres ricas guarniciones de jaca, con un valor total que superaba el medio millón de maravedís[62]. Los aparejos se componían de una serie de suntuosas piezas textiles con las que se recubría la montura (mandil, gualdrapa, telliz, almohadas, etc.) y de los arreos de gala correspondientes (cabezada, petral, falsas riendas, grupera, ación y estribo) realizados igualmente en ricos géneros (terciopelos, telas de oro y plata) y adornados o rematados con diferentes elementos (chapería, tachuelas, hebillas, copas de freno, cabos de estribo, etc.) de oro y plata.

El modo de cabalgar practicado por las damas[63], sentadas lateralmente requería que el sillón de montar se instalara sobre unas angarillas, se sujetara a los arzones delantero y trasero y se completara con almohadas. Asociadas a ello estaban las "tablas de cabalgar", que adoptaron una forma suntuaria para la Emperatriz, a juzgar por cómo se describen en la documentación[64], al igual que la jamuga de la montura[65].

Durante sus años en España doña Isabel aumentó estos jaeces de aparato[66], entre los que sobresale una suntuosa guarnición, con un sillón de cabalgar tapizado de terciopelo carmesí, en el que se prendieron cerca de dos mil perlas y piezas heráldicas realizadas en oro con la forma de las divisas de la pareja –las columnas carolinas y el cabestrante isabelino– realizadas por su platero, Francisco de León. Valorada esta guarnición en más de un millón de maravedís, a la muerte de la soberana le fue adjudicada a la infanta doña Juana[67].

La necesidad de disponer de un número suficiente de cabalgaduras, tanto para la propia Reina como para el servicio de su Casa, y de tener un cuerpo de criados organizado para ello, empezó a satisfacerse a partir de la reforma de su Casa en 1528, con el consiguiente nombramiento de Francisco de Borja como Caballerizo Mayor[68]. Las cuarenta y cinco caballerías registradas en

[62] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. II, pp. 1305-1306.

[63] En las justas celebradas el 15 de abril en Sevilla, "las damas de la emperatriz salieron muy ricamente vestidas en hermosos caballos a la jineta con ricos jaeces", Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 465.

[64] De Portugal traía unas "tablas de caualgar todas doradas labradas de rrosas con sus rramos de hojas con nudos retorcidos", transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. II, p. 1289. Sobre esta asociación, junto a la propuesta de identificación de esta pieza con un escabel plegable que facilitaba el acceso a la montura, Torre, E. A. de la. *Op. cit.,* pp. 373 y 383-384. Quizá este último sentido tuvieron las "tablas" que, en la ceremonia de entrega en la frontera, estaban a cargo del Aposentador, para ponerlas a disposición de doña Isabel cuando montara en la mula, Sousa, Luis. *Op. cit.,* p. 269. Es posible también que fueran un pequeño escabel donde apoyar los pies que colgaban, como se ve en el ejemplo aportado por Ferreira Priegue, Elisa. "Saber viajar: Arte y técnica del viaje en la Edad Media" en *IV Semana de Estudios Medievales*, Logroño, 1994, p. 61 y fig. 7. Agradezco las orientaciones sobre éste y otros aspectos que me han sido proporcionadas en la Fundación Real Escuela Andaluza del Arte Ecuestre, de Jerez de la Frontera (Cádiz), en especial por doña María de los Ángeles Mata Lagomazzini, Jefe de Unidad de Museos, y por doña Serena Jiménez, del Área de Documentación y Museos, así como el acceso al Museo facilitado por su director, don Francisco Reina Osuna.

[65] El cronista refiere que el sillón de montar de doña Isabel en su solemne paso de la frontera luso-española era de plata, Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 446. En realidad debía de tratarse de la guarnición de tela de plata que figura inventariada entre los bienes de su dote, transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. II, p. 1305.

[66] Beer, Rudolf. *Op. cit.,* pp. CXXXVIII-CXXXIX.

[67] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.*, vol. II, pp. 1591-1592, 1878 y 2163-2164.

[68] Labrador Arroyo, Félix y López Álvarez, Alejandro. "Las caballerizas de las Reinas en las monarquías de los Austria: cambios institucionales y evolución de las etiquetas", *Studia Historica. Historia Moderna,* 28 (2006), p. 92.

los inventarios de la Emperatriz a su muerte demuestran que se había cumplido sobradamente el objetivo de contar con la cifra de las cuarenta acémilas propuesta en la remodelación. A pesar de la fama de la que gozaban los caballos españoles, en las cuadras de Isabel de Portugal había algunos ejemplares singulares que habían llegado desde otros lugares, como sus jacas blancas, llamadas *Princesa* y *Migara*, que habían sido enviadas por Carlos V desde Flandes, o un pequeño caballo que el Rey de Romanos, don Fernando, había regalado al príncipe Felipe. La infanta María también tenía adjudicados un pequeño alazán y una mula.

Las monturas utilizadas por doña Isabel respondían al perfil de jacas o hacas, de hacaneas (de procedencia nórdica) y de mulas. Todas ellas eran de menor tamaño y más reposadas que los caballos, por lo que eran más adecuadas para las damas en el ámbito cortesano.

En el modo de cabalgar de doña Isabel primó, pues, la dimensión de la presentación institucional monárquica que encarnaba, por encima de la meramente funcional de desplazamiento más o menos rápido, o la del esparcimiento[69].

La Casa de la Emperatriz en movimiento

El pausado avance en los viajes de la Emperatriz se debía no sólo a su modo de viajar, sino también a la lenta velocidad de desplazamiento de los servidores que le acompañaban y del transporte, en esta comitiva, de al menos una parte de los bienes de su Recámara.

Los miembros de su Casa se trasladarían de acuerdo con su rango. Los nobles, los cargos distinguidos de su Corte y cierto cuerpo de guardia iban a caballo. Sabemos que en el viaje de doña Isabel a Barcelona se quiso actuar con moderación en este punto, ya que podía dar lugar a grandes dispendios[70]. Algunas damas de su Casa, pertenecientes a destacadas familias nobiliarias, dispondrían de literas[71] y de cabalgaduras apropiadas a su condición, es decir mulas o jacas, sobre las que cabalgaban a la jineta[72]. La mayor parte de la servidumbre femenina de la soberana sería transportada en carretas[73]. Los criados de menor categoría hacían el viaje

[69] Al contrario de lo sucedido con su cuñada, María de Hungría, experta amazona, que gustaba de cazar a caballo y de quien el embajador veneciano, Marin di Cavalli, afirmaba que destacaba "nel cavalcare eccellentissimanente tra molti altri", AGS, Estado, libro 19, fol. 110. En una ocasión María de Hungría tardó tan sólo ocho horas en llegar de Bruselas a Brujas, según relataba Domingo de la Cuadra en carta fechada en Amberes el 2 de abril de 1536, AGS, Estado, leg. 496, fol. 252, lo que era equivalente al trayecto diario de veinte leguas que efectuaban los correos.

[70] En la correspondencia intercambiada por el matrimonio imperial sobre el séquito que había de acompañar a la Emperatriz a Barcelona, se planteaba la conveniencia de la moderación pues, de otro modo, temía la soberana que "se sacaran destos Reynos gran suma de dineros y caballos", Mazarío Coleto, María del Carmen. *Op. cit.,* p. 372. Poco más tarde, la necesidad de disponer de caballerías para las campañas militares de Carlos V motivó la promulgación de la Pragmática, dictada en Toledo el 9 de marzo de 1534, sobre la prohibición del uso de mulas a una gran parte de la sociedad.

[71] Estefanía de Requesens poseía una, que enviaba a su madre en 1536, véase nota 32.

[72] Véase nota 63.

[73] La descripción de la llegada de Germana de Foix a Toledo en enero de 1526 puede ilustrar algo en este punto. Tras la reina viuda, dentro de una litera, iban "tres o cuatro dueñas ancianas, é mas atrás diez o doce damas, é tras ellas un carro francés de cuatro ruedas con otras mujeres", Fernández de Oviedo, Gonzalo. "Relación…", p. 433. En la llegada a Marsella de la reina Leonor de Austria el 8 de junio de 1538, tras la Condesa de Alençon iban veintiuna damas "cavalgando en quartaos o hacaneas con guarniciones y gualdrapas de tela de oro. Luego venían tres carros cubiertos de tela de oro en que venían damas muy bien aderesçadas", Girón, Pedro. *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. por J. Sánchez Montes, Madrid, 1964, p. 140.

andando. A estos últimos pertenecían los "hombres de pie que acompañan en el camino", que vistieron un uniforme compuesto por un traje con casaca de paño leonado, unas calzas de paño blanco de Toledo y una gorra negra.

Durante las mudanzas estos criados se ocuparían, como otros muchos, de conducir a los animales de carga que transportaban fardos o alforjas con todo tipo de enseres, mientras que las carretas eran guiadas por sus dueños. Era costumbre que en las mudanzas de la Corte se requiriera la colaboración de los Regimientos de las localidades cercanas al punto de partida o que formaran parte del trayecto previsto[74], ya que la Casa Real castellana no disponía ni de la caballeriza ni de las carretas necesarias para el traslado de tantas personas y tan nutrido bagaje. Aunque el servicio se pagara, para los propietarios de los carros y animales era mayor el perjuicio que la ganancia, ya que les impedía atender las tareas propias del medio rural. Consciente de ello, en alguna ocasión la Emperatriz procuró mitigar sus efectos[75].

El número de carretas necesarias para el transporte masivo de servidores y objetos que se movían con la Casa de doña Isabel, ya de por sí elevado desde el principio de sus años como Emperatriz, aumentó progresivamente. En 1527 se precisaron trescientos carros para el traslado, entre Valladolid y Palencia, de los criados y enseres pertenecientes a las Casas de la pareja imperial. El mismo número se necesitó en 1536, pero entonces sólo se transportaba la Corte de la Emperatriz entre Madrid y Valladolid. Lógicamente, los gastos crecían también cuanto mayores eran las distancias a recorrer, ya que se multiplicaban las jornadas y, consecuentemente, los alojamientos y abastecimientos de los miembros de la comitiva. La mudanza de la Recámara de Isabel de Portugal de Valladolid a Palencia en 1534 costó cuatrocientos ducados y cien más la de Ávila a Medina del Campo en 1530. Para llevar a cabo la última de su vida, la que en 1539 le llevó de Valladolid a Toledo, en unión de su esposo, tuvo que pedir un préstamo de cinco mil ducados[76]. Los gastos se dispararon en el largo viaje que llevó a la soberana a Barcelona en 1533, para lo que el Emperador le asignó una suma extraordinaria de veinte mil ducados, a cargo de los fondos procedentes de América[77].

La tendencia a la estabilidad de la residencia ya señalada disminuyó el número de ocasiones en las que hubo que efectuar estos gastos. Pero la Recámara de la Emperatriz no dejó de aumentar, ya que siguieron ingresando múltiples objetos, procedentes de sus compras o de los regalos recibidos. La mención del origen de ciertos muebles, como es el caso de las arcas, que procedían de Portugal, Granada, Madrid, Barcelona, Toledo o Valladolid, es indicativa de esas constantes incorporaciones al cuerpo de bienes de la soberana, quien se proveería de tales piezas durante su estancia en las diferentes localidades de su periplo hispánico. Además, el nacimiento de sus hijos aumentó el número de servidores y el cuerpo de bienes a transportar.

Para aligerar estos traslados, en ciertos momentos se decidió almacenar algunas cosas en ciertos lugares. En 1534 se había hecho "un atajo" en el Alcázar de Toledo para guardar una

[74] Así se practicó también durante el reinado de los Reyes Católicos, Torre, E. A. de la. *Op. cit.,* pp. 407-410.

[75] Al menos así lo manifestó en 1532, cuando eligió Segovia como lugar de celebración de Cortes al preparar su traslado de Medina del Campo a Madrid: "como quiera que yo tenia determinacion de yrme... porque en este tiempo fuera hazer mucho daño a los labradores, ocupándoles sus azemilas y carretas muchos dias, he acordado de yr a tener las dichas cortes a segovia, que es en el camino", Mazarío Coleto, María del Carmen. *Op. cit.,* pp. 346-347.

[76] Se los prestó el genovés Leonardo Salvago, AGS, CC, C, libro 283, fol. 318.

[77] AGS, Estado, leg. 27, fol. 40. Casals Martínez, Ángel. *L'Emperador i els catalans. Catalunya a l'Imperi de Carles V (1516-1543),* Barcelona, 2000, pp. 243-244.

parte de su Recámara[78] y dos años más tarde se utilizó también para ello la casa madrileña del "bachiller Arias", que será Diego Arias, Contador de su Casa[79]. A fines de 1541, tras haberse procedido al reparto entre sus hijos de muchas de las piezas más valiosas que pertenecieron a doña Isabel y de haberse celebrado la almoneda de sus bienes, aún quedaron múltiples objetos para cuyo transporte a Ocaña se necesitaron diecinueve carretas[80].

La itinerancia de la Recámara

Cuando el soberano se ponía en movimiento, era necesario que llegara a alojamientos debidamente preparados. Por ello siempre se adelantaba en el recorrido el servidor que se había de ocupar de ello, el Aposentador, que elegía los edificios adecuados, disponía las adaptaciones o reparaciones precisas, distribuía los espacios a habitar, y amueblaba y decoraba las estancias con los objetos de la Recámara real. La ya mencionada rapidez a la que se desplazaba Carlos V dio lugar a algunas situaciones algo inapropiadas en este aspecto[81]. Así sucedió con motivo de su boda con Isabel de Portugal. Llegó a Sevilla precipitadamente y con una semana de retraso con respecto a la novia. La falta de preparación del Real Alcázar de Sevilla como un palacio bien provisto de los elementos muebles suntuarios adecuados a la categoría de los contrayentes causó escándalo entre el séquito que acompañaba a doña Isabel, acostumbrado a la magnificencia de la Corte portuguesa. Así se lo expresaba el Marqués de Vila Rial a su rey, Juan III: "da pobreza dos aparelhos… ay tanto que djzer"[82].

Pocas semanas después, decidido el paso a Granada, Carlos V quiso evitar que se repitiera la situación. La existencia de una orden en la que se relacionan una serie de objetos que el Emperador mandaba transferir de la Recámara de su madre a la de su esposa[83], fechada el 3 de mayo, es indicativa de que previamente habría pedido a Alonso de Ribera[84], Camarero de doña Juana, que le redactara un informe sobre aquellas piezas que se podían extraer del palacio de Tordesillas y que fueran adecuadas para la dotación del alojamiento que ocupara la Emperatriz. A excepción de un pequeño retablo en forma de tríptico, el envío consistió en diversos elementos textiles de gran valor, cada uno en su modalidad: tapices para decorar los

[78] Se pagaron 13.500 maravedíes por esta obra, AGS, CC, C, libro 376, fol. 151 vº.

[79] Martínez Millán, José (dir.). *Op. cit.,* tercera parte: *Los servidores...,* vol. IV, p. 67.

[80] Transcripción en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, p. 1886.

[81] El 7 de agosto de 1529, cuando Carlos V estaba a punto de desembarcar en Italia para su coronación imperial, su embajador en Génova, Gómez Suárez de Figueroa, insistía en la necesidad de que llegara cuanto antes el navío que llevaba la Recámara del Rey, ya que "el palaçio a donde vuestra magestad ha de aposentar no esta adereçado ni ay con que y sera menester que el navio que trahe la Recamara de vuestra magestad venga aquí luego o se traiga en las galeras porque de otra manera no hay una silla en que Vuestra Magestad se pueda asentar", al tiempo que pedía al Emperador que retrasara algún día su llegada, para poder preparar el alojamiento, aunque no quedaría "tan bien como era menester", AGS, Estado, leg. 1362, fol. 37.

[82] Carta de 17 de marzo de 1526, Braancamp Freire, Anselmo. *Op. cit.,* p. 614.

[83] P. F. "Traslado de una nómina para que se entregasen a Juan Matiné ciertas cosas de la Cámara de la Reina. 1526", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* VIII (1878), pp. 108-111 y Beer, Rudolf. *Op. cit.,* pp. CXXIX-CXXX.

[84] Sobre el papel de este personaje al servicio de doña Juana, Zalama, Miguel Ángel. *Vida cotidiana y Arte en el Palacio de la reina Juana I en Tordesillas,* 2ª ed., Valladolid, 2003, *passim.*

aposentos, frontales para la capilla y ajuar de cama, de estrado y de mesa. Los ricos tejidos, de fácil transporte por su flexibilidad y su relativo escaso peso, se podían desplegar sobre cualquier superficie, por lo que eran el instrumento más eficaz para transformar cualquier lugar en un espacio suntuoso y conseguir el ambiente propio del "palacio". Entre ellos, los tapices fueron las piezas estelares, por su capacidad para conseguir el rápido revestimiento de los muros y desplegar el fantástico y glorificador imaginario que acompañaba a los soberanos en sus desplazamientos.

Objetos transportados, objetos transportables

Los distintos objetos de la Recámara de la Emperatriz tenían previsto su correspondiente embalaje para que su guarda y transporte se efectuaran en las mejores condiciones posibles. Así se refleja en los diversos pagos efectuados a carpinteros y cajeros, algunos de ellos datados en fechas próximas a cambios de residencia, para que realizaran los contenedores necesarios. Lógicamente se prestó mayor atención a lo más valioso. En el mes de julio de 1529, un mes antes de mudarse la Corte de Toledo a Madrid, se prepararon cajas para empaquetar la plata dorada, que habían de introducirse en arcas forradas de acero, para mayor seguridad. A su vez, antes de salir de Madrid al año siguiente, la Emperatriz dispuso que se arreglaran las arcas, los cajones, las cerraduras y las llaves, además de comprar anjeo para envolver los embalajes y protegerlos durante el camino. Aún más representativas son sus órdenes para que estuviera todo listo en la primavera de 1537, cuando ella intentó seguir a su esposo en la nueva partida que éste preparaba. Doña Isabel dio instrucciones a su tesorero, Francisco Persoa, para que se prepararan unas arcas encoradas fuertes en las que se guardaran los paños de terciopelo y otras arcas donde se metieran las piezas grandes de plata del aparador que había traído con ella desde Portugal como parte de su dote, así como para que se hicieran cajones en los que se transportaran las sillas de caderas ricas. Antes de salir, también tenían que estar reparados los guadamecíes, los reposteros, la tapicería y las alfombras. La selección resulta extraordinariamente ilustrativa sobre los objetos que habían de acompañar a la Emperatriz para configurar el contexto de representación digno de su majestad, es decir esa Recámara itinerante con la que se construía la virtualidad del interior palaciego –la identidad de "su palacio"– allá donde se instalara.

Los recipientes destinados a contener las diferentes piezas de la Recámara de la Emperatriz fueron muy variados en su tamaño y en el material con el que habían sido realizados. Los de mayor capacidad fueron las arcas, los "arquetones", los cofres, los cajones, los maletones y los almofrejes. Las primeras, muy numerosas, estaban realizadas en madera (pino, nogal, palo, o de otra naturaleza no determinada), que se había dejado sin cubrir o se había forrado de cuero (curtido o con pelo, de caballo o de vaca). Entre los cofres, de tapa llana o curva ("tumbados"), los hubo flamencos, reforzados por barras de hierro. Estos grandes contenedores a menudo tenían un forro textil en su interior. Más excepcionalmente lo presentaban al exterior. Un ejemplar especial fue un arca napolitana, recubierta de terciopelo y adornos de plata, lo que parece indicativo de que llegó como un obsequio.

Algunas de estas arcas estaban asignadas a un tipo de objeto determinado, como las destinadas a las sedas, a las angarillas, a los libros, a la platería, a las esteras, a las sillas ricas,

etc. De gran capacidad eran también los maletones, que se usaban para los colchones. Las maletas, muy escasas entre los bienes de la Emperatriz, parece que estuvieron destinadas al transporte de piezas o prendas delicadas, ya que estaban forradas de terciopelo. Del mismo modo, algunas bolsas, realizadas en seda y en otros tejidos finos, se asociaron a ciertas prendas de vestir, como a unos chapines, a un sombrero, etc.

Los tipos de arcas, cajas y cofres tuvieron otra manifestación en menor dimensión y de carácter suntuario. Estaban destinados a guardar joyas u objetos preciosos y ellos mismos eran, de por sí, piezas valiosas de cuidada manufactura. Sobresalen los exóticos cofres recubiertos de placas de nácar, de concha de tortuga, o de marfil, llegados de la India; las cajas chinas doradas, una de las cuales tenía una balanza; o la caja de ébano para un espejo de Venecia. De talleres de esta ciudad procedían otros pequeños cofres de "masa" o "pasta", decorados con tracerías e imágenes. La mayoría de estas arquetas y cofrecillos tenían sus cerraduras y otros adornos realizados en plata.

Además de los objetos ya mencionados –ropas, tapices, tejidos, joyas, platería, libros, etc.– y de sus embalajes, la Recámara de la Emperatriz incluía un cierto número de muebles que, igualmente, le acompañaban en sus distintos lugares de residencia. No eran muchos, pero permitían a la soberana disponer de una cierta autonomía en sus diferentes alojamientos. Algunos formaban parte de la expresión de la magnificencia imperial, no sólo por su tipología –lo que llevaba inherente una determinada configuración y el empleo de ricos materiales– sino también por su excepcionalidad, por su exotismo o por los motivos heráldicos que los decoraban. En este sentido destacan las camas, algunas de ellas muy ricas, como la forrada de plata o la india, adornada con incrustaciones de nácar[85]. Dotadas todas ellas de doseles, se armaban y desarmaban en una serie de elementos, gracias a sus correspondientes llaves y tornillos. Las piezas se transportaban dentro de almofrejes, de arcas, de cajas o de otros contenedores, como los pilares tallados "al romano" y dorados de una cama de nogal, que se introducían en unas fundas verdes, el color heráldico de la Emperatriz, en las que además se figuraba su divisa, el cabrestante.

Las mesas eran plegables[86], lo que se explicita claramente en el inventario, al indicar que se abrían o se doblaban, o se sobreentiende, al indicar que poseían bisagras, algunas de ellas decoradas "con lavores"[87]. Igualmente fácil de transportar era la mesa forrada de plata, formada por dos tablas que se desmontaban[88]. Asimismo los bancos se podían componer y descomponer mediante sus piezas de hierro[89].

[85] La consideración de este mueble en el contexto de los *exotica* de Isabel de Portugal en Redondo Cantera, María José. "Las improntas lusa y oriental en la recámara de la emperatriz Isabel de Portugal", en J. Martínez Millán y M. P. Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX),* t. III, Madrid, 2008, p. 1553.

[86] Sobre este tipo de mesas, Aguiló Alonso, María Paz. *Op. cit.,* p. 127.

[87] Así se recoge en el apunte de "una mesa de pino que se abre en quatro partes", en F. Checa (dir.). *Op. cit.,* vol. II, p. 2014; "otra mesa de nogal e teja grande de tres visagras de laton que hazen lavores… otra mesa grande que se dobla en tres dobles tiene diez visagras de laton plateadas", AGS, CSR, leg. 67-3, fols. 52-53.

[88] Redondo Cantera, María José. "Los inventarios…", en pp. 1221 y 1234. Transcripción en *Id.,* p. 1543. Un ejemplar quizá semejante, con un tablero metálico plegable en dos partes se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo; véase estudio de Fernández Martín, María Mercedes. "25. Mesa de campaña", en A. J. Morales (com.). *Op. cit.*, pp. 31-35.

[89] "dos vanquytos de nogal flamencos con sus guarnyçiones de hierro con que se arman", AGS, CSR, leg. 67-3, fol. 53.

Muchos de los objetos que poseyó la Emperatriz no terminaron sus viajes con la muerte de su dueña. Su venta en la almoneda los dispersó. La posibilidad de seguir su trayectoria es poco menos que imposible, aunque la rareza de la mesa lacada china fue apreciada en su momento y su localización en la casa de Medina Sidonia décadas más tarde quedó recogida documentalmente[90].

[90] Serrera, José María. "Notas sobre la presencia durante el siglo XVI de muebles mexicanos en el palacio sanluqueño de los duques de Medina Sidonia", en *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América,* t. II, Sevilla 1983, pp. 438-439, 442 y 449; Aguiló Alonso, María Paz. *Op. cit.,* p. 133; Redondo Cantera, María José. "Las improntas…", pp. 1559-1560.

LA DOTE DE DOÑA MENCÍA DE REQUESENS Y ZUÑIGA, EJEMPLO DE MOVILIDAD DE LA OBRA ARTÍSTICA[1]

Juana Hidalgo Ogáyar
Universidad de Alcalá, Madrid

La movilidad de la obra de arte puede responder a distintas causas. Una, que no siempre se ha tenido en cuenta, es la inclusión de objetos, que pueden considerarse artísticos, dentro de la dote que una futura esposa aporta al matrimonio. El traslado de la dama a su futuro hogar, que en ocasiones puede situarse en distinta localidad o país a su residencia familiar, conlleva que las cosas que conforman esa dote viajen con ella.

Para ejemplificar este viaje de obras de arte, nos vamos a basar en la dote que Doña Mencía de Requesens y Zuñiga, hija de Don Luís de Requesens, Comendador Mayor de Castilla, llevó a su segundo matrimonio, cuando se casó en 1582 con Don Juan Alonso Pimentel, V Duque de Benavente, y se trasladó a la villa de Benavente en Zamora.

Doña Mencía de Requesens y Zuñiga (1557-1618) era hija de Don Luis de Requesens y de Zuñiga, Comendador Mayor de Castilla (1528-1576) y de Doña Jerónima Estelrich y Gralla (+1579). Nació en una localidad valenciana, el 27 de septiembre de 1557. En 1563, con tan sólo seis años, viajó con sus padres a Italia al ser nombrado Don Luis Embajador en Roma. Estando en Bracciano, poco después de desembarcar en Civitavecchia, sufrió una grave enfermedad[2] que pudo contribuir a que Doña Jerónima, una vez hubieran regresado a Barcelona en 1571, decidiera no volver a acompañar a su marido en los sucesivos y numerosos desplazamientos que tuvo que realizar este caballero como consecuencia de los cargos políticos que ostentó. Desde entonces dicha señora preferirá quedarse en su palacio de la ciudad condal y su hija con ella. Costumbre ésta, la de no acompañar la esposa al marido en sus andanzas viajeras, que fue considerada como grave defecto por Gregorio Marañón y que, según este doctor, heredará Mencía de su madre[3].

[1] Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación *Patronazgo nobiliario en la Monarquía de los Austrias: Arte y Política entre la Corte real y las cortes periféricas* (HAR2008-02349/ARTE), financiado por el Ministerio de Educación y Cultura, Proyectos de Investigación Fundamental no orientada (Plan Nacional de I+D+I).

[2] Adro, Xavier. *Luis de Requesens en la Europa del siglo XVI*, Madrid, Vassallo de Mumbert, 1984, p. 158.

[3] Marañón, Gregorio. *Los tres Vélez. Una historia de todos los tiempos*, coordinador José D. Lentisco Puche, Revista Velezana, Ayuntamiento de Vélez Rubio e Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2005, p. 144.

Nuestra dama debía su nombre a Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, Condesa de Nassau y Duquesa de Calabria, pues ésta, al no tener descendencia, había dispuesto dejar por heredera de todos sus bienes libres a una hija que tuviera el Comendador Mayor Don Juan de Zuñiga, a condición de que le pusieran su nombre, pero fue Don Luis de Requesens, el hijo del Comendador, quien cumplió este requisito cuando nació nuestra protagonista.

Doña Mencía se casó dos veces. La primera con Don Pedro Fajardo Hernández de Córdoba, III Marqués de los Vélez, y la segunda con Don Juan Alonso Pimentel, V Duque de Benavente.

Su boda con Don Pedro Fajardo, un hombre viudo y con más de cuarenta años, se celebró en 1571, cuando ella tenía catorce años. Fruto de este enlace fue un único hijo, Don Luis de Requesens y Fajardo, IV Marqués de los Vélez y III de Molina, nacido en 1574, que llegó a ser Capitán general de Valencia y que heredó bienes maternos, tales como la baronía de Martorell, convertida en marquesado durante la primera mitad del siglo XVII[4].

Durante los casi ocho años que duró este matrimonio (Don Pedro falleció el 8 de febrero de 1579[5]), Mencía de Requesens, como ya hiciera anteriormente su madre, prefirió permanecer en su residencia de Barcelona antes que acompañar a su marido en sus viajes, primero a Viena, a donde Felipe II envió al Marqués de los Vélez como Embajador extraordinario en la Corte imperial para tratar de convencer a Maximiliano II que se adhiriera a la Liga contra el Turco[6], y después a Madrid, donde ostentó los cargos de Mayordomo mayor de la Reina Doña Ana de Austria y Consejero de Estado. Finalmente Don Pedro Fajardo, bastante enfermo, marchó a su castillo de Vélez-Blanco para terminar allí sus últimos días, pero no le dio tiempo a llegar ya que murió en el camino.

En su testamento[7], redactado en el puerto murciano de la Losilla el 8 de febrero de 1579, sólo cuatro días antes de su muerte, en el que manifestaba su deseo de ser enterrado en la capilla que su familia tenía en la Catedral de Murcia, dejó dicho que todos sus bienes libres (plata, joyas, ropas, vestidos, libros) se vendieran en pública subasta y que el dinero resultante, unido al que hubiera procedente de las rentas de su estado y de los frutos de su encomienda, se utilizara para pagar todas las deudas que tuviera y que ascendían a la elevada suma de casi 28.000 ducados, a la que habría que añadir otros 30.000 ducados que en forma de hipoteca gravaban el mayorazgo familiar (previa licencia real)[8]. Entre las deudas citadas, se dice que se abonen cuatro mil ducados a Doña Mencía, su querida esposa, a cuenta de su dote.

También dejó dicho que Doña Mencía se hiciera cargo de la administración de sus estados y del cuidado de su hijo, rogándole que, a ser posible, lo llevara y criara en su tierra de Vélez, para que de esta manera lo conocieran y amaran sus vasallos desde niño, aunque, asimismo, admite que pueda educarlo en otro sitio pero, sobre todo, que evite su marcha a la corte, pues es lugar de corrupción para los jóvenes y de ruina de su hacienda.

---

[4] Rodríguez Pérez, Raimundo A. "El noble en la Corte. Don Pedro Fajardo, III Marqués de los Vélez" en *Familias, jerarquización y movilidad social,* coordinador Giovanni Levi, compilador Raimundo A. Rodríguez Pérez, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 313.

[5] Rodríguez Pérez, Raimundo A. *Op. cit.,* p. 321.

[6] Marañón, Gregorio, *Op. cit.,* p. 145.

[7] España. Ministerio de Cultura, Sección Nobleza del AHN, Osuna, C. 136, D 132.

[8] Rodríguez Pérez, Raimundo A. *Op. cit,* p. 322.

Del mismo modo, ante la posibilidad de un nuevo matrimonio de Doña Mencía, dada su juventud y las muchas obligaciones que tenía en la casa de sus padres, encarga a su esposa que, llegado el caso, nombre a otro tutor para su hijo Luis, ya que no desea que éste quede en poder de otro padre.

Y así ocurrió, pues en 1582 Doña Mencía de Requesens contrajo un segundo matrimonio con Don Juan Alonso Pimentel y de Herrera, V Duque de Benavente.

En esta ocasión nuestra protagonista sí se trasladó a vivir a la residencia que su esposo poseía en la localidad de Benavente en Zamora y con ella todos los objetos que componían su dote.

Conocemos esta dote gracias a un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional, sección Nobleza[9]. El documento fue redactado en 1583 y en él aparecen enumerados y tasados todos los objetos que formaban parte de la citada dote (joyas, piezas de oro y plata, perlas, piedras, vestidos, tapicería, colgaduras, otros aderezos de casa, caballerías, esclavos) cuando fueron entregados por Alonso de Mercado, mayordomo de la ilustre señora, a Juan de Miranda, alcaide de los alcázares de la villa de Benavente y camarero del Duque. La tasación total alcanzó la suma nada despreciable de treinta mil ducados, equivalentes a unos once quentos doscientos cincuenta mil maravedís, cantidad bastante superior a los 10.000 ducados que llevó su madre, Doña Jerónima Estelrich, cuando se casó con su padre, Don Luis de Requesens[10] o a la que alcanzó, por ejemplo, la dote que aportó Doña María de Mendoza (hermana de Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete) a su matrimonio cuando se casó en 1534 con el Conde de Saldaña, que fue de un quento quinientos cincuenta y cuatro mil cuatrocientos setenta y seis maravedís[11].

Entre las joyas destacaban por su valor dos cinturones, uno de oro esmaltado, adornado con camafeos y rubíes (31 piezas), que se cerraba con un broche y que fue tasado en 168.300 maravedís (unos 448 ducados) y el otro de oro, adornado con ámbar y camafeos (35 piezas), cerrado con un broche con un camafeo grande esmaltado en blanco y tasado, junto con una sarta de setenta y cuatro cuentas de ámbar con guarnición de oro, en 157.080 maravedís (unos 418 ducados).

En la relación también aparecían detalladas numerosas sortijas, ya que, en aquella época, esta joya era una de las más usuales entre la clase alta, utilizándose varias a la vez en distintos dedos de las manos. La más cara, tasada en 130 ducados, era una sortija de oro con un rubí grande tabla y esmaltada en blanco y negro; le seguía una sortija de oro, esmaltada en negro, con un diamante grande tabla, tasada en 85 ducados; y otras dos sortijas de oro esmaltadas en negro, la una con un diamante tabla pequeño y la otra con un rubí tabla pequeño, tasadas cada una en 80 ducados. Había también una sortija esmaltada en negro con un rubí tabla y que llevaba esculpidas las armas de los Requesens, que fue tasada en 71 ducados. Se mencionan, además, una sortija de oro esmaltada en negro con un rubí y un diamante tabla, tasada en 60 ducados y, tasadas en 30 ducados había: una sortija de diamantes punta de oro esmaltada en negro, una sortija de oro esmaltada en negro con un rubí tabla pequeño y una sortija de oro esmaltada en negro con un diamante tabla pequeño. Por último, en 22 ducados estaba tasada

[9] España. Ministerio de Cultura, Sección Nobleza del AHN, Osuna, C. 428, D. 37.

[10] Adro, Xavier. *Op. cit.*

[11] España. Ministerio de Cultura, Sección Nobleza del AHN, Osuna, C. 1774, D. 1-8.

una sortija de oro con cinco diamantes pequeños y dos rubíes, y en 24 ducados dos sortijas de oro esmaltadas de negro con cinco diamantes tablas pequeños en cruz. Además había algunas otras de menor tasación, tales como una sortija de oro con dos diamantes pequeños, tasada en 8 ducados; una sortija rodeada de rubíes, tasada en 165 reales; una sortija de oro esmaltada en negro y con un camafeo, tasada en 2 ducados; una sortija de oro con un diamante tabla pequeño, sin esmalte, tasada en 12 ducados; una sortija de oro con un zafiro blanco tabla, tasada en 1 ducado y medio; una sortija de oro sin esmalte con un zafiro tabla, tasada en 3 ducados; una sortija de oro sin piedra y con dos manos asidas, tasada en 10 reales; una sortija memoria de tres anillos sueltos, tasada en 12 reales; una sortija con una piedra pequeña azul y verde, tasada en 11 reales; y dos sortijas guarnecidas de oro esmaltado y con unos rubíes pequeños alrededor, colocadas en una mano de ámbar negro, tasadas en 200 reales.

Había, además, dos arracadas[12] de oro antiguas, cada una llevaba tres rubíes y una perla pinjante, tasadas en 20 ducados; y otras dos arracadas viejas con dos esmeraldas a manera de parrillas y guarnición de oro, tasadas en 8 ducados.

Asimismo, entre estas joyas encontramos también piezas muy curiosas, en forma de animal o vegetal, como, por ejemplo, una rana de oro, cubierta toda ella con veintidós diamantes y que fue tasada en 44.880 maravedís (unos 120 ducados) ; un jilguero de oro con trece diamantes repartidos por todo el cuerpo, tasado en 100 ducados; un papagayo de oro con ocho rubíes en el pecho y esmaltado de verde, tasado en 37 ducados; y una tortuga de oro, esmaltada de verde, con doce esmeraldas y una perla pequeña pinjante, tasada en 264 reales; además de una hoja de parra de oro y encima una lagartija esmaltada en verde y con seis rubíes, tasada en 38 ducados; y una granada de ámbar, guarnecida de oro y cubierta toda la abertura con rubíes pequeños, tasada en 35 ducados.

La lista de joyas y objetos de oro se completaba con las siguientes cosas:

a) Un jardín de oro, cercado de camafeos y rubíes, sostenido por cuatro garras y en cada garra había una bola de piedra rodeada con un cerco de oro y perlas, en medio del jardín había una dama vestida a la francesa y un caballo, fue tasado en 40 ducados.

b) Un camafeo de forma oval, esmaltado, que tenía un cerco de oro esmaltado en blanco y negro y llevaba esculpido el retrato de medio cuerpo de la reina Isabel de Portugal, que fue tasado en 30 ducados.

c) Varios Agnus Dei de cristal, guarnecidos de oro y adornados con piedras preciosas, tasados entre 20 ducados y 12 reales.

d) Un humilladero de oro, con cuatro pilares, guarnecido de cristal y en su interior las figuras de Cristo y los dos ladrones, tasado en 300 reales.

e) Un Cristo del descendimiento esculpido en una tablilla de cristal, enmarcada con un cerco de oro, tasado en 20 ducados.

f) Cuatro rosarios (uno de cristal, otro de lapislázuli, el tercero de granates y el cuarto de ébano).

g) Varias puntas de oro.

h) Un dedal y una pequeña caja para agujas, todo de oro y con granates engastados.

Al parecer, ninguna de estas joyas procedía de los bienes libres que Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, había dispuesto fueran heredados por la primera descendiente

[12] Las arracadas eran pendientes en forma de aros grandes que llevaban colgando piedras preciosas.

femenina de Don Juan de Zúñiga, con la única condición de que se bautizara con su nombre. Aunque esta disposición se hizo realidad en la nieta de Don Juan, nuestra protagonista, sin embargo sólo fue en lo referente al nombre, ya que el padre de nuestra dama, Don Luís de Requesens, tuvo que vender los bienes libres dejados por la Marquesa del Zenete para, así, poder solventar todas las deudas contraídas como consecuencia de los pleitos habidos por la citada herencia entre él y los Condes de Saldaña por un lado, ya que estos se consideraban los verdaderos herederos, al ser la Condesa de Saldaña, Doña María, la única hermana de la Marquesa y por otro lado con el Marqués de Mondéjar, pues éste había prometido una importante dote a su hija Doña Francisca cuando se casó con Don Baltasar Ladrón, dote de la que Doña Mencía de Mendoza se había ofrecido como fiadora, pero como le faltaban abonar 18.000 ducados a esa dote, el Marqués intentó conseguirlos de la herencia de Doña Mencía, por lo que puso un pleito a Don Luis[13].

Sin embargo, según hemos podido constatar, algunos de esos bienes libres podrían no haberse vendido y quedar en manos de Requesens, quien se los daría a su hija. Así podría haber ocurrido con la pequeña tabla de cristal con moldura de oro, que llevaba esculpida la imagen de Cristo, pues la misma descripción aparece recogida en un inventario que se hizo de las joyas procedentes de la herencia de la Marquesa del Zenete que estaban en poder del Comendador en el año 1573 para venderse[14], curiosamente se añade que esta pieza no se vendió y quedó en poder de Don Luis de Requesens, quien se la llevó a Flandes. Por tanto, cabe pensar, que este objeto de cristal podría haberlo heredado Doña Mencía de Requesens tras el fallecimiento de su padre en 1576 y de ahí que hubiera entrado a formar parte de su dote y apareciera mencionado en el inventario de 1583.

Respecto a los objetos de plata que Doña Mencía aportó a su matrimonio con el Duque de Benavente, cabe señalar la vajilla, que contaba con numerosas piezas y en muchas de ellas aparecían labradas las armas de los Requesens. Estaba formada por: veinte platos grandes, cuatro platos grandes más hondos, once platos medianos, treinta y tres platos pequeños y diecisiete platos pequeños más hondos, todos eran de plata blanca y llevaban labradas las armas de los Requesens; dos fuentes de plata blanca con asas; una fuente grande oval de plata blanca con las armas de los Requesens; una fuente más pequeña con el escudo de los Requesens; veinticuatro cucharas; veinte tenedores; una cuchara, un tenedor y un saca tuétanos con unas bichas en los mangos; un cuchillo con su mango de plata; dos tenedores y una cuchara con mango grueso; dos cucharones de plata lisa para conservas; un salero dorado cuadrado; dos saleros con pies en forma de garras; un salero y un pimentero dorados; un pimentero dorado ochavado; un azucarero dorado ochavado; dos azucareros blancos; una confitera grande con su cubierta cincelada y con una cuchara dentro; una vinajera de plata blanca; ocho escudillas con asas; cinco overos de plata dorada; una copa ancha y lisa y con un pie alto y cincelado; una

[13] En una carta, con fecha de 6 de agosto de 1573, enviada desde Milán por Don Luis de Requesens a su esposa, entre otras cosas dice "y es cierto que nos hizo más de cien mil ducados de daño los pleitos que hubo sobre la hacienda de la Duquesa, y que de la mayor parte de ello fue causa el Marqués de Mondéjar…" Archivo del Palau, leg. 36,1. Citado por March, José María. *El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el Gobierno de Milán (1571-1573): Estudio y narración documentada de fuentes inéditas,* Madrid, Editora Nacional, 1946, p. 289.

[14] Archivo del Palau, Marquesado del Zenete, leg. 123,12. Citado por García Pérez, Noelia. "Legados, obsequios y adquisiciones de Mencía de Mendoza: tres cauces para atesorar piezas de platería" en *Estudios de Platería,* 2003, p. 217.

copa dorada honda; una taza honda de plata blanca; una copa de Alemania pequeña; un jarro grande de plata con su tapador y un friso en el medio con las armas de los Requesens; un jarro de plata con un friso agallonado en el medio y una máscara en el pico; un jarro de plata con un friso dorado en el medio y el borde y pie dorados; tres jarros blancos lisos; un frasco de plata blanca con dos asas en forma de sierpes, con tapadera y cadena; un frasco de plata blanca, liso, sin tapadera y con cadenillas; tres salseras; varios vasos para agua.

Asimismo, en el inventario de la dote se mencionan otros objetos de plata, tales como: varios candeleros de plata, algunos llevaban las armas de los Requesens; un aguamanil de plata liso, con su tapadera y cadenilla; varias porcelanas doradas; dos tinteros de plata; un espejo grande de plata; un plato de plata esmaltado y dibujado con seis medallas alrededor y una en el centro; dos salvas con las armas de los Requesens, una blanca redonda con un pie bajo y la otra ochavada con el cerco labrado y en medio un florón; una lámpara cuadrada de plata, con cuatro *pilaretes* y por arriba un coronamiento con un pomo en medio, con asa y puerta de cristal, y dentro su candil de plata; una pieza de plata dorada, obra de Indias, con un caracol en medio, que servía de pimentero; un atril de plata, blanco y liso; un brasero pequeño de plata con cuatro mascarones que llevaban en la boca una anilla; unas tablas grandes de plata, cinceladas por todos lados, para subir y bajar del caballo; y algunas cosas más, que no citaremos por no extendernos.

También por la lectura del citado inventario constatamos que Doña Mencía de Requesens conservó algunos objetos de plata procedentes de su primer matrimonio con Don Pedro Fajardo, así lo corrobora la presencia en ellos de las armas de los Fajardo, aunque, según nos cuenta la propia Mencía en su testamento, dice que no se llevó nada ya que se vio obligada a hacer almoneda de todos los bienes de su marido para poder pagar las deudas contraídas por éste[15]. Los objetos eran una cazuela de plata con dos asas, que pesaba cinco marcos y seis onzas y que fue tasada en 13.438 maravedís, y dos salvas doradas lisas, con sus pies bajos, que, además del escudo de los Fajardo, llevaban el de los Mendoza y que pesaron cuatro marcos y cinco ochavos, fueron tasadas en 11.417 maravedís.

Aparte de las joyas y los objetos de oro y plata, la dote de Doña Mencía estaba integrada entre otras cosas por:

a) Una escribanía de terciopelo carmesí, forrada en raso carmesí, con unos pasamanos de oro y seda, clavos dorados, tintero y salvadera de plata, mostraba las armas de los Requesens y fue tasada en 40 ducados.

b) Un escritorio de Alemania, guarnecido de terciopelo carmesí y con clavos dorados, por dentro estaba trabajado con una labor alemana menuda y muy rica y contenía muchos lugares secretos, estaba tasada en 150 ducados.

c) Otro escritorio grande guarnecido de terciopelo carmesí y con los clavos dorados, tasado en 40 ducados.

d) Tres escritorios más pequeños, uno de Alemania tasado en 40 ducados, otro de ébano guarnecido de marfil, tasado en 30 ducados y un tercero a manera de velador, con labor de Alemania, tasado en 40 ducados.

e) Un bufete pequeño de nogal, tasado en 3 ducados.

[15] España. Ministerio de Cultura, Sección Nobleza del AHN, Frías, C. 1339, D. 10-1

También había una arqueta de nácar, guarnecida de plata, con cuatro patas de plata en forma de garras, tasada en 30 ducados; una silla de madera de nogal y terciopelo carmesí, guarnecida con oro y seda carmesí y con clavos dorados, tasada en 10 ducados; varios cofres de Flandes y varias arquetas.

Camas se describen tres. Una era de tela verde, de oro y plata, con cielo, goteras, dos cortinas, cobertor y rodapiés de la misma tela, más dos cortinas de damasco verde, la madera era dorada y labrada de verde, estaba tasada en 251.043 maravedís y se acompañaba de un dosel de la misma tela, tasado en 112.524 maravedís y dos sillas de nogal tapizadas, también, de la misma tela, tasadas en 15.662 maravedís. La segunda cama era de tafetán tornasol carmesí y amarillo y madera dorada, con cuatro cortinas, cielo, rodapiés y colcha del mismo tafetán, tasada en 42 ducados. Y la tercera era una cama de damasco carmesí y madera dorada, con cielo, cuatro cortinas, rodapiés, flecos y unas bandas grande y pequeña de oro y seda en medio, tasada en 50.000 maravedís.

Sitiales se mencionan cuatro:

a) Un sitial de brocado de tela de plata y oro, con una franja alrededor de más de dos dedos de ancho, tasado en 299.688 maravedís, con el que hacían juego ocho almohadas forradas del mismo brocado y rematadas con borlas de oro, tasadas en 119.612 maravedís y cuatro sillas tapizadas de la misma manera, tasadas en 88.761 maravedís.

b) Un sitial de terciopelo verde guarnecido con una franja ancha de oro y seda verde, tasado en 24.257 maravedís, al que acompañaban doce almohadas de terciopelo verde con los suelos de damasco y oro con sus *bellotones* de seda y oro a la portuguesa, tasadas en 39.402 maravedís.

c) Un sitial de terciopelo carmesí, tasado en 14.144 maravedís, que se acompañaba de cuatro almohadas del mismo terciopelo carmesí, con sus caireles, *bellotones* y borlas a la portuguesa en seda carmesí, tasadas en 7.072 maravedís.

d) Un sitial de terciopelo negro, con su franja de seda, tasado en 19.827 maravedís, acompañado de cinco almohadas de terciopelo negro, dos con borlas a la castellana y tres con borlas a la portuguesa, tasadas en 15.000 maravedís.

De la dote también formaban parte una serie de tapices. De Flandes eran siete paños de tapicería que mostraban la historia de David y que fueron tasados en 137.476 maravedís y cinco paños de lana con el tema de boscaje, tasados en 56.916 maravedís. Además había diez paños de damasco y terciopelo verde, guarnecidos con una franja de oro y seda verde alrededor, tasados en 283.489 maravedís; trece paños y seis sobreventanas de damasco y terciopelo carmesí, tasados en 153.136 maravedís; nueve paños de colgadura, de velo de seda, con listas en amarillo, blanco, azul y rojo, tasados en 49.504 maravedís; nueve paños de tafetán verde y rojo, tasados en 31.258 maravedís; y cuarenta y ocho paños de Rouen, tasados en 4.896 maravedís.

Guadamecíes se citan trece, de los que once de ellos se tasaron en 4.488 maravedís y los dos restantes en 4.200 maravedís.

Alfombras había cinco, una era verde, de labor menuda, tasada en 100 reales, otras dos eran de tamaño pequeño y de color verde, con unos lazos a manera de ruedas, tasadas en 18 ducados (6.750 maravedís) y las dos últimas eran de ruedas enlazadas, ambas en color verde y rojo, que fueron tasadas en 14 ducados (5.250 maravedís).

Sobremesas eran trece, de las que cuatro eran de paño fino, de color azul, con franjas de seda azul, tasadas en 10.145 maravedís; otras cuatro eran de saya trabajada de Milán, con franjas de seda carmesí, tasadas en 18.000 maravedís; cuatro más eran de palmilla de Cuenca, de color verde, con franjas, tasadas en 10.145 maravedís; y la última era también de palmilla de Cuenca, de color verde, con seda verde a los lados, tasada en 9.225 maravedís.

Además, habría que añadir cuatro sillas de madera de nogal, tres tapizadas con terciopelo carmesí y la cuarta con terciopelo negro, dos de ellas estaban guarnecidas con una franja de seda y oro, otra con una franja de seda carmesí y la restante con una franja de seda negra, todas fueron tasadas en 45 ducados (16.875 maravedís); doce bufetes nuevos de nogal con clavos de hierro, tasados en 22.500 maravedís; dos bufetes viejos de nogal, tasados en 2.250 maravedís; y seis bancos de nogal con los respaldos guarnecidos de cuero acolchados, tasados en 22.500 maravedís.

Por último podemos indicar que en el inventario de la dote de Doña Mencía de Requesens no encontramos mención de retablos, imágenes o pinturas, a excepción de un lienzo del que se dice que es de pared, procedente de Flandes y que estaba guarnecido con un marco de madera, que fue tasado en 3 ducados.

Lo que sí aparece recogido al final del inventario, aparte de algunos colchones, mantas, cobertores, toallas, peinadores, cajas de servicio, cofres, un coche forrado en terciopelo carmesí, cinco acémilas y varias literas, es la referencia a la entrega de un esclavo llamado Tomasico, que era moro, sin barba y de veinte y dos años y que fue tasado en 56 ducados.

Como ya apuntamos unas líneas más arriba, el matrimonio de Doña Mencía con Don Juan Alonso Pimentel obligó a nuestra dama a dejar el palacio de su familia en Barcelona y trasladarse a la fortaleza que los Benavente tenían en la localidad del mismo nombre en la provincia de Zamora, tal como hemos podido constatar por la lectura del inventario de su dote. Aquí estuvo residiendo hasta el año 1602, fecha en la que su marido, después de ocupar el cargo de Virrey de Valencia entre 1598 y 1602, fue nombrado Virrey de Nápoles. El viaje a Italia, que fue bastante largo, lo realizó el matrimonio en compañía de seis de sus hijos en unas galeras del Príncipe Giovanni Andrea Doria. Tras hacer escala en Génova y Gaeta, llegaron a Pozzuoli el 24 de marzo, en donde pasaron veinte días a la espera de que el anterior Virrey regresase a España, entrando en Nápoles el seis de abril de 1603[16].

Se sabe que, durante los años en los que el Duque de Benavente desempeñó su cargo en Italia, mantuvo muy buenas relaciones con la familia Doria. Fruto de esa amistad fue, por ejemplo, el regalo que Carlo Doria, hijo del Príncipe genovés que viajó con Pimentel y su familia hasta Nápoles, hizo a Doña Mencía de Requesens en 1606 y que consistió en una cruz de cristal de roca y dos candelabros de excelente factura[17].

En 1610, con el nombramiento del Conde de Lemos como nuevo Virrey de Nápoles, los Duques de Benavente regresaron a España, donde el Duque tuvo que reparar su maltrecha hacienda tras los enormes gastos que le había ocasionado el Virreinato[18]. Al parecer tuvo que

[16] Simal López, Mercedes. "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)", *Reales Sitios*, nº. 164, 2005, pp. 30-49.

[17] Archivo de Estado de Mantua, Archivio Gonzaga, busta 823, carta de Gabriele Zinani a Vincenco Gonzaga, Duque de Mantua, 3 de septiembre de 1606. Citado por Simal López, Mercedes, *op. cit.*, nota 61, p. 47.

[18] Simal López, Mercedes. *Op. cit.*, p. 32.

echar mano de la hacienda de su esposa para pagar los más de 50.000 ducados de deuda que había acumulado, pues él no contaba con suficiente dinero para afrontarla[19].

Ocho años más tarde, el 20 de noviembre de 1618, moría Doña Mencía de Requesens, después de haber redactado su testamento el 21 de septiembre de 1617 y un codicilo el mismo día de su fallecimiento ante el escribano Agustín de la Vega[20]. Entre las disposiciones que dejó expresadas dicha señora, estaba su deseo de ser sepultada con el hábito de San Francisco en el monasterio dedicado a este mismo santo en la localidad de Benavente, haciendo hincapié para que "se haga en la parte y lugar donde los señores de esta casa se acostumbran enterrar", pero, como buena esposa, añade que sea como "el conde mi señor ordenare… como en vida hemos tenido conformidad la continuemos en la muerte". Sin embargo, aunque, a la hora de su muerte prefirió ser enterrada en el panteón de la familia de su marido, no por eso se olvidó de otros lugares de culto ligados a su propio linaje o al de su primer esposo, los Fajardo. Así mandó que se donase una lámpara de plata de hasta 250 ducados a la iglesia de Monserrat, se dieran 20 ducados a la Virgen de Monserrat para misas y se dijera una misa diaria perpetuamente por su alma en la iglesia del Palau en Barcelona, esta última, según Doña Mencía, era la capilla de su casa, de la que ella era patrona y, además, especifica que era una capilla muy rica. Por su relación con los Fajardo, encargó donar otra lámpara de plata de hasta 200 ducados al Monasterio franciscano de San Ginés de la Parra en la provincia de Cartagena y también 20 ducados para misas, a lo que añadió 100 ducados de limosna para el Convento franciscano de Nuestra Señora de la Concepción de la villa de Mula. Además ordenó dar 20 ducados a la Virgen de Guadalupe y 20 ducados a Nuestra Señora de la Peña de Francia para misas, 200 ducados de limosna al Hospital de San Juan de Benavente, 200 ducados de limosna a los pobres de Benavente, 400 libras de limosna a los pobres de los estados heredados de su padre en el reino de Cataluña y 100 ducados para ayudar a la redención de un cautivo que fuera vasallo de Cataluña y, si no hubiera, de un catalán del estado de Benavente.

A continuación declara que había sido testamentaria de sus padres, de su hermano Don Juan de Zúñiga y de su primer marido, el Marqués de los Vélez, y de todos ellos sus testamentos están cumplidos. Sin embargo afirma que queda por arreglar una deuda con Don Diego Fajardo, hermano de su marido el Marqués, y que para su resolución se ha llevado a la Chancillería de Granada, por lo que será su hijo, el actual Marqués de los Vélez, quien se haga cargo de ella. También aclara que no debe nada a este hijo de cuando se ocupó de la administración de sus estados.

Asimismo, el testamento de Doña Mencía nos deja entrever la preocupación de esta señora por la distribución entre sus hijos de los Mayorazgos que provenían de su familia, sobre todo porque deseaba que su primer hijo tenido con el Duque de Benavente, de nombre Don Juan Pimentel de Zuñiga y Requesens, I Marqués del Villar, contara con un Mayorazgo importante, algo que por ley no tendría pues el Mayorazgo de los Benavente lo iba a heredar el anterior hijo que su marido había tenido con su primera esposa, Doña Catalina de Quiñones, VI Condesa de Luna.

[19] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 4.429, f. 302v y Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 11.569, fol. 161r. Citado por Simal López, Mercedes, *op. cit.*, nota 73, p. 47.

[20] España. Ministerio de Cultura, Sección Nobleza del AHN, Frías, C. 1339, D. 10-1

De ahí que nuestra dama intentara por todos los medios posibles, que la mayor parte de los Mayorazgos procedentes de su entorno familiar pasaran a este hijo. Así en primer lugar se refiere al Mayorazgo de sus abuelos, del que dice que, cuando se casó en primeras nupcias con el Marqués de los Vélez, su padre Don Luis de Requesens había querido que lo heredase el segundo hijo que naciera de este matrimonio. Pero al no haber segundo hijo, su primer hijo, Don Luis de Requesens y Fajardo, IV Marqués de los Vélez, lo había pretendido. Entonces ella consultó a diversos letrados y juristas que le dijeron que el heredero del Mayorazgo de sus abuelos era su primer hijo con el Duque de Benavente, ya que éste era biológicamente su segundo hijo. Pero, como no quería perjudicarlos, termina diciendo que no va a declarar a ninguno de ellos heredero del Mayorazgo de sus abuelos y prefiere dejarlo en manos de la justicia.

Sin embargo sí declara como heredero del Mayorazgo fundado por su padre Don Luis de Requesens, Comendador Mayor de Castilla, a su hijo Don Juan Pimentel de Zuñiga y Requesens, Marqués del Villar.

A este mismo hijo dio también todo lo que le pertenecía a ella del Mayorazgo que fundaron sus abuelos, Don Juan de Zuñiga y Avellaneda y Doña Estefanía de Requesens y además añadió el Mayorazgo que Doña Mencía de Mendoza, Duquesa de Calabria, le había dejado al cumplir sus padres con la condición impuesta por dicha Duquesa de bautizarla con su nombre.

Por último dio a este mismo hijo el Mayorazgo que había creado a partir de unos derechos contra la casa y estado de Benavente y contra los bienes libres del Duque de Benavente, algo que ella y su segundo esposo, Don Juan Alonso Pimentel, habían acordado de esta manera en las capitulaciones matrimoniales. A esto había que añadir cierta renta procedente de su hacienda que había en el Reino de Nápoles y que también habían acordado añadirla a ese Mayorazgo

Más adelante, Doña Mencía de Requesens continúa diciendo que el 5 de agosto de 1612 había cumplido el deseo de su madre, Doña Jerónima de Estelrich, de entregar a su tercer hijo Don Alonso Pimentel y Estelrich la administración del Mayorazgo de los bienes que su abuela había fundado en su testamento, después que éste hubiera alcanzado la edad de catorce años. Pero, sin embargo, al haberse quedado ella con 30.000 libras catalanas de este Mayorazgo, por debérselas su madre, su hijo Don Alonso le había puesto pleito. Pleito que ganó Doña Mencía y que le permitió gastar esa cantidad en bienes propios y añadirlos al Mayorazgo que tenía hecho a favor de su segundo hijo Don Juan Pimentel de Zuñiga.

A continuación añade que había nombrado a su hija Doña Mencía Pimentel, casada con el Marqués de Jarandilla, nieto de los Condes de Oropesa y heredero y sucesor de esa casa y estado, heredera de los 4.000 ducados de renta que su tío, Don Juan de Zuñiga, le había dejado a ella en el Reino de Nápoles para que se los diera al hijo o hijos que quisiera. Pero, según explica más adelante, su hija renunció a esta cantidad para que así su madre pudiera hacer frente a las numerosas deudas que tenía en ese Reino de Nápoles.

Después expone que, en las capitulaciones matrimoniales que hizo con el Duque de Benavente, dejó estipulado que reservaba unos 4.000 ducados al año de las rentas de sus Mayorazgos para gastos de su recámara y lo que no gastara podía usarlo como quisiera, sin tener la obligación de reservarlos para sus hijos, ni tampoco poderlos utilizar su marido. Ahora

dice que ese dinero se lo deja a su hijo Don Juan Pimentel de Zuñiga y Requesens, I Marqués del Villar, haciéndole heredero universal y le mejora en el tercio y remanente del quinto de todos sus bienes, derechos y acciones.

A continuación dice que en los acuerdos adoptados cuando se casó con el Duque de Benavente figuraba que se le adjudicaban 7.000 ducados del Oratorio. Como recientemente había sacado del dicho Oratorio un aderezo de cristal, cuyo valor estaba todavía por estipular y un retablo pequeño de ébano y plata, tasado en 60 ducados, quería que el valor de estos objetos se descontara de la citada cantidad.

La mención en el testamento de este objeto de cristal que estaba en el Oratorio, nos ha hecho pensar que, tal vez, pudiera ser o bien aquella tabla de cristal con moldura de oro, que tenía la imagen de Cristo esculpida y que aparecía citada entre los objetos que conformaban la dote de Doña Mencía de Requesens, objeto que anteriormente había pertenecido a su padre Don Luis de Requesens, quien, a su vez, lo habría heredado de Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Zenete, o quizás, lo más probable, pues se dice de él que aún no está tasado, la cruz de cristal de roca que le había regalado Carlo Doria en Nápoles, durante el virreinato de su marido.

Por último reparte entre sus hijos el dinero procedente de sus bienes de la manera siguiente:

Al Marqués de los Vélez deja 7.400 ducados.

A Don Diego Pimentel y Estelrich, 12.800 ducados, teniendo en cuenta los 5.000 ducados que se le habían dado de los 10.000 ducados de la legítima.

A Don Jerónimo Pimentel, General de la Caballería ligera del estado de Milán, 8.500 ducados, pidiéndole que se conforme con esa cantidad, porque gracias a la encomienda y cargo que tiene puede vivir más holgadamente que sus hermanos.

A Don Manuel Pimentel, 10.600 ducados, teniendo en cuenta lo que hubiera recibido a cuenta de su legítima

A Don García Pimentel, 10.600 ducados.

A Don Vicente Pimentel, por la dignidad que tiene y la hacienda que espera que vaya a tener por la iglesia, 8.500 ducados.

A la Marquesa de Jarandilla, 12.800 ducados, ratificando y aprobando la renuncia que a favor de su hermano, el Marqués del Villar, ha hecho.

Al Padre Francisco Pimentel, habiendo renunciado a su legítima que no pudo tener por haber entrado en la Compañía de Jesús, 8.500 ducados. Además, Doña Mencía añade, que quien herede el Mayorazgo que ella ha reunido le dé todos los años 200 ducados para limosna y otras cosas que con él tiene acordadas.

A Fray Domingo Pimentel, 300 ducados cada año hasta que consiga tener una iglesia.

A Pedro Pimentel, 200 ducados cada año para limosnas y otras cosas que con él tiene acordadas.

Según se puede observar tras la lectura del testamento, el matrimonio de Doña Mencía de Requesens con el Duque de Benavente fue bastante beneficioso para nuestra protagonista ya que su patrimonio aumentó considerablemente, permitiendo dejar un importante Mayorazgo al hijo primero que tuvo con el Duque, además de apreciables cantidades de dinero a sus otros

diez hijos y de diversas donaciones a distintos lugares de culto. Sin embargo nos queda por saber, pues la documentación consultada no aporta nada más, si ese matrimonio sirvió también para que nuestra dama, imitando lo que venía haciendo su marido, hubiera desarrollado algún tipo de coleccionismo[21].

[21] Se conoce un inventario de 1611 donde se menciona el camarín que poseía el V Duque de Benavente. Dicho lugar estaba repleto de pequeñas estatuillas en bronce, nácar y alabastro que mostraban los más variados temas: cabezas de emperadores, figuraciones mitológicas, animales. A su lado había curiosidades, rarezas, algunos cuadros y un gran número de bufetes de jaspe, alabastro y otros materiales preciosos, que albergaban medallas de bronce, cucharas de nácar, etc. Muchos de estos objetos procedían de Italia y todos ellos formaban una de las *Wunderkammer* más completas de las que se tiene noticia en España: Morán, Miguel y Checa, Fernando. *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 220-222.

El coleccionismo del V Duque de Benavente ha sido estudiado más a fondo por Mercedes Simal López en *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII: patronos y coleccionistas en su villa solariega,* Benavente, Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", 2002 y en "Don Juan Alfonso Pimentel, VIII Conde-Duque de Benavente, y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)", *Reales Sitios*, nº. 164, 2005, pp. 30-49.

LUIS XIV Y ESPAÑA: LAS PINTURAS VIAJERAS

Juan J. Luna
Museo Nacional del Prado, Madrid

Luis XIV de Francia, conocido universalmente como el "Rey Sol", fue unos de los personajes más significativos de la Historia Moderna en Europa, y de larga presencia posterior a su muerte durante los siglos siguientes, en razón de su preeminente papel político y dinástico, del destacado destino que propició para su país en el continente, así como por causa de su poderoso mecenazgo en el mundo de las Bellas Artes, en especial dentro de lo que ampliamente se denomina el "arte de corte".

Cuando nació en 1638, siendo primer hijo del matrimonio formado por Luis XIII, rey de Francia, y Ana de Austria, hermana de Felipe IV de España, reunía en sí la sangre de célebres dinastías: Borbones, Austrias, Médicis, Valois, etc., lo que le mantenía relacionado de una forma u otra con diferentes estados europeos por lazos familiares.

Con Luis XIV la formulación de los retratos regios alcanzó, en las fases culminantes de su largo reinado (1643-1715), una riqueza y grandilocuencia sin precedentes, hasta el punto que desde Alejandro Magno, César Augusto o Carlos V, ningún soberano se benefició tanto de una iconografía tan acabadamente sabia, pomposamente exaltada, consecuentemente elaborada y deslumbrantemente ejecutada en todos los campos de la creación artística: pintura, dibujo, conjuntos murales, grabado, escultura, bibliografía, numismática, medallística, etc.

Las obras que representaban al monarca, y a sus parientes próximos, comenzaron a llegar a España muy pronto, debido a los contactos entre las cortes de París y Madrid, cuyos intereses políticos acabaron coincidiendo, aunque temporalmente, en una idea común: el enlace matrimonial del rey de Francia con una hija del rey de España en 1660, siguiendo la tradición que ya había producido dos bodas regias en la primera mitad de la centuria (Luis XIII con Ana de Austria y Felipe IV con Isabel de Borbón) y en siglos anteriores. Este vínculo impulsó los intercambios de retratos y, cuando finalmente, un príncipe francés subió al trono español, Felipe V (antes Duque de Anjou), la corriente de envíos desde el otro lado de los Pirineos, en lo concerniente a este género de efigies, se acentuó. De hecho, las obras existentes hoy en las colecciones oficiales hispanas, en su mayor parte procedentes de las Colecciones Reales, abarcan no sólo las del célebre "Rey Sol" sino también las de los miembros de su entorno familiar, cercano y remoto, antepasados y descendientes.

La reciente exposición, presentada en el Palacio de Versalles entre Octubre de 2009 y Febrero de 2010, ha puesto aun más en evidencia la importancia del influjo de Luis XIV en

las artes y la proyección mundial de su figura, tal y como ha demostrado el soberbio repertorio de creaciones reunidas a tal efecto[1]. Su título, "Luis XIV, el Hombre y el Rey", evoca todo un crucial periodo de la historia de Francia. A fin de lograr tan espectacular panorama de conjunto, el proyecto armonizó más de 300 obras procedentes de todo el mundo y que no se habían colocado nunca unas al lado de otras, de ahí la soberbia asamblea de tesoros que la crítica resaltó. Pinturas, esculturas, dibujos, grabados, mobiliario, tapices, alfombras, alhajas, indumentaria, objetos de arte, etc... y algunas con categoría de obra maestra, constituyeron un repertorio nunca visto unido y, desde luego, jamás logrado desde los tiempos del Antiguo Régimen. Todo ello supuso para los numerosísimos visitantes conocer mejor al prepotente "Rey Sol", soberano de Francia, tanto en su imagen pública como también privada, merced a la observación de sus gustos personales y gracias a las *obras de arte viajeras*.

A menudo se piensa exclusivamente en el Palacio de Versalles para obtener una idea del monarca pero hay mucho más que supera el marco de la simple arquitectura y pone al experto en contacto con los casi infinitos matices, aspectos y pormenores de la persona, su poder, su entorno, su influjo y en general acerca de su reinado, que tan decisivamente contribuyó a configurar la Francia moderna y expansiva. Como resultado del efecto alcanzado en esta exposición, que se caracterizó por una "summa" de logros en sus distintos capítulos, quedó determinada una manera de entender un país merced a la expresión de los conceptos de historia, mito, grandiosidad, precisión, elegancia, belleza, magnificiencia, esplendor y majestad, a imagen y semejanza del gran protagonista de ese lapso de tiempo neurálgico en la cultura francesa.

Y precisamente, gracias a las intuiciones y propuestas de Luis XIV, al igual que las de sus parientes, corte y colaboradores, su figura y las singularidades de su tiempo y de su mundo, se proyectaron sobre el universo europeo y, especialmente sobre España, reino al cual logró dar una nueva dinastía, la suya −la Casa de Borbón− que sustituyó en el trono a la de los Austrias, extinguida en su rama mayor a la muerte sin sucesión de Carlos II en 1700.

En cierto modo, las artes de Francia, durante el dilatado periodo gubernativo de Luis XIV, llegaron en ayuda de sus ideas para poner en el Trono de San Fernando a uno de sus descendientes directos y afianzarle sólidamente. Son curiosamente esas *artes viajeras*, al servicio de unas concepciones políticas, las que situándose en las colecciones regias de Felipe IV y Carlos II, así como más tarde en las del propio Felipe V, el primer Borbón, que reinó sus primeros quince años bajo la sombra protectora de su poderoso abuelo, consiguieron propiciar un panorama de imágenes personales de todo tipo, de origen francés en su totalidad pero de procedencia muy dispar.

Cuando el investigador se acerca a Luis XIV y, particularmente a sus retratos, observa que a lo largo del reinado, debido a su extremada longitud y a los lógicos cambios experimentados por Francia, en el marco de una Europa, que también sufría una natural metamorfosis en razón de las circunstancias sociohistóricas, las efigies del monarca fueron alterándose, partiendo de una estética de tintes modestos y hechuras provincianas, hasta alcanzar una prepotencia y prosopopeya, como no habían sido vistas antes en el continente. Ejemplo de esta última concep-

[1] Cat. Exp. *Louis XIV. L'Homme et le Roy*, Musée National des Chateaux de Versailles et de Trianon. 2009-2010.

ción representativa es el célebre lienzo que muestra al todopoderoso "Rey Sol" en el apogeo de la pompa monárquica, revestido de una indumentaria grandilocuente, rodeado de los símbolos de su consagración como soberano, en actitud arrogante y dominando un espacio colmado de fastuosidad, sometido a su sola persona, que encarna un elevado carácter representativo. Tal obra, realizada en 1701, tantas veces citada, hoy en el Museo del Louvre, con una réplica en el Museo de Versalles e innumerables copias y repeticiones, más o menos afortunadas, existentes por doquier, fue la creación máxima de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), el pintor nacido en Perpignan, cuando el territorio dejaba de pertenecer al rey de España, Felipe IV (1621-1665), para pasar bajo la autoridad del mismo monarca francés, a cuya teatral imagen contribuyó de manera definitiva con sus pinceles. Curiosamente, tan magna pintura, plena de empaque y afectación, nació por una causa netamente española: era el regalo que Luis XIV destinaba a su nieto, que acababa de ser designado por el último Austria, Carlos II, para sucederle a su muerte en el trono del vasto imperio español, ostentando el nombre de Felipe V (1700-1746).

Como es natural, las excepcionales situaciones de todo tipo que se concatenan desde que murió Luis XIII en 1643, dejando el trono francés a su hijo mayor, hasta que éste falleció en 1715, después de setenta y dos años de ejercicio del poder, están en el origen de muchas de las mutaciones sufridas por el país, sus habitantes y las tierras que le circundaban, tanto amigas como enemigas.

Desde el comienzo de su reinado personal en 1661 −en su minoría de edad estuvo bajo la tutela de su madre y la del cardenal Mazarino− Luis XIV impuso su soberanía absoluta, que debía actualizar y enriquecer a partir de las antiguas tradiciones feudales, religiosas y políticas de una monarquía milenaria, reinterpretadas por los juristas franceses del siglo XVI al servicio de un arte de reinar, sin precedente a escala regia, aristocrática, burocrática, científica, artística, mecánica y metódica. De hecho, se consiguió poner en pie un poderoso organismo oficial de múltiples caras y actividades concentrado alrededor de un núcleo central, el Estado, y determinado por la razón y la voluntad del propio Estado. Este coloso ofensivo y expansionista de un género nuevo, comenzó a preocupar y asustar a la vieja Europa, que se creía estabilizada por los tratados de paz de Westfalia, firmados en Osnabrück y Münster en 1648, y la reconciliación franco-española merced al Tratado de los Pirineos en 1659, reforzada por la boda de Luis XIV y María Teresa de Austria en 1660.

Conviene recordar que hasta 1693 el rey continuó a la cabeza de sus ejércitos, arriesgándose en los frentes abiertos del norte y del este de Francia −de ahí la existencia de muchos retratos suyos armado y con fondo de batalla− y, como resultado, supervisando él mismo sus regimientos y sus plazas fuertes, a la inversa que el rey de España o el Emperador. Cuando a partir de aquel momento, en el que ya contaba sesenta y cinco años al retirarse de las líneas de fuego, al igual que en 1670 teniendo cuarenta y dos, año en el que abandonó su participación en los *ballets* de la corte, quería significar no tanto su edad como que, simbólicamente, el Estado tanto en la guerra como en la paz no tenía ya necesidad de la propia visibilidad y movilidad física del rey, sino que existía por sí mismo, en un lugar panorámico superior a las peripecias históricas, según palabras de Marc Fumaroli[2].

[2] Fumaroli, M. vid nota 1 "Louis XIV. Une introduction", p. 18 y ss.

Así, el rey se presenta ante la posteridad como un personaje antiguo y moderno, carnal y abstracto, que en su lecho de muerte, haciendo exégesis de la encarnación monárquica, por causa de su propia retirada del mundo a la invisibilidad definitiva, dijo: "Me voy, pero el Estado permanecerá siempre", pensamiento que explica el concepto que presidió en idea y en forma la ejecución del famoso retrato de 1701, cuya imponente simbología y grandiosidad todavía sigue asombrando, tanto si se repara en la figura como en los elementos que la acompañan, del trono y el manto a la corona y la mano de justicia, etc.

Desde 1663 funcionó en París una "Petite Académie", impulsada por el célebre *factotum ministerial* Colbert, cuya función principal era la de concebir una imagen del rey digna de ser transmitida a la posteridad. Al comienzo de su reinado personal, la preocupación del rey, animada por la de este hábil administrador omnipresente, fue la de alcanzar la gloria profana, siguiendo el ejemplo de los príncipes y héroes de la Antigüedad cuyos nombres habían estado vigentes en todas partes muchos siglos después de su muerte −Alejandro Magno, Julio César, Octavio Augusto− así como los de otros personajes famosos del pasado medieval o más cercano, como los emperadores Carlomagno o Carlos V. Es cierto que la situación del momento presagiaba un reinado de esplendor excepcional: un soberano joven, inteligente y de una gracia y una majestad fuera de lo común, un reino rico, poblado y pacificado, un contexto internacional pleno de oportunidades, una sociedad ordenada y presta a obedecer, una aristocracia apaciguada y dominada, unos jefes militares escogidos y una organización productiva artesanal bien cimentada. Cabe afirmar que muchos contemporáneos pertenecientes a las artes, las letras, la magistratura y, en general, la clase acomodada así como las gentes de armas eran conscientes de vivir una época única en la que las creaciones artísticas de alto nivel se producían con cierta abundancia. No extraña, por tanto, que el retrato del rey fuese estimado como la materia inspiradora de los mejores artífices, de la pintura en todas sus manifestaciones a las monedas y las medallas[3].

Recuérdese que la ya citada figura de Alejandro fascinaba por sus hazañas, cuya gloria desafiaba al tiempo, al rey, quien a lo largo de la década de los sesenta sentía una verdadera pasión por la pervivencia de los hechos históricos que iba a protagonizar. De ese modo, tales evocaciones le inspiraban que, cuando hubo de dirigirse a los miembros de la "Petite Académie", declaró: "Ustedes pueden juzgar, Señores, la estima que les profeso puesto que les confío la cosa del mundo que me es la más preciosa, que es mi gloria"[4]. Se sabe que el monarca, debido al interés que despertaba en él la biografía del famoso macedonio, pidió a su pintor y *dictador* de las artes que se superase en "La tienda de Darío" (Museo de Versalles, MV6165 ca. 1660). El cuadro describe un episodio que resalta la grandeza de espíritu y la clemencia del conquistador ante la familia del vencido emperador persa. Hay muchos más ejemplos que ilustran esta peculiar inclinación del rey hacia la historia del gran triunfador griego, pero no sólo fue un ser de carne y hueso quien le hizo soñar, sino también fue el ámbito de la mitología griega y romana el que le atrajo y sugestionó, para plasmar sus sueños de grandeza, a mitad de camino entre la realidad y la fantasía, entre la idea del poder y la pasión de la megalomanía.

La comparación con Alejandro convenía a un rey joven, que acababa de comenzar su ejercicio del gobierno sin cortapisas, brillante y ambicioso, pero la imagen de aquel gran

[3] Milovanovic, N. vid nota 1, "Les métamorphoses de l'image royale", p. 34 y ss.
[4] Vid nota 3, p. 35 (8).

hombre era demasiado ambivalente por sus luces y sus sombras (éxitos y triunfos, pero también vicios y crímenes) así como su corta vida para estar permanentemente asociada a Luis XIV. Como además, el soberano había escogido por sí mismo una divisa, con cierto rango de consistencia oficial, ya en 1662, que mostraba al astro solar iluminando la tierra con la leyenda "Nec Pluribus Impar", el camino quedaba abierto para las interpretaciones más altisonantes. En sus *Memorias* levanta acta de sus opiniones al respecto, que resultan sumamente claras por lo que tienen de evidenciadoras de sus proyectos "...el Sol ilumina la Tierra pero su luz bastaría para alumbrar otros diversos mundos si estuvieran expuestos a sus deslumbradores rayos; igualmente el rey gobierna Francia pero sería capaz de gobernar varios reinos"[5].

Por ello, es posible creer que en el rincón más recóndito de sus aspiraciones, estaba la posibilidad de hacerse con el colosal imperio español, gobernado por una dinastía declinante, los Austrias (o si se prefiere, según la terminología europea, la Casa de Habsburgo), con la que el iniciador de la suya, Enrique IV, había propuesto el anudamiento de lazos familiares, que había tenido episodios en el siglo XVI: Francisco I de Francia casado con Leonor de Austria y Felipe II con Isabel de Valois. Más tarde, en el siglo XVII, llegarían las ya citadas bodas de Felipe IV y Luis XIII. Análogamente, él había contraído matrimonio con la hija de Felipe IV y procuraría después que su sobrina María Luisa de Orléans, hija de su único hermano, el Duque de Orléans, se casase con Carlos II. Los retratos, en consecuencia, fueron unas armas sutiles, en cierto modo, preparatorias y propiciatorias de sus planes, como lo habían sido los envíos de efigies durante las décadas anteriores al comienzo de su reinado y no sólo los suyos propios, sino también los de los miembros de su familia, antes y después de la subida al trono de su nieto, Felipe V.

Pero volviendo a la imagen mitológica del monarca, la del Sol (el dios Apolo), sería la de un rey que aseguraba la prosperidad de su pueblo ya que el astro ejerce su positivo influjo en todos los lugares, en la medida en que es el principio de la fecundidad del mundo. En palabras del propio soberano al referirse al Sol: "... produce sin cesar, desde todos los lados de la vida, la alegría y la acción..." y prosigue comentando que la más perfecta imagen del rey es el movimiento sin descanso del Sol puesto que parece perpetuamente tranquilo y su recorrido es constante e invariable, del cual nunca se aparta ni se detiene. Es el concepto de un "rey de paz" que por su trabajo cotidiano y asiduo al servicio de sus pueblos asegura la felicidad del reino. Como es lógico, se podrían suscitar numerosos ejemplos de tal interpretación pero ese no es el cometido de estos párrafos.

Retrato arquitectónico del rey, albergando innumerables efigies suyas de muy diferente tipología y técnica, fue también el Palacio de Versalles, para cuya construcción, Luis XIV debió vencer la oposición de su mano derecha, Colbert, que no estaba de acuerdo debido al colosal gasto que entrañaba. Por el contrario, parece como si Luis XIV hubiese prestado oídos a las ideas de su escultor eventual, Bernini, quien afirmaba que los edificios eran "...retratos del alma de los príncipes..."[6]; en consecuencia, así acabaría levantándose el formidable "Palacio del Sol" que desde entonces ha suscitado la admiración de las gentes de la más diversa procedencia.

[5] Vid nota 3, p. 36 (14).
[6] Vid nota 3, p. 37 (18).

Otra imagen regia es la del "rey de guerra". Fue él mismo quien deseó este género de representaciones que se basaban en acontecimientos auténticos y en metáforas, puesto que presentan distintos aspectos que van de las efigies con indumentaria de la época hasta las que se denominan "a la romana", con atributos de carácter clásico visibles en el atuendo y en los símbolos de que se rodea el personaje, muchos de ellos personificados en deidades del panteón griego y romano así como en alegorías de territorios o ciudades, según los lugares escogidos para representar una campaña y, casi siempre, una victoria. El problema de adaptación de las modas del momento creó ciertas disociaciones indebidas, como la inclusión del fino bigote (del que prescindiría en 1686) y la peluca, inapropiada para un figura imperial extraída del repertorio de la antigua Roma, lo que daba lugar a una curiosa mezcla de fábula, mitología, moda e historia en rara amalgama, no obstante, salvada por la dignidad y la prestancia del modelo a la vez que por su porte majestuoso. Este tipo de iconografía mixta así como el hecho de representar la historia del rey en la bóveda de un suntuoso palacio o en series de fastuosas tapicerías revelan la ambición de inmortalizar la gloria profana, de llevar la biografía político-militar de Luis XIV a un tiempo mítico, el de los *Antiguos*, como se denominaba a los grandes hombres de la modélica y prestigiosa Antigüedad. Hay que pensar que en el siglo XVII se asociaba la idea de la gloria al valor. La verdadera gloria es la del "rey de la guerra" y la cualidad principal y distintiva del soberano, es el valor, en la remota pero presente tradición de la ética caballeresca. El rey animoso, esforzado y valiente es el que acude al campo de batalla al frente de sus ejércitos: es el "mejor y el primero de los guerreros". Y Luis XIV fue particularmente sensible a este precepto, no en vano tenía por dechado de virtudes bélicas a su abuelo Enrique IV, cuyas pautas pretendía seguir, ya que para él suponía el paradigma de la eficacia y de la fuerza[7]. En consecuencia, surgieron muchos retratos de distinta catalogación y dimensiones: en busto, busto prolongado, medio cuerpo, en pie o ecuestre.

Durante la campaña bélica de la Liga de Augsburgo (1688-1697), larga y agotadora, Luis XIV renunció definitivamente a la imagen de "rey de guerra", de gran señor a la cabeza de sus ejércitos. El último asedio al que asistió en persona fue el de Namur, que tuvo lugar en 1692, circunstancia que pide una especial mención ya que está ligada a la cronología de un soberbio cuadro que pertenece al Museo del Prado (P-2343) y que está sujeto a discusión en lo concerniente a cronología, a pesar de la claridad de la firma y la fecha, así como a una documentación olvidada por descuido o no tenida en cuenta para afirmar una teoría que puede ser errónea.

Otra de las inspiraciones a propiciar para las imágenes regias aparenta vinculada al deseo del monarca de lograr un estricto parecido, a pesar de los naturales estragos que el progresivo envejecimiento iba imprimiendo en su rostro. Desde muy pronto renunció a la idealización, cuyo más acabado testimonio es el genial busto esculpido por Bernini en 1665 y aceptó el proceso, primero de madurez y después de caducidad, que sus facciones fueron experimentando. El resultado fue que comenzaron a aparecer obras en las que se advertía tal incipiente decrepitud, lo que llevó a un autor a escribir en 1698: "...todas las estampas y todos los retratos que se han hecho del rey en estos últimos años le dan un aire bastante viejo..."[8]. Milanovic piensa que esta actitud puede aproximarse a una visión más conforme a la ética cristiana, una especie de

[7] Vid nota 3, p. 38 (22).
[8] Vid nota 3, p. 39 (25).

renuncia a la "gloria del mundo" que le llevó a considerar la figura más santa de la monarquía francesa: San Luis (Luis IX *el Santo*), cuyo culto había sido restablecido con todos los honores por Luis XIII en 1618, poco después de su verdadera toma del poder, tras el asesinato del turbio *favorito* Concini. Además, la imagen y el culto a San Luis fueron omnipresentes en el entorno del rey, a partir de la novena década de la centuria. Ello dio lugar a innumerables creaciones artísticas vinculadas a su figura, y por ende, a las del propio monarca, quien decidió que Jean Jouvenet pintase en la capilla de Versalles una de las derrotas del Santo durante su primera cruzada, la batalla de Mansurah de 1259, en la que cayó prisionero de los Mamelucos. En realidad suponía una evocación de las propias derrotas de Luis XIV en la última guerra de su reinado, la de Sucesión de España (1701-1714), para defender los derechos al trono español de su nieto, Felipe V, lo que consiguió, a pesar de terribles pérdidas. Esa cruel peculiaridad le igualaba a su Santo patrón que tanto había sufrido moral y materialmente en su cautiverio, en el cual había aceptado el juicio y la voluntad de Dios, enseñanza que, muy alejada de la gloria pagana, había extraído el "Rey Sol" al final de su vida.

No se puede establecer que las pinturas enviadas a España, reflejasen todas las circunstancias enunciadas pero, cuando menos, algo se trasluce de tales intenciones que, de todos modos, estaban pensadas más para ilusionar la mente de los súbditos que para ser admiradas por adversarios que, parientes o no, debían periódicamente sufrir por causa del *hambre de gloria* del poderoso soberano, que tenía una tendencia desmedida a declarar la guerra.

Del conjunto de retratos infantiles del siglo XVII que posee el Museo del Prado, sobresalen dos por su curiosidad y rareza[9]. Muestran a Luis XIV y a su único hermano, Felipe, Duque de Orléans, en una edad muy temprana, tanto que en ambos casos los dos hijos de Luis XIII aparecen vestidos con faldas hasta los pies, según era frecuente entonces en la primera fase de la vida de los niños, independientemente de su sexo. El mayor aparece junto a un bufete sobre el que descansan la corona y el cetro, no en vano fue el heredero del trono de Francia desde su nacimiento, ocupándolo a los cinco años de edad; el segundo, por todo elemento distintivo de su alta posición, luce la banda y la insignia de la Orden del Saint-Esprit. Son anónimos, probablemente fuesen realizados por un pintor parisiense indeterminado dentro del amplio círculo de imitadores de las fórmulas de Philippe de Champaigne, que fue uno de los pintores más prestigiosos que se ocupó de llevar al lienzo a los miembros de la Familia Real, entre otras muchas creaciones de tipo oficial, aunque sea más conocido por sus composiciones religiosas. De haber llegado a España en una fecha próxima a las edades que describen, lo hubiesen hecho en un momento de apogeo de la Guerra los Treinta Años, en el curso de la cual se enfrentaron España y Francia desde 1635 en adelante. No se trata de obras de alta categoría estética, aun cuando su valor iconográfico sea muy elevado debido a la importancia y edad de los efigiados.

También resulta de interés, aunque escaso en lo concerniente a su formulación estética y técnica, otra representación de Luis XIII[10], en la línea de la anterior citada −se le ve armado y con bastón de mando− que semeja del círculo de Philippe de Champaigne, aunque sumaria en ejecución, sin que pueda atribuirse a un seguidor determinado del maestro. De lo que hay constancia documental de su arribo a la corte de Madrid en 1655 es de un grupo de diez cuadros

[9] Museo del Prado. P2417 y P2374.

[10] Museo del Prado. P6170.

procedentes de París pero vía Venecia, puesto que la guerra continuaba encendida entre Francia y España, como secuela de la ya concluida Guerra de los Treinta Años, enfrentamiento bélico que no finalizaría hasta 1659. La idea que guió a Ana de Austria, la reina viuda de Luis XIII, que ejercía una forma de regencia tutelando al joven Luis XIV, era la de casar a éste con su sobrina María Teresa, hija de su hermano Felipe IV. Así se envió[11] un grupo de obras con las efigies de los miembros de la Familia Real de Francia: Enrique IV, como fundador de la dinastía, su esposa María de Médicis, pintada por los Beaubrun, copiando un cuadro de Frans Pourbus; Luis XIII, retratado por Philippe de Champaigne, su esposa Ana de Austria, pintada por los Beaubrun, el hermano del rey, Gastón de Orléans, la hija de éste, Ana María Luisa de Orléans, conocida como la *Grande Mademoiselle*, por los Beaubrun, Luis XIV y su hermano Felipe, Duque de Orléans −el primero armado y el segundo con ropas de corte, ambos pintados por Jean Nocret−, el Cardenal Mazarino que no era de la familia, aunque ejerciese de tal por su *estrecha relación* con Ana de Austria fuera de las tareas gubernativas, según se decía. Las pinturas conservadas −se desconoce el paradero de las efigies de Enrique IV, Gastón de Orléans y Mazarino y tampoco se sabe nada de la décima, ignorándose incluso a quién representaba− son discretas y poco espectaculares; no obstante, fueron colgadas inmediatamente en los salones del Alcázar y pasando ante ellas se comentó que María Teresa decía a sus damas: "... paseo ante mi novio..." aludiendo a Luis XIV, con quien contraería matrimonio en 1660[12].

A partir de entonces y hasta la muerte de Felipe IV en 1665, así como en los años siguientes, durante la minoría de edad de Carlos II, fueron varios los cuadros que hicieron el viaje de París a Madrid, al margen de la diplomacia oficial que no lograba impedir situaciones bélicas entre ambos reinos dada la avidez de territorios del rey galo que, invocando derechos inexistentes, pretendía arrebatar considerables porciones del imperio español en Europa, primero a su suegro y después a su cuñado, empleando la fuerza para cuya utilización Francia se encontraba en posición ventajosa respecto de su débil oponente. En consecuencia, rindieron viaje efigies de los protagonistas de la historia francesa: el propio Luis XIV, María Teresa, su hijo, el delfín Luis, denominado el *Gran Delfín*, y otros miembros de la corte parisiense. Nuevamente se acudiría a los pinceles de los Beaubrun, de Nocret y hasta de Mignard para llevar a cabo los retratos; en ciertos casos puede ser constatado a ciencia cierta alguno entre los autores escogidos, junto a otros que todavía, no habiendo podido ser localizados, ni por aproximación estilística, se encuentran entre los anónimos[13].

Al círculo de Pierre Mignard (1612-1693), o de un pintor no muy alejado de sus fórmulas creativas, debe pertenecer un "Retrato de Luis XIV" (P2299) que le muestra armado, con ademán indicativo en la mano derecha, mientras sostiene en la izquierda el bastón de mando, recortándose sobre un fondo de cortinaje abierto en el lado contrario y luciendo una gran corbata de encaje. Sin que sea necesariamente pareja, puesto que la composición resulta algo diferente y además se advierten en su ejecución los pinceles de los Beaubrun, le da réplica, el de su esposa "María Teresa de Austria, Reina de Francia" (P2292) revestida con una lujosa indumentaria de soberana −ropajes flordelisados y manto forrado de armiño− ostentando un complejo peinado a la moda del momento, muy enjoyada y junto a un bufete sobre el que

[11] Baticle, J. "Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVIIème siècle". *Revue des Arts*, 1960, núms. 4-5, pp. 195-200.

[12] Vid nota 11.

[13] Luna, J. J. *Guía actualizada del Prado*. Madrid, 1984 (reed. anualmente hasta 2005).

reposa la corona real. Se encuentra en un interior, con fondo de pesado cortinaje, y contrapone a la figura de su regio esposo una atmósfera de ambiente cortesano muy diferente de la belicista de aquél. Ambos aparecen de medio cuerpo y habrían sido llevados a cabo a mediados de la séptima década de la centuria. Del mismo momento puede ser un "Retrato de Felipe de Borbón, Duque de Orléans" (P 2369) de más de medio cuerpo, armado, con un manto rojo y un bastón de mando en la mano izquierda, que en el Museo se atribuye, como el de su hermano el rey, al círculo de Pierre Mignard, sin que hasta ahora haya sido posible establecer otra adscripción, mínimamente aceptable.

Coetánea de los anteriores, es la efigie infantil del hijo de Luis XIV y María Teresa, "Retrato de Luis de Borbón" (P 2232), de aspecto similar a aquel en el que figura junto a su madre, aunque de cuerpo entero. Aparece incluido en un ámbito palaciego sobre un escalón y pintado junto a un bufete del que toma con la mano derecha la corona de Delfín de Francia. Se reviste de un suntuoso atuendo de amplia falda, con mandil delantero, luce la banda y la insignia del Saint-Esprit, lleva un amplio cuello de encaje y se toca con un rico sombrero emplumado. Está pintado por los Beaubrun, descubriéndose la firma y la fecha en el peldaño: "BEAUBRUNS FECERUM 1663". Algo posterior será un monumental retrato ecuestre del mismo personaje, que perteneció a la colección de los Condes de Villagonzalo, en Madrid, y hoy se encuentra en propiedad de uno de sus descendientes, por sucesión.

A Jean Nocret puede atribuirse otra imagen infantil que representa a María Teresa de Borbón (P 2375), hija también del matrimonio anterior, peinada como su madre, con unos ropajes cortesanos, lleva entre sus manos un limón y contempla con vivacidad al espectador. Lamentablemente vivió muy poco tiempo (nació en el palacio de Saint-Germain el 2 de Enero de 1667, falleciendo el 1 de Marzo de 1672); así, y con su muerte, se frustró la posibilidad de haber establecido teóricamente una alianza por medio del matrimonio con un representante de otra corona europea, según era frecuente entonces y para lo que, tal vez, fuese pensada la ejecución de esta obra, así como su envío a la corte madrileña. También a Nocret se puede adscribir un sencillo "Retrato de María Teresa de Austria" perteneciente a las colecciones del Patrimonio Nacional.

A los Beaubrun cabe atribuir un gran lienzo, "Retrato de María Teresa de Austria, Reina de Francia y el Gran Delfín" (P 2291) ejecutado hacia 1663/1664 de acuerdo con la edad de los dos personajes representados; en la obra, que denota cierta intervención del taller, se combinan, con un gran despliegue de fastuosidad, los atuendos de corte y de carnaval. Por una galería monumental que se abre a un parque, visible más allá de las columnas y los cortinajes del decorado, pasean la soberana y su primogénito: ella luce una espectacular indumentaria, cubre su cabeza con un historiado sombrero de fantasía llevando en su mano derecha una máscara, mientras da la izquierda al niño, análogamente vestido con suntuosidad −falda larga, manto con cola y sombrero emplumado− y manteniendo en su mano izquierda una pequeña alabarda, que bien puede ser un tipo de venablo de parada[14].

Otro "Retrato del Gran Delfín" (P 6147), también de dimensiones considerables, le muestra con galas de corte −ropaje a la moda del momento, con mangas abullonadas, profusión de lazos en éstas y en el calzado, largo manto de corte forrado de armiño, cuello de encaje y gran

[14] Luna, J. J. "Un retrato de María Teresa de Austria, reina de Francia, con su hijo, el Gran Delfín, Luis de Borbón, obra de los Beaubrun", *Boletín del Museo del Prado*, 1988, n.os 25-27, pp. 77 y ss.

peluca− junto a un bufete sobre el que reposa un elevado sombrero emplumado y encima de un escalón, recortándose sobre un fondo de cortinajes. Es más tardío que los anteriores, posee un carácter decididamente oficial y puede atribuirse a Jean Nocret, así como los siguientes[15].

Del mismo autor, precisado en el párrafo anterior, es la pareja de lienzos que representan a Felipe de Borbón, Duque de Orléans (P 2380) y a su primera esposa, Enriqueta de Inglaterra, Duquesa de Orléans (P 2400) en sendos óvalos; él se presenta con gran peluca, armadura y banda del Saint-Esprit y ella, peinada según la moda femenina del momento, en vestido de corte ampliamente escotado, enjoyada, con manto de corte flordelisado y forrado de armiño lleva un perrillo en las manos. Están tratados de medio cuerpo, en posición de tres cuartos y, probablemente, ambas obras llegaron a la corte madrileña en tiempos de Carlos II, no en vano su primera esposa, María Luisa de Orléans, era hija de ambos. De ella hay un retrato en el Prado de poca calidad, catalogado como escuela francesa, atribuible al círculo de Mignard[16].

De Nicolas de Largillierre (1656-1746) es un delicioso lienzo "Retrato de Isabel Carlota de Orléans" conocida como "Mademoiselle de Chartres" (P 2351), hija de Felipe de Borbón, Duque de Orléans y de su segunda esposa, Isabel Carlota, la "Princesa Palatina"; con el tiempo y por matrimonio tan graciosa muchachita sería Duquesa de Lorena y de Bar. La muestra con un fondo de paisaje, vestida con refinamiento y tomando unas uvas con sus hojas en las manos, dispuestas sobre un cojín encima de un bufete. Es una obra de gran calidad, circunstancia que no cabe aplicar a la efigie de su hermano: "Retrato de Felipe de Orléans" (P 2288), vestido "a la romana", con armadura, manto rojo y apoyando su mano izquierda en un bastón flordelisado. Es copia, o réplica de reducida calidad, del original pintado por el maestro. Se trata del futuro Regente de Francia durante la minoría de edad de Luis XV, y suegro de Luis I de España. Ambos cuadros están pintados durante la niñez de los modelos, seguramente entre 1680 y 1682.

Copia de un lienzo de Hyacinthe Rigaud es el "Retrato de Francisco-Luis de Borbón, príncipe de Conti, rey electo de Polonia" (P 2381). Aparece de medio cuerpo, con gran peluca oscura, revestido de armadura flordelisada, manto de armiño y corbata de encaje, inscrito en un óvalo. Se trata de una efigie propagandística ya que nunca ocupó el trono para el que los manejos de Luis XIV, en política internacional, le habían propuesto, consiguiendo, cuando menos, su designación sobre el papel, el 27 de Junio de 1709.

De François De Troy (1645-1730), el Museo del Prado posee varios cuadros aunque sólo uno puede ser calificado como original: "Retrato de Mariana de Baviera, Delfina de Francia" (P 6143), magnífica efigie de la esposa del Gran Delfín, Luis de Borbón; fueron padres de tres hijos, entre ellos Felipe V de España. Es pieza de gran objetividad interpretativa, no existe un deseo de lisonja en la captación de los rasgos y posee soberbias calidades táctiles. Por el contrario, la imagen de su marido no está beneficiada por ese aspecto positivo general puesto que se trata de una copia: "Retrato de Luis de Borbón, el Gran Delfín" (P 2367), hoy mostrada en el Museo en el lugar donde se expone el célebre tesoro de las *Alhajas del Delfín*, propiedad del efigiado. Hay una tercera pintura mucho menos importante cuya atribución sólo aspira a ser un trasunto de la estética de De Troy, aunque semeja más cercano a la de Rigaud, tan mediocre es su concepción, "Retrato de Luis de Borbón, el Gran Delfín" (P 6185).

[15] Luna, J. J. "Jean Nocret y los retratos de la corte de Luis XIV en Madrid", *III Jornadas de Arte*. Instituto Diego Velázquez CSIC, Madrid. Diciembre 1986. Actas, Madrid 1991, p. 273 y ss.

[16] Museo del Prado. P2388.

Fragmento de un retrato de familia que presenta a la pareja principesca mencionada, junto con sus hijos, obra conocida de Pierre Mignard, es el "Retrato del Duque de Anjou" (P 2412), futuro Felipe V, que aparece todavía muy niño, sentado sobre un cojín, con un perrillo negro entre los brazos. Es una pieza iconográficamente valiosa, pero copia de relativa calidad del cuadro más atrás indicado, que se encuentra en Versalles[17].

El Prado guarda dos lienzos con sendos retratos de Luis XIV, de baja calidad: uno es un tondo (P 2391), que procede de las Colecciones Reales y el otro, un cuadro tradicional (P 6186) que estuvo en el Museo de la Trinidad. Ambos reproducen en busto prolongado, el primero de mayor calidad que el segundo, pero los dos mediocres, la imagen del "Rey Sol", extraída del gran retrato en majestad pintado en 1701 (Versalles y Louvre). Un tercero, copia de aquél, pero de muchos más quilates, se encuentra en el Palacio Real de Madrid −muestra al monarca de medio cuerpo− y se sabe que llegó a la corte madrileña en 1721, cuando hacía seis años que el soberano había muerto. Por entonces se negociaba la boda de Luis XV con Mariana Victoria de Borbón, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, enlace que nunca tendría lugar. Formando parte del legado de la Duquesa de Arcos, en 1935, al Museo del Prado, existe un "Retrato de Luis XIV" en busto (P 2597), copia de otra efigie anterior a 1701, cuya consideración artística es bastante baja.

Por el contrario, de excelente calidad son un grupo de cuadros de cierta importancia, tanto artística como iconográfica. El primero muestra a "Luis XIV armado" (P 2343) en un campo de batalla, firmado y fechado en 1701, cuyo estudio se encuentra en curso a fin de aceptar o rebatir su cronología, análisis que exigiría mucho más tiempo del que aquí se nos concede para entrar en discusiones. Le acompañan "Retrato de Luis de Borbón, el Gran Delfín" que pertenece como los dos siguientes a las colecciones del Patrimonio Nacional. Es réplica, firmada y fechada en 1708, de un original de Rigaud, del que existe una copia en tondo, en el Prado (P 2390), pareja del de Luis XIV, atrás mencionado, y que como éste, resulta de poca calidad. También de Rigaud, y de alta estimación estética, es el "Retrato del Duque de Borgoña", hijo del Gran Delfín, así como lo es el "Retrato del Duque de Berry", hermano del anterior, pero realizado con gran acierto por Nicolas de Largillière. La característica común es que los cuatro aparecen armados, los tres primeros en acto de guerrear, y semejan estar preparados con las armas en la mano para defender los derechos al trono español de Felipe V, nieto del primero, hijo del segundo y hermano de los terceros. Son obras concebidas en tiempo de conflictos bélicos y, sin duda, se adaptaron a modo de serie militar −en realidad se pintaron en años diferentes− para el propósito determinado de apoyar al pretendiente Borbón en la larga y sangrienta Guerra de Sucesión de España[18].

También en las colecciones españolas hay bastantes imágenes de Felipe V, vestido a la española, de negro, con corona real, sobre un bufete y ostentando Toisón de Oro y Saint-Esprit pero siguiendo las ideas en la indumentaria de muchos años atrás y ya periclitada, de los tiempos de Felipe IV y Carlos II, a partir de la efigie que llevó a cabo Rigaud para fundamentar propagandísticamente la candidatura del Duque de Anjou al Trono de San Fernando. Tal vez el de mayor calidad sea "Retrato de Felipe V, Rey de España" (P 2337), que aun siendo pieza

[17] Luna, J. J. "Pierre Mignard y España. Obras y referencias textuales", *Gazette des Beaux-Arts*, 2002, Oct. (In memoriam Daniel Wildenstein).

[18] Luna, J. J. "Rigaud et l'Espagne", *Gazette des Beaux Arts*, 1978. Mayo-Junio, p. 185.

salida indiscutiblemente del taller del autor, ostenta la firma "Rigaud pinxit a París 1701", lo que no supone un marchamo de garantía cualitativa puesto que el pintor de Perpignan solía colocar sus referencias hábilmente en los trabajos de sus discípulos que, en ocasiones, retocaba con afinada maestría.

De un pintor tan prolífico y conocido en su tiempo como, como poco menos que ignorado ahora, Pierre Gobert (1662-1744), académico desde 1701 y retratista de las cortes de Francia, Baviera y Lorena, de los príncipes de Mónaco y de casas aristocráticas francesas, llegaron bastantes obras y se incluyeron en las Colecciones Reales de España; algunas pinturas debieron acabar en Madrid gobernando en Francia Luis XIV y otras, del mismo periodo, la fase final del reinado, lo pudieron hacer más tarde[19]. Así aparecen las figuras de María Luisa Isabel de Orleáns, duquesa de Berry (una cuñada de Felipe V), con vestimenta de carnaval y una máscara en la mano (P 2263); María Luisa Isabel de Orleáns, duquesa de Berry (P2295); una supuesta "Mademoiselle de Blois" con una lira presentada como la musa Euterpe, hija de Luis XIV y Madame de Montespan, y esposa del Regente; Felipe de Borbón, duque de Orléans (P2296); la duquesa de Borbón-Condé, con su hija (Palacio de Riofrío, Patrimonio Nacional); Luisa-Adelaida de Orléans, conocida como "Mademoiselle de Chartres", hija del Regente y abadesa de Chelles (Patrimonio Nacional); la duquesa de Borgoña, María Adelaida de Saboya y sus tres hijos, de los que solo sobreviviría, el futuro Luis XV (P2274); Luis de Orléans, duque de Chartres como *Amor* (P6896); Luis XV niño, con un mono y un perro (P2262); Luisa-Isabel de Borbón-Condé, princesa de Conti, en atuendo de carnaval guiada por un amorcillo (P5278)... Hay más obras del autor, todas retratos, pero es imposible saber, por carencia de documentación en la actualidad, si pasaron los Pirineos reinando Luis XIV o después, como el retrato infantil, aludido más atrás, de Luis XV. En conjunto, todos los lienzos indicados revisten un gran interés iconográfico, aunque el estético quede en segundo término, debido a la posibilidad de que algunos de ellos puedan ser réplicas de originales desaparecidos.

Todavía se podrían incluir más obras de otros pintores, en particular retratos, en este repertorio, que en una gran medida estuvo decidido por el propio Luis XIV, a fin de que cuando menos mediante pinturas, su presencia ultrapirenaica quedase afirmada, enviándolos, primero desde París y, después de 1682, desde Versalles. No caben aquí especulaciones porque el problema reside en la necesidad de acortar y no acrecentar estos párrafos, así como en la imposibilidad de saber el momento en que las obras llegaron a la corte madrileña, antes o después de la muerte del "Rey Sol". A tales dificultades, se suman varias circunstancias de las que la más importante es la destrucción del Alcázar de Madrid, en la Nochebuena de 1734, con la consiguiente desarticulación de sus colecciones y la pérdida de una infinidad de pinturas, algunas de las cuales sin duda pertenecieron a la herencia de Felipe V y a las compras y regalos que fueron llegando en los más de treinta años de reinado anteriores a la devastación del venerable palacio madrileño[20]. No obstante, con todas las creaciones hasta aquí indicadas, bien puede decirse que la efigie del "Rey Sol" y de su entorno quedó bien afirmada, eso sí, en la corte madrileña[21] mediante las *pinturas viajeras*.

[19] Luna, J. J. "Pinturas de Pierre Gobert en España", *Archivo Español de Arte*, 1976, nº 194, p. 363 y ss.

[20] Bottineau, Y. *L´art de cour dans l´Espagne de Philippe V*, Bordeaux 1962. Parte de los pormenores que aquí se analizan aparecen especificados en la obra de referencia.

[21] Luna, J. J. *La pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1979 (inédita).

JOYAS DEL SIGLO XVI EN UNA MALETA

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Doctora en Historia del Arte e Investigadora de joyería, Madrid

Cualquier obra de arte a la hora de emprender un *viaje* necesita de embalajes especiales y pólizas de seguros, no así las *joyas* que caben en cualquier sitio, un bolso, un equipaje de mano, puestas encima…, aunque en el presente se vean obligadas a rodearse de las mismas medidas de seguridad y precaución que cuadros, esculturas, muebles, cerámicas,…, para evitar su hurto.

Durante el siglo XVI las *joyas viajaron* y mucho por Europa, Asia y América, porque monarcas, príncipes, nobles, banqueros, mercaderes y traficantes de piedras preciosas *las movieron* por múltiples *razones,* como fueron el *obsequio,* el *compromiso,* la *dote,* la *herencia*, el *recuerdo,* la *protección,* el *exvoto,* la *inversión,* la *transacción,* o el simple *uso personal*. Mientras que para los orfebres, talladores y grabadores, esas *razones fueron* otras, desde el *aprendizaje* a la *innovación* o los simples motivos personales.

Además los diseños de joyas: *dibujos* y *estampas*, iban de un taller a otro para servir de inspiración a los orfebres.

Incluso hay un grupo de *joyas* que *viajaron obligatoriamente*, es el caso de las que iban en barcos atacados y hundidos por corsarios y que cambiaron por ello de país y de dueño o permanecieron hundidas en el fondo del mar; o las que portaban los soldados de los galeones de la Armada Invencible que naufragaron y encallaron en las costas irlandesas y que hoy se conservan en museos y colecciones privadas.

Y viajaron en los retratos, en los que la presencia de *joyas* era, entre otras manifestaciones, *signo de poder*, retratos que se movían por las Cortes Europeas a las que acudían invitados no solo monarcas y nobles sino también orfebres que las contemplaban allí pintadas y tomaban notas mentales o incluso físicas, para dejarse influir por características ajenas y proceder a su reproducción.

Y en el mundo de la *literatura* se las dio un valor importante, convirtiendo en muchas ocasiones a las *joyas* en el elemento central de la trama y así *viajaron* de un país a otro, encerradas en las páginas de un manuscrito o de un libro, descubriendo usos nobles que terminarían por convertirse en populares.

Son muchas pues, las formas que tuvieron y tienen las *joyas* de *viajar* y ese será el objetivo principal de este trabajo, estudiarlas, irlas analizando con el apoyo de referencias bibliográficas y de *documentos contemporáneos* a sus *viaje*s.

Porque precisamente esta *movilidad* es una de las características fundamentales de la joyería europea del siglo XVI[1], que determina otras como son su *europeísmo* y por lo tanto su *internacionalidad* y la *dificultad* de adscribirlas a un orfebre o nación, dificultad agravada por la falta de *marcas* o *punzones*[2].

Entonces los motivos que podían llevar a regalar una *joya* eran y siguen siendo de lo más variado, la celebración de un acontecimiento familiar, de un triunfo, una visita de Estado… De casi todos ellos hay ejemplos durante ese siglo.

La familia de Alberto V de Baviera fue muy afortunada en cuanto a regalos. Carlos V regaló a su sobrina Ana, hija de su hermano Fernando y esposa (1546) del Duque, un *colgante águila,* el escudo de los Habsburgo, en oro esmaltado con diamantes, rubíes y perlas, considerado como trabajo milanés[3] de *circa* 1549, pero es posible que fuese realizado con anterioridad a esa fecha y ser un *regalo de bodas* del Emperador.

El propio Duque recibió de los Fugger un *colgante renacentista*[4]*,* datado en 1566, en oro esmaltado, labrado con cartelas entrelazadas con frutos y con dos piedras engastadas, un rubí y un diamante, actualmente perdidas y sustituidas por una ¿espinela? y un aguamarina. Al parecer, y según opinión de Watzdorf estaba hecho en Augsburgo por los orfebres Müller, Fröschl y Duecher[5]; aunque para Hackenbroch este colgante sería posterior, de *circa* 1580, pero de ser así, el Duque que murió en 1579, no lo hubiese podido recibir[6].

Con motivo del bautismo del nieto del Duque, Felipe II de España envió a Renata, la nuera, hija de Francisco I de Lorena y de Cristina de Dinamarca, su prima hermana, un ... *Collar de oro y diamantes, esmaltado de blanco, colorado, verde y azul, que tiene diez y seis pieças engarçadas una con otra, de esta manera, una pieça principal que tiene una rosa de diez diamantes jaquelados y otras ocho pieças que cada una dellas tiene una rosa con nueve diamantes y otras siete pieças con cinco diamantes cada pieça, uno pequeño y quatro mayores*[7].

[1] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea del siglo XVI. Estudio tipológico y temático,* Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992, Tomo II, vol. IV, p. 8 y pp. 477-478.

[2] Esta característica a la que vengo haciendo referencia desde siempre, se está convirtiendo ahora mismo en un grave problema para los museos europeos, que han decidido que algunos ejemplares hasta ahora considerados del siglo XVI son *revivals* del siglo XIX, sin dar ningún tipo de explicación o siendo esta muy superficial. Se piensa en Vasters, Alfred o en Castellani como sus autores, pero se olvidan de un hecho clave, estos orfebres tenían marcas y punzones, en una palabra, *firma,* y si estas joyas, maravillosas, están sin marcar ¿no es algo extraño que los orfebres citados, todo ellos muy buenos, hayan decidido no firmarlas? Al fin y al cabo para ellos sería una forma más de reconocimiento y prestigio.

[3] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance Jewellery,* London, Sotheby Parke Bernet Publications, 1979, pp. 140-141 y Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. I, p 290, nº 459. Este colgante se conserva en el Schatzkammer der Residenz de Munich. No ha sido posible localizar el nº de inventario.

[4] En el Schatzkammer de Munich, no ha sido posible localizar el nº de inventario.

[5] Waldorf, Erna V. "Mielich und die Bayesrischen goldschmiedewerke der Renaissance", *Munchener Jarhbuch der Bildenden Kunst,* XII (1937), p. 74 y Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. I, p.9, nº 4.

[6] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance…,* p. 145.

[7] Archivo General de Simancas (AGS), Estado, Legajo 677, folio 49, s/a. "Memoria de la joya que se embio para el baptismo del hijo del Duque de Baviera". Se aconseja consultar también: Horcajo Palomero, Natalia.

Estaba tasado en *quattro mil y quinientos ducados* y aunque el documento no está fechado, como se sabe que el niño fue bautizado en 1576, el regalo se tuvo que hacer por esas fechas, pues en ese año aparece mencionado en cartas del Duque. El collar está sin localizar, así que poco se puede aportar sobre su origen, aunque podría especularse con España, Italia o Alemania.

Tanto Carlos V como Felipe II debieron ser especialmente obsequiosos, pues hicieron numerosos encargos o compras de *joyas* con este fin. Se conserva un *medallón camafeo oval,* considerado trabajo italiano de *circa* 1520/30, con el tema de Hércules y Ónfale que el primero regaló al Papa Clemente VII tras el *Saco de Roma* (1527). El Papa Médicis, que no debía de estar muy agradecido con el Emperador, a su vez se lo donó a la familia Piccolomini de las que pasó a otras manos hasta que el Duque de Marlborough lo adquirió en 1899[8].

Y también el propio Emperador fue homenajeado con un *medallón oval* con el tema de Hércules cuando visitó París en 1540. Era un trabajo francés en oro esmaltado de negro con una perla barroca, que fue realizado en exclusiva para este acontecimiento[9]. Posiblemente el Emperador se lo llevó consigo al regresar a sus reinos, pero el registro documental no ha sido localizado hasta este momento.

Una *insignia oval* de oro esmaltado, con la Virgen María y el Niño Jesús, con la inscripción O + MATER + DEI + MEMENTO + MEI (¡Oh Madre de Dios, recuérdame!), y las iniciales C + I que para Hackenbroch son las de los nombres de Carlos e Isabel fue, al parecer, uno de los regalos que Carlos, entonces I, recibió de su tía Margarita, Archiduquesa de Austria y Gobernadora de los Países Pajos, cuando contrajo matrimonio con Isabel de Portugal en 1526. Esta joya había sido realizada en Malinas (Flandes)[10].

D. Juan de Austria, hijo natural del Emperador, posteriormente reconocido, tuvo al parecer una *insignia redonda* (Fig. 1), en oro esmaltado, diamantes y rubíes, con el tema de *La conversión de San Pablo*. La joya lleva una inscripción en el anverso, DVRVM + EST + TIBI + COMTRA + STIMVLVM + CALCITRARE (Es duro para ti cocear contra el aguijón) y otra en el reverso, la más interesante para este trabajo, que dice:

Giojello che teneva/ al Cappello il Generaliss°/ D. Giovanni d'Austria, e che/pose di propria mano al/ Cappello di Camillo Capizucchi/ come al Libro di memorie/ della Casa Capizucchi/ Tom I. a C. (Joya que estuvo en la gorra del Generalísimo D. Juan de Autria y que él mismo colocó con su mano en la de Camillo Capizucchi como aparece registrado en el Libro de la Casa de Capizucchi, Tomo I, a C).

Aunque este Libro se perdió, posiblemente pudo suceder lo descrito en este documento, pues D. Juan y Camillo Capizucchi lucharon juntos en Lepanto (1571).

"Sobre ciertas joyas del siglo XVI y su relación con fuentes documentales y retratos", *Espacio, Tiempo y Forma,* nº 6 (1973), pp. 211- 213 y Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, pp. 879-880, nº de catálogo 1301 y Tomo II, vol. IV, pp. 457-458, documento nº 59. Este collar ha venido siendo identificado por algunos estudiosos con el llamado de Los Caballeros de San Jorge, conservado en el Schatzkammer de Munich, con el que no tiene ni un solo detalle en común.

[8] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 619, nº 945. En el British Museum, con nº de inv. 1899, 0718.2.

[9] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 592, nº 903. Se conserva en The Getty Center de Los Ángeles, tiene nº de inventario, 85.SE.237.

[10] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance …,* p. 230-232, foto 623, lám. XXIV. Esta joya actualmente forma parte de un portapaz y se conserva en la Catedral de Regensburg, Alemania.



Figura 1. ¿Erasmus Hornick?
Insignia redonda con la Conversión de san Pablo.
Londres, British Museum.
Mediados del siglo XVI.
Fotografía © Trustees of the British Museum

Considerada de mediados del siglo XVI, Tait especula sobre el origen alemán, español o italiano de esta *insignia* y entre los nombres de orfebres que cita está el de Etienne Delaune[11], sin embargo no parece que sea suya, puesto que como ya se vio en su momento[12], debido a sus creencias, apenas tocó la iconografía bíblica. Otro de los citados es Hornick siendo esta opción más plausible. De todas formas conviene recordar que ambos orfebres trabajaron juntos en Augsburgo entre *circa* 1574 y 1578[13], fechas algo posteriores a la Batalla pero aceptables. Lo que parece claro es el origen alemán de la *joya* y que gracias al hermanastro del Rey Felipe II viajó a Italia.

Y Matías II, cuando era Rey de Hungría, envió un *collar* de oro esmaltado con rubíes, esmeraldas, zafiros y perlas al noble húngaro Miklos Esterhazy con motivo de su enlace con Orsolya en 1611. El *collar* había sido realizado en Augsburgo por George Siebenburgen[14].

En cuanto a las Reinas, Isabel I de Inglaterra regaló en 1582 un *collar* de la Orden de la Jarretera, en oro esmaltado, atribuido al bávaro Corvinian Saur, al Rey Federico II de Dinamarca[15] y Catalina de Médicis, Reina viuda de Francia, mandó hacer a François Dujardin un *relicario oval*[16]*,* igualmente de oro esmaltado, que guardaba las miniaturas suyas y de su hijo Carlos IX, pintadas por François Clouet, para enviárselo en 1571 como presente y con intenciones

[11] Tait, Hugh. *Catalogue of the Waddeston Bequest in the British Museum*, Londres, BMP, 1986, vol.1, The Jewels, pp. 59-65, nº 3. En el British con nº de inv. WB.171.

[12] Horcajo Palomero, Natalia. "Etienne Delaune, orfebre" en J. Rivas Carmona (coord.). *Estudios de Platería San Eloy 2005,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2005, pp. 213-226.

[13] Horcajo Palomero, Natalia. "Joyas del siglo XVI en seis retratos infantiles de Las Descalzas Reales de Madrid", *Archivo Español de Arte,* nº 308 (2004), pp. 405-408.

[14] Randall, Richard H. Jr. "Jewellery trough the ages", *Apollo*, nº (1966), p. 498, lám. 14. En la Walters Art Gallery con nº de Inventario 44.586.

[15] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 898, nº 1324 y VV. AA. *Christian IV and Europe,* Catálogo de la exposición. Rosenborg Castle, Copenhague, 1988, p. 156, nº 565, lám. VIII. En el Rosenborg Castle Museum con nº de inv. 1696 46 no. 13.

[16] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, pp. 519-520, nº 801. La joya se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena con Inv. nº KK_1601.

políticas al Duque Manuel Filiberto de Saboya. Finalmente, y para terminar con este apartado de *regalos,* se hará referencia a otro *colgante relicario*, en este caso un *calvario*, en oro esmaltado y cristal de roca, que la hija de Juan IV de Portugal, la Reina Catalina de Braganza, esposa de Carlos II de Inglaterra, regaló a la familia Campana quien a su vez lo donó a la Catedral de Santiago de Compostela donde estuvo hasta el siglo XVIII. El colgante con la inscripción: LIGNVM + CRVCIS + SPONGIA + SALRIS (SALUTARIS) (Madera de la Cruz, esponja de salvación), posiblemente sea de origen español[17]. A Catalina le debía de gustar mucho este tipo de *relicarios*, porque regaló otro similar a la Familia de Compton de Hartpeny[18].

La *celebración de esponsales* fue otro de los motivos más frecuente de hacer *viajar* a las *joyas.* En primer lugar estaba el compromiso, saldado en ocasiones con *joyas*, seguido de la *dote*, igualmente con su presencia, y finalmente el intercambio de *anillos* en la boda.

En este apartado los ejemplos son muy numerosos y muchos de ellos ya han sido expuestos en otros estudios anteriores[19], de forma que se intentarán citar ejemplos desconocidos o de los ya trabajados, aquellos que aporten datos nuevos.

Este sería el caso de un *joyel* que Carlos V envió en 1526 a Isabel de Portugal con Diego de la Quadra, con motivo de su enlace; se trataba de un *colgante* que a la muerte de la Emperatriz quedaría registrado entre las *joyas* que su hijo Felipe II tomó de su recámara[20]. Pues bien se ha podido constatar que este *joyel* había pertenecido con anterioridad a Maximiliano I de Alemania, abuelo de Carlos, quien el 16 de agosto de 1461 lo había empeñado a los consejeros de Nuremberg, siendo registrado así:

Ung grant coeur de dyamant a cinq faches, mis en ung bouton d´or, esmailiet de noir escript: Fert quattre lacs; au dir dyamant pend une grande perle en fachon de poires assez plate[21].

Maximiliano también empeñó el *diamante* denominado *La flor de lis* que había pertenecido a la *dote* de su mujer María de Borgoña. La piedra fue a parar a Inglaterra a la Corte de Enrique VII y luego, a la de su hijo Enrique VIII quien se la vendió a Francisco I de Francia por 44.444 coronas de oro. Con este diamante Francisco pagó en 1530 a Carlos V para que dejase en libertad a sus hijos Francisco y el futuro Enrique II[22].

Su otro abuelo, Fernando II El Católico, dotó a sus hijas con buenas *joyas*, porque Catalina le envió una carta en la que le explicaba que las *joyas* inglesas eran más baratas, de lo que

---

[17] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 497, nº 773. Este relicario localizado en el Metropolitan Museum de Nueva York, con nº de inv. 17.190.887, fue legado al Museo por J. Pierpont Morgan en 1917.

[18] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 497, nº 774. Este relicario perteneció a la Colección Lehman para pasar después a J. Pierpont Morgan. Desconozco su paradero actual y he llegado a pensar si no sería el mismo que he mencionado anteriormente.

[19] Horcajo Palomero, Natalia. *"*Reinas y joyas en la España del siglo XVI*"* en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, IX Jornadas de Arte, CSIC, 1999, pp. 141-150 y Horcajo Palomero, Natalia. "Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI". En J Rivas Carmona (coord.) *Estudios de Platería San Eloy 2010*, Murcia, Servicios de Publicaciones de la Universidad, 2010, pp. 319-337.

[20] Horcajo Palomero, Natalia. *"*Reinas y joyas en la España…*"*, pp. 141-142.

[21] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance…,* p. 395, Documento nº 15. Este documento coincide palabra por palabra con el citado en "Reinas y Joyas en la España…*"*, la única diferencia es que en éste el *joyel* está pesado en *seize estrellins quattre grains, 16 estrellins 4 grains.*

[22] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance…,* p. 114 y Scarisbrick, Diana, Vachaudez, Christophe y Walgrave, Jan. *Brilliant Europe.- Jewels from European Courts,* Bruselas, ING Belgium & Mercatofonds, 2008, p. 69, nota 11.

se puede deducir que eran inferiores en peso y diseño; quizás por eso, al separase de ella, Enrique VIII le pidió, con gran disgusto de la Reina, que se las entregase. Y entre esas *joyas* y en su *dote* debió figurar un *colgante granada* de oro esmaltado y rubíes, que se abría por la mitad mostrando las escenas de la Anunciación y la Visitación, sin duda trabajo español de comienzos del siglo XVI[23].

El gobernador de Innsbruck en 1561, con motivo de la boda de la hija del Emperador Fernando I de Alemania, Leonor, con Guillermo I Gonzaga, Duque de Mantua, envió a su consejero Wilhem Gienger a Augsburgo y Nuremberg para que adquiriese *joyas* por un valor entre los 12.000 y los 16.000 florines para que formasen parte de la *dote* de la joven; el problema es que se desconoce qué pudo comprar[24] y el único posible retrato localizado de la Duquesa llevando *joyas*, no parece ofrecer garantías de serlo.

El *intercambio de anillos* durante la ceremonia de esponsales, la mayoría celebradas por poderes, también hizo viajar a las *joyas*. Díez días después del enlace de Felipe II con su sobrina Ana de Austria en Praga, donde el monarca estuvo representado por su primo Carlos de Estiria, Luis de Vanegas escribió una carta a Felipe II en la que le explica: *...acabado de leer el poder, el Emperador (Maximiliano II) se levantó y la Emperatriz (María) y llevaron consigo delante del Altar mayor a la Reina y al Archiduque y la Emperatriz se pasó al lado de la Epístola con la Reina y a la otra quedó el Emperador con el Archiduque y estando así se hizo el desposorio y la Emperatriz dio a la Reina un anillo que diese al Arzobispo, y el Archiduque tenía otro que Mrs. De Chantoné le había dado para el mismo efecto, y el Arzobispo los trocó dando a la Reina el que el Archiduque le dio por VM y al Archiduque le dio para VM el que la Reina le dio…*[25].

Había sido el Embajador Chantoné quien había mandado hacer el *anillo* de oro con un diamante grande tabla con dos rubíes tablas en los brazos y ocho diamantes alrededor que se le dio a la Reina. Para justificar el encargo, Chantoné había escrito a Felipe II una carta dos días después de la boda, alabando el *anillo* y señalándole que *creo contentará a V.M., cuando le vea, porque es rico y el engaste tan bajo, que no da embarazo a la mano, aunque se traiga cotidianamente. Puede valer al pie de mil y doscientos escudos*[26].

Este *anillo* seguramente fue realizado en Alemania, en los talleres de Augsburgo o Nuremberg, pero en el dedo de la Reina viajó a España y aquí permaneció con ella hasta su muerte.

Y tras la muerte, el testamento, la herencia, el recuerdo. En los *testamentos reales* las *joyas* se repartían de forma muy especial, algunas de ellas eran dejadas al cargo del Guardajoyas para que se vendiesen a fin de pagar deudas, otras, se entregaban a los herederos, los hijos y demás familia y al personal de servicio y luego había una costumbre muy peculiar por la que el difunto dejaba unas *sortijas* adornadas con una calavera a aquellas personas que él consideraba íntimas, estos *anillos* así legados, recibían el nombre de *memento mori*.

[23] Horcajo Palomero, Natalia. "Reinas y joyas en la Europa…", pp. 324-325 y Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. I, p. 448, nº 722. El colgante se guarda en una colección privada.

[24] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance…,* p. 143 y Scarisbrick, Diana, Vachaudez, Christophe y Walgrave, Jan. *Op. cit.* p. 69, nota 14.

[25] *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, (CODOIN). Madrid, 1966, Tomo CIII, p. 509, "Carta de Luis de Vanegas a S.M. Fecha en Praga a 14 de mayo de 1570".

[26] Horcajo Palomero, Natalia. "Reinas y joyas en la España…", p. 149.

Del primer caso, uno de los documentos más representativos es el que recoge la orden de los testamentarios del Emperador Carlos V para la venta de *joyas*, que habían pertenecido a Muley Bohazon, rey de Túnez, para con el dinero conseguido poder pagar el rescate de los cautivos de Argel. Las joyas que se recogen en él, habían por lo tanto viajado de Argel a España y de aquí viajarían a Túnez. Entre estas *joyas*, y por destacar una, se podría citar:

Un joiel de oro con tres balajes grandes y nueve balajes medianos y nuebe perlas y falta una piedra de un engaste que peso dos onças y siete ochavas fue tasado en ciento y treinta ducados de oro[27].

Y entre los bienes que quedaron de María de Hungría, hermana de Carlos V, algunas de las *joyas,* probablemente alemanas, fueron compradas por su sobrina Juana, es el caso de esta *sortija*:

Recibeseles mas en quenta un diamante tabla en un anillo esmaltado que asi mismo se vendió en la dicha almoneda por mandado de los dichos testamentarios a la Ser(enisi)ma Princesa de Portugal conforme a la retassa que dello e de otras cosas se hizo en ciento y veynte ducados – según paresce por la dicha fe[28].

De las *joyas* ¿portuguesas? heredadas a la muerte de María Manuela, primera esposa del que más adelante sería Felipe II, pues en ese momento solo era el heredero del trono, éste mandó repartir algunas entre sus hermanas, la citada Juana y María, así destaca:

Un collar de garganta que tiene, ocho diamantes puntas grandes y en el medio un diamante tabla que son nueve diamantes y diez y siete perlas redondas por pinjantes, y nueve pieças de oro entre los dichos diamantes de unas çes e ys griegas abraçadas y esmaltas de negro que se asen todas estas pieças con diez y ocho pilaricos de oro esmaltado de rusicler (sic) y gris y blanco que peso todo un marco y dos onzas y siete ochavas y quarenta y cinco granos y esta tasado en veinte y tres mil y qui(niento)s du(cado)s[29].

Y de las *sortijas memento mori,* podría citarse una perteneciente a María de Hungría:

Ytem, cargasele mas otra sortija de memoria en que avia dos sortijas fechas de culebras e dos medallas de la muerte según paresçe por el dicho ynventario[30].

En la data, se informa que se vendió a Dª Catalina de Évora.

Esta *sortija*, que debía estar formada por dos anillos entrelazados, no se conoce de quien la recibió la Reina, aunque la costumbre de su uso tuvo origen en Alemania siendo especialmente bien acogida en Inglaterra.

Las creencias tan extendidas en los *poderes mágicos* de las *piedras preciosas* y las *joyas* propiciaron su uso para protegerse de enfermedades y desgracias, o para hacerles frente una vez acaecidas, y a veces, y en relación con esto, adoptaron la categoría de *exvotos*, una manera

[27] AGS, Casa y Sitios Reales, Legajo 73, 1, folio 29r. 10 de mayo de 1559. "Orden de los testamentarios del Emperador y Rey D. Carlos para que Alonso de Baeça criado de su majestad entregue a Diego de Cisneros joyas para que procure beneficiarlas y venderlas a trueque del rescate de los cautivos de Argel".

[28] AGS, Contaduría Mayor de cuentas, Legajo 1017, pliego 3b, 4. 1558. "Rogier Pati tesorero general que fue de la Reina María de Hungría. Cargo de bienes".

[29] AGS, Casa y Sitios Reales, Legajo 73r, 2. 1545. "Libros de la Recámara de María de Portugal, primera esposa de Felipe II. El príncipe. Gil sánchez de baçan mi guarda ropas yo vos mando que deis e entreguéis a pedro de santa cruz guarda ropa de las Ill(ustrisi)mas Infantes mis her(ma)nas las joyas siguientes que están en su poder".

[30] AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Época, Legajo 1017, pliego 3b, 2 y 3b, 4. 1558. "Rogier Pati tesorero general que fue de la Reina María de Hungría. Cargo de bienes".



Figura 2. Fray Cosme de Barcelona.
Colgante escorpión o sabandija, exvoto de Hernán Cortés.
Guadalupe (Cáceres),
Joyel, códice 83, folio 27r. Siglo XVI.

de agradecer al cielo los favores recibidos tras una mejoría o completa sanación o la salida ilesos de un peligro. Ambas fórmulas serían otra de las formas de *viajar* que tuvieron.

En el primer ejemplo citado, entre las pertenencias de Felipe II figura:

Otra piedra verde y de colores, que dicen que es para la hijada y urina, de las de Nueva Spaña. Que pesa seis ochavas y media, dos tomines y tres granos; tasada en dos ducados[31].

En el segundo el *exvoto* más famoso de la joyería del siglo XVI fue el de Hernán Cortés, un *colgante- figura* (Fig. 2), en forma de escorpión o sabandija, de oro engastado con esmeraldas, que el conquistador ofreció a la Virgen de Guadalupe en su Monasterio de Cáceres por haber salido ileso de la picadura de dicho animal[32]. Esta *joya* de la que, como ya se ha indicado en otras ocasiones, solo se conserva el dibujo, no está claro que fuese ejecutada en el Nuevo Mundo, pero lo que se puede afirmar sin miedo al error, es que las *esmeraldas* engastadas en todo el colgante procedían de allí, como la otra piedra ¿ópalo? citada anteriormente.

Y aunque no tuviesen carácter de *exvotos*, se trataba de una *donación*, se hará aquí referencia a las *joyas* que María, la hermana de Felipe II, legó a la Virgen del Pilar durante su estancia en Zaragoza, con motivo de su viaje hacia Madrid junto a su hija Margarita, para retirarse en las Descalzas, entre los días 5 y 10 de febrero del año 1582:

---

[31] AGS, "Imbentario real de los bienes que se hallaron en el guardajoyas del Rey Don Phe. Segundo nuestro señor que ssta. Gloria haya", 1598- 1610, nº 931, Ip. 275., consultado en Mármol Marín, Dolores M.ª del Mar. *Joyas en las Colecciones Reales de Isabel La Católica a Felipe II,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 376.

[32] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo II, vol. III, p. 15, nº 12.

... y aviendo repartido algunas limosnas entre los peregrinos, que avian venido à visitar a la Virgen, que fue grande el concurso dellos, y ofrecídole a la Virgen algunas ricas joyas se volvieron à su palacio[33].

Estas *joyas* formarían parte del Tesoro de la Virgen y del lote que sería subastado posteriormente en Londres en 1870[34].

Las *joyas* también formaron parte de las transacciones comerciales, de la inversión. En este campo los Fugger fueron los auténticos maestros, tenían oficinas repartidas por toda Europa, en España en Medina del Campo, aunque tenían varias agencias en otros puntos de la península, como ya se explicó en un trabajo anterior[35]. En Venecia, según expone Hackenbroch[36], los Fugger no solo vendían piedras sino que podían presentar a los clientes algunos orfebres procedentes de Augsburgo que residían allí, para que les hiciesen las monturas. Y cita el ejemplo de Isabel D´Este quien contrató en enero de 1497, casi en los albores del nuevo siglo, a Rigo Exler para que le hiciese dos *joyas* para llevar en el sombrero, una con pelícano y la otra con una Dama con un unicornio. No hay datos sobre que tipo de joyas fueron, si *insignias* o *colgantes renacentistas*, aunque probablemente fuesen estos últimos[37]. Lo cierto es que Venecia y concretamente los alrededores del puente Rialto debieron ser un hervidero de *talleres de joyería* donde se trabajaba a la francesa, alemana… Según se deduce del libro de Francesco Sansovino: *Venetia, citta nobilissima et singolare*[38].

Y con esta alusión hacen su aparición los orfebres y todos aquellos maestros, talladores, grabadores… que con el dominio de sus respectivos oficios realizaron las joyas del siglo XVI, siendo su movimiento por Europa a lo largo de todo el siglo XVI una constante.

El caso más destacado fue el protagonizado por Etienne Delaune, quien, debido a su fe hugonote, tuvo que huir de Francia tras la matanza de la Noche de San Bartolomé (1572). El orfebre, que había trabajado para Francisco I, Enrique II y Catalina de Médicis, decidió marchar a Estrasburgo y de allí posiblemente partió hacia Milán, para desde 1574 hasta 1578 instalarse en Augsburgo y luego viajar a Estrasburgo regresando definitivamente a París en 1580[39].

Delaune no solo era orfebre, sino también diseñador-dibujante de *joyas* y grabador y en trabajos anteriores se ha podido constatar que estos dibujos y grabados circularon por España

[33] Fita Colomer, Fidel (S.I.). "San Luís Gonzaga en Zaragoza y Madrid", *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo 18 (1891), p. 65, Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482179779130419643846/p0000001.htm#I_0_. En este trabajo se hace referencia a un documento redactado por el Ilustrísimo y Reverendísimo Sr. Fr. Miguel Abellán, *Espejo de las Serenissimas Infantas de la Augustissima casa de Autria…,* y la cita en el texto se localiza en los folios 135r – 137v (el autor no especifica exactamente en cual).

[34] Oman, Charles. "Las joyas de Nta Sra del Pilar de Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés,* XIII- XIV (1968), pp. 107-114 y Robinson, J. C. *Catalogue of the special loan exhibition of Spanish and Portuguese ornamental Art, London, South Kensington Museum*, Londres, Chapman and Hall, 1881.

[35] Horcajo Palomero, Natalia. "La sociedad española del siglo XVI y las joyas" en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coord.). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 488-489.

[36] Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance…,* p. 15.

[37] En Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. I, pp. 75-78, nº 104-109, hay catalogados seis colgantes renacentistas con este tema, mayoritariamente alemanes, aunque en alguno con dudas sobre su procedencia italiana, que podrían ser similares al citado.

[38] Sansovino, Francesco. *Venetia, citta nobilissima et singolare*. Con textos añadidos por Giustiniano Matinioni, Venecia, Appresso Steffano Curtti, 1663 (El texto de Sansovino es de 1580), pp. 363-364. Se puede consultar en: http://books.google.es/books?id=kvQ_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false

[39] Horcajo Palomero, "Etienne Delaune…", pp. 213-226.

influyendo en los orfebres catalanes que o bien, como en el caso de Joan Ximenis, copió literalmente uno de sus diseños, o como en el Antoni Pascual sólo copió detalles[40].

Aunque también es cierto que algunos orfebres catalanes viajaron, y recientemente se ha descubierto que a Pere Joan Poch, que había realizado su examen de maestría para el Gremio de Plateros de Barcelona en 1571 *inspirándose* en grabados del francés Du Cerceau, ausentándose de allí desde 1551 hasta 1587 para trabajar al servicio de Su Majestad la Emperatriz María[41], se le atribuye, con dudas, una *joya,* un *colgante renacentista*[42]*,* en oro esmaltado, diamantes, rubíes y perlas, datado *circa* 1580-1587. Este colgante, del que la bibliografía consultada apenas aporta datos, ni siquiera para explicar su posible adjudicación, de ser de Poch, sería la única *joya* localizada hasta el momento de un orfebre catalán de los Llibres de Passantíes.

Pero hay más orfebres viajeros, así según Hackenbroch[43], el italiano Battista Scolari de Trento, a quien se le atribuye un *colgante trineo*[44]*,* trabajó desde 1567 hasta 1582, para los Duques de Baviera; Alberto V y Guillermo V. Para la ejecución del colgante citado Scolari se había inspirado en un grabado del alemán Jost Amman.

Y mientras un italiano trabajaba en Baviera, un bávaro, Corvinian Saur trabajaba para Christian IV de Dinamarca, realizando, junto a Dirk Dyring (o Dirik Fyrik), la *corona* utilizada en la ceremonia oficial de la coronación de 1596, para la que suministró los dibujos[45].

Y Julien de Fontenay, un tallador de piedras, francés, fue enviado por Enrique IV de Francia a Inglaterra para que trabajase para Isabel I, y así lo hizo, pues se le atribuye la realización de dos *camafeos* con el retrato de la Reina, ambos de *circa* 1575-1585, montados en oro como medallones ovales, si bien la montura de uno de ellos es de comienzos del siglo XVIII[46].

Y con él se cierra el apartado de los orfebres, diseños, dibujos y grabados viajeros para pasar al de esas *joyas* que desaparecieron en naufragios y fueron rescatadas posteriormente.

De las *joyas* que llevaban los soldados de la Armada Invencible que vieron como sus barcos naufragaban frente a las costas de Irlanda, algunas de ellas, rescatadas en el siglo pasado, se localizan actualmente en museos irlandeses, así en el Ulster Museum y procedente del Girona que se hundió en el norte de Antrim, se localiza, entre otras *joyas*, un *colgante renacentista* de oro esmaltado con perlas, engastado con un camafeo de lapislázuli, que el museo data *circa* 1588[47].

---

[40] Horcajo Palomero, Natalia. "Sobre dos diseños europeos de joyas grabados en el siglo XVI y su posible influencia en las pruebas de maestría de dos orfebres catalanes", *Archivo Español de Arte,* nº 264 (1993), pp. 414-418 y Horcajo Palomero, Natalia. "Influencias foráneas en la joyería española del siglo XVI" en M. Cabañas Bravo (coord.). *El arte foráneo en España. Presencia e influencia,* Madrid, CSIC, 2005, pp. 515-521.

[41] Horcajo Palomero, Natalia. "El orfebre y el joyero del Renacimiento". *Espacio, Tiempo y Forma,* nº 10 (1997), p. 138.

[42] Scarisbrick, Diana, Vachaudez, Christophe y Walgrave, Jan. *Op. cit.* p. 81. Este colgante se conserva en el Scmuckmuseum, Porzheim, Alemania, con nº de inventario 2000/18. Curiosamente el autor, Jan Walgrave, traduce el Pere de Pedro por *Padre,* en su entrada del catálogo.

[43] Hackenbroch, Yvonne. "Renaissance pendants after designs of Jost Amman, *The Connoisseur,* 160 (1965), p. 61, foto 11.

[44] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 187, nº 275.

[45] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 855, nº 1256 y Hackenbroch, Yvonne. *Renaissance…,* pp. 211-212.

[46] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, pp. 647-648, nº 989 y 990. En la Royal Collection en Windsor, están inventariados con los nº RCIN65186 y RCIN65187.

[47] Puede verse en http://www.artfund.org/artwork/7643/cameo-jewel-from-the-girona.

Y frente a las costas de Colliston encalló el Santa Catalina y entre los restos del naufragio se encontró una *sortija decorativa,* de oro esmaltado y rubíes, sin la piedra central, y con la fecha de 1571 grabada en el reverso del chatón[48].

Finalmente y para terminar esta breve exposición y como se ha indicado en sus inicios, es necesario aludir a las *joyas* que viajaron en los *retratos* y en los *libros*.

Se han citado los *retratos*, pero lo cierto es que las *joyas* están presentes en toda la *pintura* en general, y en algunos cuadros con un protagonismo muy especial[49]. Pero a pesar de esto, solo se aludirá a los primeros, y como era una costumbre extendida intercambiar retratos entre las familias reales y por motivos dispares, los ejemplos elegidos se suscribirán a ese ámbito. Así es interesante recordar que Enrique VIII de Inglaterra envió a Holbein al Ducado de Cleves para pintar a la hija del Duque, Ana, la que se convertiría en su cuarta esposa. El retrato pintado en 1539 fue llevado personalmente por el pintor al Rey y con el beneplácito de éste, una vez visto el cuadro, continuaron las negociaciones para la celebración de un matrimonio que nunca se llegó a consumar porque el Rey quedó muy defraudado cuando tuvo ante sí a Ana. En esta pintura que se conserva en el Louvre, ninguna de las *joyas* que lleva la aspirante a Reina de Inglaterra, parece ser de procedencia inglesa: no se habían cerrado las negociaciones y no había por lo tanto que enviar ningún presente, puesto que aún no había compromiso, ni Ana era la prometida del rey, así que las *joyas* que muestra tendrían que haber sido hechas en algún taller del sur de Alemania. De todas ellas lo mejor sin duda son los *broches*, parecen dos superpuestos, que lleva prendidos en el tocado, sobre su oreja izquierda. Broches que se corresponden con las fechas en las que el retrato fue pintado, el primer tercio del siglo XVI[50].

Y la Emperatriz María, la hermana de Felipe II, cuando estaba en las Descalzas, recibió desde el Imperio los retratos de sus sobrinas las hijas del Archiduque Carlos de Estiria: Anna, Elisabeth (¿?), M.ª Kristerna y Katerina, pinturas a las que en el siglo XVIII se les añadieron atributos de Santas para justificar su presencia en el convento. Así Anna pasó a ser Santa Dorotea, Elisabeth, Santa Inés, M.ª Kristerna, Santa Lucía y Katerina, Santa Catalina de Alejandría, siendo ésta la única a la que se relacionó con una santa de su nombre[51]. Posteriormente también llegarían los retratos de los hijos de la primera, Anna María y Wladislaus. Y en estas pinturas viajaron unas *joyas* muy especiales que los niños llevaban sobre su ropa, *collares, gargantillas, cadenas, cinturas, cinturones, tiras de cabeza, colgantes renacentistas, colgantes renacentistas con hornacina figurados y un colgante silbato.* Eran *joyas* alemanas, quizás compradas en talleres de Augsburgo y muy posiblemente realizadas por Delaune, Hornick y Zündt[52].

Un tema diferente es el de los *viajes* de las *joyas* en los *libros.* Los escritores recurren a ellas frecuentemente y las describen, con el mismo lenguaje que hubiese utilizado un orfebre,

---

[48] Horcajo Palomero, Natalia. *Joyería Europea…,* Tomo I, vol. II, p. 921, nº 1442 y p. 1090. Esta sortija se encuentra, según Hackenbroch, en el Birmingham Museum and Art Gallery, pero no ha sido posible localizar su nº de inventario.

[49] Aunque no se circunscriba al ámbito del siglo XVI, se aconseja consultar el trabajo: Horcajo Palomero, Natalia. "Joyas *pintadas*. Otra forma de ver las joyas. 2" en J. Rivas Carmona (coord.). *Estudios de Platería San Eloy 2008,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008, pp. 287- 303

[50] Se aconseja consultar Horcajo Palomero, Natalia. "Reinas y joyas en la Europa…", p. 327.

[51] Horcajo Palomero, Natalia. "Joyas del siglo XVI en seis retratos…", p. 398.

[52] Horcajo Palomero, Natalia. "Joyas del siglo XVI en seis retratos…", pp. 405-410.

en poemas, novelas, obras de teatro, ensayos…, y como era de esperar, ni Shakespeare ni Cervantes quisieron escapar a su embrujo[53].

Para el inglés son importantísimas, eje fundamental de algunas de sus obras: no hay ninguna sola comedia suya que no haga alusión a alguna *joya*: Sortijas, collares, cadenas, brazaletes, pulseras, medallones, insignias, colgantes, pendientes, camafeos…, tienen un hueco en sus páginas, por eso ha resultado difícil escoger una cita, decantándose finalmente por el soneto XXII[54], en el que la palabra *joya* está utilizada con sentido metafórico:

Agobiado de fatiga me apresuro a ir al lecho, dulce reposo de los miembros fatigados por la marcha; pero acto seguido comienza un viraje en mi cabeza que hace laborar mi espíritu, cuando termina el trabajo del cuerpo.

Porque entonces mis pensamientos – lejos de mi morada – emprenden hacia ti una fervorosa peregrinación, y obligan a mis pupilas a mantenerse totalmente abiertas, contemplando esa oscuridad que ven los ciegos.

Solo que la visión imaginaria de mi alma presenta a mis ojos sin vista tu sombra; que como una joya suspendida en la noche siniestra, embellece las lóbregas tinieblas y rejuvenece su antiguo semblante.

Y ve: de día mis miembros, de noche, mi alma, no hay punto de reposo gracias a ti y gracias a mí.

Cervantes, algo más reacio a su empleo, tampoco pudo evitar la seducción de sus brillos; de él se ha elegido igualmente un soneto, incluido en su obra *La ilustre fregona*[55] que empleando la palabra *coronas*, dice así:

Raro, humilde sujeto, que levantas, / A tan excelsa cumbre la belleza, /
Que en ella se excedió naturaleza, / a sí misma y al cielo la adelantas.
Si hablas, o si ríes o si cantas, / si muestras mansedumbre o aspereza, /
(efeto solo de tu gentileza), / Las potencias del alma nos encantas. /
Para que pueda ser conocida / La simpar hermosura que contienes /
Y la alta honestidad de que blasonas, / Deja el servir, pues debes ser servida, /
De cuantos ven sus manos y sus sienes, / Resplandecer por cetros o coronas.

A lo largo de estas líneas se ha podido demostrar el carácter viajero que tuvieron las joyas en el siglo XVI; viajaron mucho, de múltiples maneras y por tierra y mar; por eso, aunque el título de este trabajo haga referencia a su presencia en una maleta, esa eterna compañera del viajero se ha elegido por su valor simbólico, pues a las joyas cualquier tipo de equipaje, como se ha visto, se les queda pequeño.

---

[53] Horcajo Palomero, Natalia. "Joyas *escritas,* otra forma de ver las joyas" en J. Rivas Carmona (coord.). *Estudios de Platería San Eloy 2006,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2006, pp. 291-311 y Horcajo Palomero, Natalia. "Shakespeare y las joyas. I.- Las comedias" en J. Rivas Carmona (coord.). *Estudios de Platería San Eloy 2009,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2009, pp. 349 - 375.

[54] Shakespeare, William. *Obras completas*, Estudios, preliminar y notas de Luís Astrana Marín, Madrid, Ed. Aguilar, 1981, vol. II, p. 1127. En inglés es el soneto XVII y puede leerse aquí: http://www.online-literature.com/shakespeare/325/ y en http://www.bartleby.com/70/50027.html

[55] Cervantes, Miguel de. *La Ilustre fregona,* Edición de Florencio Sevilla Arroyo, folio 165r, consultada en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05810552100525051869079/p0000001.htm#I_1_

VIAJES TRANSATLÁNTICOS. OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME DURANTE EL REINADO DE CARLOS II[1]

Carmen Heredia Moreno
Universidad de Alcalá, Madrid

La reciente revisión de los registros de venida de las flotas de Nueva España entre 1665 y 1750 ha permitido entrever el valor, el destino, la finalidad y los avatares del transporte de plata labrada desde Veracruz hacia la Península[2]. También ha puesto de manifiesto que el número de piezas remitidas fue muy superior al que hoy se conserva. Ahora se trata de analizar los documentos sobre las flotas de Tierra Firme, es decir, los registros realizados por el maestre de plata en el momento del embarque, las visitas de inspección y las licencias para alijar los productos en el puerto de destino, así como los embargos o "descaminos" y, en su caso, el resultado de los "buceos" para recuperar los restos de naufragios. De esta forma se podrá calcular el valor aproximado de las mercaderías artísticas y si la mecánica de estas operaciones, la picaresca y el contrabando funcionaban en el Virreinato del Perú igual que en el resto de los dominios españoles de ultramar.

No obstante, a pesar de la incuestionable importancia de las noticias que proporcionan los Registros de Contratación del Archivo de Indias[3], hay que tener muy en cuenta que no son las únicas fuentes posibles[4]. Suministran datos que permiten una aproximación relativa pero, para obtener un conocimiento absoluto y preciso, sería necesario consultar también los inventarios "post mortem"[5], los protocolos notariales[6] o las actas e inventarios de los archivos municipales

[1] Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HAR2008-02349/ARTE.

[2] Éstas y otras muchas cuestiones en Heredia Moreno, Carmen. "Envíos de plata labrada a España durante el reinado de Felipe V", en J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro (coords.). *La plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX,* México D. F. y León (España), Universidad de León e Instituto Nacional de Antropología e Historia (México), 2008, pp. 265-294. Heredia Moreno, Carmen. "Plata labrada de Indias en las flotas de Nueva España durante el reinado de Carlos II (1665-1700)", en prensa.

[3] Sobre la complejidad de estas fuentes documentales, Colomar, M.ª Antonia. "La sección de contratación del Archivo General de Indias", en *España y América. Un océano de negocios,* Sevilla, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 223 y ss.

[4] Como ha recordado recientemente Montes González, Francisco. "Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España", *Artigrama*, (Zaragoza), 24 (2009), pp. 205-24l.

[5] En la línea de Aguiló Alonso, María Paz. "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", en *Relaciones artísticas entre España y América,* Madrid, CSIC, 1990, pp. 107-149.

[6] Una aproximación en Quiles García, Fernando. *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte,* Sevilla, Bosque de Palabras, 2009.

y religiosos[7] a donde llegaba una nutrida correspondencia epistolar que daba prolija cuenta de los envíos transatlánticos[8].

El tráfico artístico entre España y sus territorios sudamericanos se mantuvo pujante durante el reinado de Carlos II a pesar de la crisis económica. A Sudamérica se exportaban libros, estampas, pinturas, esculturas, vidrieras o alhajas. Al menos, en la flota que partió de Sevilla el año 1695 diferentes factores cargaron 157 cajones de libros[9]. En la misma flota, pero en el puerto de Cádiz, Domingo de Arangoiti embarcó una hechura de un Crucifijo con su peana, José Mateos otra de un Santo Cristo y Miguel Antonio de Berrotarán una imagen de Nuestra Señora, esta última para llevar a Honduras. Por su parte, el capitán Juan de Armentol, residente en Sevilla, registró 8 rollos de pinturas y otros particulares embarcaron 13 más de diferentes devociones, uno de ellos con lienzos de San Nicolás de Bari, es decir, un total de alrededor de 2100 pinturas[10]. Además, el capitán Francisco Arias de Rivero envió siete cajones con espejos y vidrieras para la iglesia de La Compañía de Jesús de Veracruz. Francisco Sevillano remitió tres cajoncillos de láminas y doce ramos de flores para la iglesia de San Francisco de Cartagena de Indias. Francisco Navarro entregó dos cajones con alhajas para el Santo Cristo de Maracaibo y el padre carmelita fray Juan de la Cruz envió diferentes reliquias e imágenes. Muchas de las piezas destinadas al comercio se vendían en la feria de Portobelo, el principal puerto de arribada de los galeones. Pero las prisas, el desorden y el descontrol en los desembarcos e inmediatos embarques para el tornaviaje ocasionaban continuos problemas a los oficiales reales y propiciaron un fraude fiscal superior al de Veracruz, a veces con la permisividad de las autoridades[11].

El tráfico artístico de vuelta a la Península también debió ser intenso y variado, pero predominaba la plata labrada porque el hallazgo y explotación de los yacimientos de Potosí (1545), Huancavelica (década de 1560) y Tasco (1630) elevó el volumen de plata en circulación y la prosperidad de los indianos, permitiendo la exportación a España de inmensas riquezas en metales nobles, labrados o en bruto, pero también perlas y piedras preciosas, maderas exóticas y todo tipo de piezas suntuarias. Tengamos en cuenta que la producción del Cerro de Potosí se ha estimado en unas 100 toneladas anuales y en el 25% del volumen absoluto de las Indias,

[7] El legado de don Melchor de Bocanegra Portocarrero y Laso de la Vega ha sido analizado a través de documentos parroquiales y notariales por García León, Gerardo. "Un legado de Platería Virreinal para la Iglesia de La Monclova (Sevilla)", en J. M. González Gómez y M.ª J. Mejías Álvarez (eds.). *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007),* vol. II, Sevilla, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 2009, pp. 388-396.

[8] Por ejemplo, Heredia Moreno, Carmen. "Ejemplos de mecenazgo indiano de la capilla de San Fermín de Pamplona", *Anuario de Estudios Americanos,* (Sevilla), (1989), pp. 409-421.

[9] AGI. *Contratación,* 679. Es el único registro de ida que he conseguido localizar. Sobre el comercio de libros, Álvarez Santaló, Carlos. "El filtro ideológico: libros y pasajeros", en *España y América*…, *op. cit.*, pp. 161-174 y Rueda Ramírez, P. *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias,* Sevilla, Diputación provincial y Universidad de Sevilla, 2005.

[10] Según Kinkead, Duncan. "Juan de Luzón and the sevillian painting trade with the New World in the second half of the 17th Century", *The Art Bulletin,* 66-2 (1984), pp. 303-310, cada rollo se componía de alrededor de un centenar de lienzos.

[11] Vila Vilar, Enriqueta. "Las ferias de Portobelo": Apariencia y realidad del comercio con Indias", *Anuario de Estudios Americanos,* 39, Sevilla (1982), pp. 275-340. Álvarez, Carlos. "Mercados o redes de mercaderes: el funcionamiento de la feria de Portobelo", XIV *International Economic History Congress*, Helsinki, 2006, sesión 18, www.helsinki.fi/iehc2006/papers1/Alvarez.pdf (consultado en 1 de octubre de 2010).

calculándose que, entre 1545 y 1800, se extrajeron 130.000 toneladas de plata, es decir, más de la cuarta parte de la producción mundial[12].

En los puertos marítimos de Portobelo (Panamá) y Cartagena de Indias (Colombia), se cargaban todas las mercancías procedentes de los territorios hispanos de América del Sur, bien por vía terrestre, a través de la antigua ruta de los incas, bien por mar en la flota de los Mares del Sur atravesando por tierra el istmo de Panamá[13]. La cuarta parte de los caudales y metales nobles pertenecían al Estado y provenían de las recaudaciones del quinto real, tributos, multas, confiscaciones, venta de oficios, papel sellado o bulas de la Santa Cruzada[14]. A ellos se sumaban los productos procedentes de rescates de naufragios y los regalos para los monarcas.

Por ejemplo, en 1667 se embargó a los factores del asiento de negros de la caja de Lima un cajón con 123 piezas de vajilla y de ajuar doméstico que pesaron más de 274 marcos de plata[15]. Dos años más tarde se entregaron a la Reina 24 pebeterillos confiscados al arequipeño José de Salcedo[16] y en 1672 llegaban para el rey las guarniciones y barandillas de plata de un par de cuxas (camas) requisadas a Francisco Meneses, presidente del reino de Chile, que pesaron 486 marcos[17]. En cuanto a los naufragios, del buceo de la almiranta que se hundió en el canal de las Bahamas en 1678 lograron recuperarse 1770 marcos de plata en barras, barretones y piñas además de 84 marcos de plata "chafalonia", es decir, piezas de plata labrada, en mal estado, destinadas a la fundición[18]. Todo ello fue a parar a la Real Hacienda aunque una parte se gastó en hacer rogativas por las almas de los náufragos[19]. En 1695, una Real Cédula de Carlos II advertía al virrey, gobernador y capitán general de las provincias del Perú sobre la posible llegada de dos fragatas inglesas para apoderarse de la plata de "un navío que fracasó junto a Panamá", pese a la paz existente entre España e Inglaterra en estos momentos, por lo que ordenaba su captura y castigo inmediatos[20].

Para los monarcas llegaron en 1669 algunas mandas procedentes de bienes de difuntos. Así, de don Vasco de Contreras, obispo de Popayán, electo de Huamanga, fallecido en Lima,

[12] Entre la abundante bibliografía disponible, Lohmann Villena, Guillermo. "La minería y la metalurgia de la plata en el Virreinato del Perú", en C. Esteras Martín. *Platería del Perú Virreinal 1535-1825,* Madrid/Lima (BBV/ Banco Continental), 1997, pp. 17-39.

[13] Guimerá Rabina, Agustín. "Los puertos de la Carrera de Indias: economía y sociedad" y Serrera Contreras, Ramón María, "Las rutas de la plata americana", en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias,* Madrid, Fundación ICO, 1999, pp. 296-300.

[14] García-Baquero González, Antonio. *La Carrera de Indias. Suma de la contratación y océano de negocios,* Sevilla, Sociedad Estatal, 1992, pp. 225-233 También hay partidas de dinero en metálico para sufragar los gastos de casamiento del rey o para contribuir a la canonización de algún santo.

[15] AGI. *Contratación, 2392,* 19 de junio de 1667. Un cajón de plata labrada con las piezas siguientes: 2 platones grandes, 5 platones medianos, 35 platillos, 6 "alos" pequeños, 8 candeleros, 2 cubiletes, 5 saleros, 2 jarras de pico, 10 tembladeras medianas, 1 bacinilla, 3 cucharones, 2 cántaros, 13 cucharas pequeñas, 2 candeleros grandes, que todo lo referido pesó 196 marcos y 1 onza y media. Y asimismo 12 platillos, 4 platoncillos y 1 bernegal con su salvilla y rociador dorado, 3 candeleros pequeños, 1 concha, 3 escudillas, 1 jeringa, 1 tenedor, 1 tijeras de despabilar, que pesadas por el contraste pesaron 78 marcos, 5 onzas.

[16] AGI. *Contratación,* 2394, fs. 85-88.

[17] AGI. *Contratación,* 2395, fs. 105-108.

[18] AGI. *Contratación,* 2397, f. 232.

[19] Un análisis sobre los rescates de los naufragios en Castro Fresnadillo, J. *La recuperación de pecios en la Carrera de las Indias,* Lleida 1990. Sobre los instrumentos y modos de rescate de los galeones se conserva el Mss. 1035 de Pedro de Ledesma en la Biblioteca del Museo Naval de Madrid.

[20] AGI. Indiferente, 431, L. 43, fol. 312v. Recogido por Muro Orejón, Antonio. *Cedulario americano del siglo XVIII. Vol. I, Cédulas de Carlos II (1679-1700),* Sevilla, 1956, pp. 552-553.

recibieron varias piezas de oro por valor de más de 300 castellanos[21]. Antonio Núñez, difunto en Cartagena de Indias, dejó al rey un cajoncillo de esmeraldas y otro de perlas[22]. También correspondía al soberano el quinto de las esmeraldas y perlas[23]. Por este concepto recibió una importante partida de diferentes tipos de perlas con un peso aproximado de 6.250 gramos, que los de la ciudad del Río de la Hacha habían entregado al gobernador don Antonio Leyseca y Alvarado, capitán del galeón El Santo Cristo de San Agustín que arribó a Portobelo en 1671 desde las costas de Caracas y Margarita[24]. Por las mismas razones se embarcaron en 1679 en Cartagena de Indias 2.920 pesos de esmeraldas[25]. En otros casos eran los propios monarcas los que encargaban las obras, como los 340 marcos de plata labrada que el capitán Alvarado remitió desde Caracas[26].

No obstante, entre los regalos personales para el monarca, sobresale por su rareza y valor excepcional el del doctor don Juan Francisco de Páramo, caballero de la orden militar de Justicia de San Jorge, presbítero domiciliario del obispado de Tierra Firme, natural de la villa de Alcázar de San Juan, que falleció en Portobelo en 1697. En su testamento le hace donación graciosa de "una perla de 60 quilates poco más o menos que uno de mis negros buzos sacó de la pesquería de perlas por el año de 1694, la qual bajé a esta ciudad de la de Panamá para pasar con ella a los Reinos de España en estos galeones y entregarla personalmente al rey Nuestro Señor, la qual está evaluada en más de 50000 pesos"[27]. Aunque el contraste de Su Majestad, Juan Pérez, rebajó su valor a unos 55 quilates, debía tratarse de una pieza extraordinaria[28]. El albacea del difunto, fray Francisco de Fuentes, de la Compañía de Jesús, procurador de la Provincia de Castilla en los Reinos del Perú y consultor del Santo Oficio de la Inquisición, la entregó al maestre de plata don Juan Martínez de Isasi, para su traslado a España, en una "cajetilla de oro esmaltada dentro de otra caja mediana redonda de plata blanca y en ambas gravadas las reales armas"[29].

De manera excepcional también llegaron al Consejo de Indias algunas partidas de marfiles africanos. Por ejemplo, las 53 puntas con 43 arrobas y 2 libras que se requisaron en 1673 a Diego Rosales Vallejo en la provincia de Veragua en el navío de Nuestra Señora del Rosario, que vino con esclavos negros a Portobelo[30]. Del registro de Cumaná efectuado en 1681

[21] AGI. *Contratación,* 2394, fs. 85-88.

[22] AGI. *Contratación,* 2395.

[23] Sobre el funcionamiento de las pesquerías de perlas, Eugenio, M.ª Ángeles. "Una empresa de perlas: los Barrera en el Caribe", en B. Torres (edit.). *Huelva y América,* Diputación Provincial de Huelva, 1993, T. II, pp. 9-38.

[24] AGI. *Contratación,* 2395, f. 225v y ss. Se mencionan perlas comunes, de toda mar, de medio rostrillo, de "loporico", de rostrillo, de topos malos y buenos, de aljófar de género, amarillas comunes y redondas, etc., por valor de más de 36 marcos.

[25] AGI. *Contratación,* 2397, f. 170v.

[26] AGI. *Contratación,* 2395, f. 200.

[27] La famosa "Peregrina" que Felipe II compró en 1579 alcanzó 58.8 quilates.

[28] Según Arfe y Villafañe, Juan de. *Quilatador de la plata, oro y piedras,* Valladolid, 1678, L. III, p. 91 y L. VIII, p. 104, 1 perla de 1 quilate hace 4 granos y vale 12 reales y "tómanse éstos por número multiplicador para los demás quilates, después de multiplicados por sí mismos […] no alargué la tabla más de doce quilates, que es hasta allí lo que hasta aora se podra aver visto de perfeccion en una perla (que pocas veces se hallan grandes y perfectas).

[29] AGI. *Contratación,* 2399, fs.146-170v.

[30] AGI. *Contratación,* 2397.

procedían 100 dientes de marfil que el capitán Juan José de la Bárcena había embarcado en el pataché de La Margarita para el monarca[31].

Por su parte, los pasajeros y los miembros de la tripulación transportaban en sus equipajes papeleras, camas de viento, almofres, es decir, fundas para guardar las camas, y frasqueras para agua, además de uno o varios cajones, sacos, líos, frangotes o frangotillos con sus objetos personales y con un sinfín de productos, que no siempre declaraban, para evitar el pago de impuestos. De hecho, aparte de los legados de carácter religioso, muchos cajones registrados bajo el título genérico de "regalos de Indias" camuflaban piezas suntuarias diversas destinadas a uso personal, regalos para familiares y amigos o mercancías para avituallamiento de comerciantes y factores. En alguna ocasión estos últimos también embarcaban las "mercaderías" que traían de vuelta a la Península por no haberlas podido vender en Indias[32].

Entre las piezas declaradas se han contabilizado varias partidas de esmeraldas y perlas por cuenta de diferentes particulares cuya cuantía supera los sesenta mil pesos. Por ejemplo los 30.000 de perlas que llegaron en 1673 al cargo de don Francisco de Linares para llevar a Sevilla, Cádiz y Sanlúcar o los 3.000 de esmeraldas remitidos en la flota de 1680[33]. Hay constancia también de alhajas y joyas de oro, oro con perlas u oro con esmeraldas, que, según se indica, son para uso propio, encargos o mandas testamentarias de indianos difuntos. Entre ellos citamos los 60 botones y 4 sortijas de oro o la gargantilla con esmeraldas que se remitieron desde Portobelo en 1667[34]. El valor individual de cada joya resulta difícil de cuantificar porque rara vez se anota su peso o su precio, o porque con frecuencia se tasan globalmente.

Constan también varios registros de conchas de carey, como las ochenta docenas que alijó el alférez Pedro de Torres para el Puerto de Santa María en 1686 y que irían destinadas al comercio; la papelera que recogieron los hermanos Pardo de Figueroa en la misma fecha o los seis cajones que llegaron en 1689[35].

En cuanto a maderas exóticas, se mencionan caoba, cedro y gateado, casi siempre en tablas o en trozos porque resultaban más fáciles de transportar, aun cuando en algunos casos se advierte que forman parte de un mueble de lujo o mobiliario litúrgico. De esta manera, en el año 1686 Blas del Castillo obtuvo licencia para alijar del navío Nuestra Señora de Atocha 20 trozos de tabla de cedro y 2 tablones para bufetes, mientras que Marcos Díaz retiraba del navío Santo Cristo de San Agustín varias piezas de caoba para las puertas de la ermita de Santa Clara del Puerto de Santa María (Cádiz)[36]. Otras partidas de la misma fecha contienen camas de gateado, palos de gateado y caoba, o cuarterones de cedro[37]. Entre los permisos de alijo de 1686 constan también 10 cajones de búcaros, 30 de barros de Indias, 40 con barros de Chile y varios barriles y cajones con barros y loza de China, así como tres biombos y un cajoncillo de ornamentos que pueden ser también de procedencia oriental.

[31] AGI. *Contratación,* 2398.

[32] De todo ello incluimos algún ejemplo en el cuadro situado al final del texto, que confirman la tesis expuesta por Álvarez, Carlos. "Mercados o redes de mercaderes…", *op. cit.*

[33] AGI. *Contratación,* 2395, f. 225v. Y 48B.

[34] AGI. *Contratación,* 2392.

[35] AGI. *Contratación,* 2398.

[36] AGI. *Contratación,* 2398.

[37] Como se aprecia en el cuadro adjunto, las partidas del 1686 son más numerosas y, a veces, detalladas, porque se trata de las licencias de alijo para retirar las mercancías.

La vaguedad de los documentos dificulta casi siempre localizar imágenes y esculturas. Pero en 1676 se menciona un cajón "forrado en lona del Perú con una imagen de Nuestra Señora de Copacabana"[38], que el virrey mandó a Madrid para el Consejo de Indias, o un cajoncillo con un retrato que recogió el general don García Yjar y Mendoza en 1686 para llevar a Cádiz. Otra imagen se incluye entre las siete cajas con regalos de Indias que recogió Juan de Nogueras y Castro en esta misma fecha[39].

En cualquier caso, las piezas suntuarias más interesantes, más numerosas y las que en conjunto alcanzaron mayor precio son las de plata labrada. El número de partidas que figuran en los registros de venida o en las licencias de alijo supera el centenar, pero sólo una docena se identifican como piezas de culto y no todas detallan su contenido ni concretan su lugar de destino. Entre los legados religiosos con identificación precisa se da cuenta de la lámpara grande de plata que Domingo Salcedo, difunto en Portobelo, dejó para la capilla del Rosario del convento de san Pedro Mártir de Ronda (Málaga) en el año 1665[40] o el que, entre 1672 y 1675, envió el capitán Juan de Valencia, familiar del Santo Oficio, a su sobrina, religiosa en el convento de Santa Clara de Fuente Saúco (obispado de Zamora), que incluía 3 copacabanas en cajetas de plata, una pila de agua bendita, candeleros, pebeteros, rosarios[41] y más de 260 pesos para terminar las pinturas del retablo de su iglesia[42]. Destino religioso tenían también los 17 cajones con 3.164 marcos de plata labrada que Fray Francisco Domonte recogió de la nao Nuestra Señora de la Victoria[43]; los 3 con 500 marcos que alijaron varios frailes mercedarios para llevar a Cádiz y Sevilla, más una lámpara para el culto de Nuestra Señora de Europa. Otra lámpara para los dominicos, incluido el donativo para su mantenimiento, que dejó en su testamento Catalina Moreno desde Panamá[44]. En 1675 se documenta el frontal y las alhajas de plata que registró en Portobelo Fernando Francisco de Escobedo para donar a la iglesia mayor de Martos (Jaén)[45]. Este indiano había sido General de la Audiencia de Jaén, Presidente de la de Guatemala y capitán general "en estos Reinos", además de caballero de la orden de San Juan.

Gran interés por su lugar de destino tiene el cajón de plata labrada, con un peso de 6 arrobas y 6 libras (312 marcos), que los oficiales de la Real Hacienda de la provincia de Veragua enviaron a los Santos Lugares de Jerusalén en el año 1679 y, sobre todo, el frontal de más de 143 marcos de peso que los oficiales del Perú remitieron en 1682 para "el Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo"[46]. Los datos anotados en el registro permiten identificarlo con el que

[38] AGI. *Contratación,* 2396, f. 140.

[39] AGI. *Contratación,* 2398, licencias para alijar.

[40] AGI. *Contratación,* 2391.

[41] AGI. *Contratación,* 2395, fs. 53-57 y 2396, f.104. El legado completo en el cuadro adjunto.

[42] No se conservan, al menos no los recoge Samaniego Hidalgo, *Platería Religiosa en Fuentesaúco y comarca,* Zamora, 1987.

[43] Posiblemente se trate del donativo que cita Quiles García, Fernando. *Sevilla y América...,* pp. 51-52.

[44] AGI. *Contratación,* 2396, f. 28.

[45] AGI. *Contratación,* 2396, f. 32.

[46] AGI. *Contratación,* 2397, f. 23 y 2398, f. 47: "Para los Santos Lugares 12 barras de plata y un caxon precintado y encerado de una bara de largo, media de ancho, rotulado "para los Santos Lugares de Jerusalem" que pesa 4 arrobas y 16 libras en que dicen va un frontal de relieve de plata que pesa 143 marcos y 2 onzas en veintitrés planchuelas y treinta y tres barrillas para guarnezerlo, con letras que dize para el Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo en Jerusalem, que remitieron los oficiales de la Real Hacienda del Peru con el gobernador don Manuel Pantoja, maestre de plata del patache de S. M. nombrado San Lorenzo que vino por almiranta de la armada del mar del sur que viajo del Puerto del Callao […] y es sito en el de Perico […] que remitieron de la real caja de Lima

todavía se conserva en la Provincia Franciscana de Jerusalén en Israel, cuya inscripción reza: "Para el Santo Sepulcro de Nuestro Señor en Jerusalem, diole de limosna Doña Antonia Chamoso de Tamayo, vecina de Potosí en el Perú, acabose en Lima año de 1681"[47]. Otros legados sudamericanos de plata labrada de esta época se guardan en nuestras instituciones religiosas, pero no ha quedado constancia en los documentos de las flotas[48].

En cuanto a las piezas civiles, el valor de las partidas registradas de forma global oscila entre los 2 marcos de peso, de uso personal, que trajo consigo Diego de Córdoba Laso de la Vega y los 127.407 que se transportaron en la flota del marqués de Brenes en 1676 por cuenta de diferentes individuos. Debido a la vaguedad de las anotaciones sólo se han podido rastrear unas 250 piezas concretas, pertenecientes a una treintena de tipologías distintas, casi todas de uso doméstico, para el servicio de vajilla y de iluminación. No obstante, si nos atenemos a las cifras anotadas por el maestre de plata en los registros, el peso global de la plata labrada ascendió a unos 335.420 marcos equivalentes a más de 77.146 kgs, por un valor de 2.683.360 ducados, considerando sólo el precio del metal. Sin duda, la explotación de la plata del cerro de Potosí, la extracción de perlas en la costa de su nombre y las esmeraldas colombianas contribuyeron a toda esta riqueza.

Además hay que tener en cuenta que nuestras estimaciones son "a la baja", porque habría que añadir la cuantía de las piezas camufladas en los cajones y envoltorios, que los oficiales de Portobelo no podían inspeccionar, según venían denunciando desde la primera mitad del XVII: "No se les han de abrir ni pasar por la aduana, porque cada uno se los lleva a casa desde la playa, an perdido el miedo porque están seguros que al desembarcar, ni ay justicia ni oficial real, ni guarda que se atreva a preguntar si los tales fardos y baúles vienen registrados o si han pagado, porque no saben a quien tocan"[49]. Esta situación debió agravarse a partir de la Real Cédula de 31 de marzo de 1660 que suprimió el impuesto de avería, suspendió los registros "para los retornos de oro, plata, caudales y mercaderías" y permitió respetar el secreto de los envíos, es decir, no abrir los cajones o bultos procedentes de Tierra Firme, y no hacer confiscaciones[50]. El resultado se tradujo en un aumento del contrabando que se ha estimado en el 50% de los productos reales embarcados.

En todo caso las cantidades resultan sorprendentes si las comparamos con los 77.000 marcos que se declararon en las flotas de Nueva España durante el reinado de Felipe V, época ésta que

entregados por el sargento mayor Felipe Zavala, síndico general de los Santos Lugares […] procedente de limosnas de las provincias de Lima y Charcas".

[47] Sanz Serrano, Mª Jesús. "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII", en *II Jornadas de Andalucía y América,* Sevilla, 1985, pp. 24-25.

[48] Se han publicado alrededor de una treintena de obras de plata así como algunas pinturas y esculturas distribuidos por toda la geografía española. Cito como ejemplo las custodias de sol de las parroquias de Fuenteheridos y El Salvador de Ayamonte (Huelva) o la de Fustiñana (Navarra), todas ellas limeñas, y la escultura del Ecce Homo que se guarda en el convento de concepcionistas recoletas de Tafalla (Navarra), de escuela quiteña, atribuido al círculo de Marcos Guerra. Publicadas en Heredia Moreno, Carmen. *La orfebrería en la provincia de Huelva,* vol 1, Huelva, Diputación Provincial, 1980, figs. 105-106 y Heredia Moreno, Carmen et al. *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992, núms. 110 y 160.

[49] AGI., *Indiferente, 1114,* Carta de los oficiales de Portobelo, 7/7/162, recogido en Álvarez, Carlos. "Mercados o redes de mercaderes…", *op. cit*.

[50] García Fuentes, Lutgardo. *El comercio español con América 1650-1700,* Sevilla, Diputación Provincial, 1982.

se supone de recuperación económica. No obstante, de los documentos se desprende que los mecanismos de control de las mercancías preciosas y suntuarias durante estos años fueron parecidos en ambos virreinatos. También los avatares de los viajes resultaban semejantes, ya que había que cumplir las mismas órdenes y afrontar los mismos peligros –pasos difíciles, desastres naturales, ataques enemigos o no respetar las fechas propicias para navegar– y la picaresca y el fraude fiscal debieron ser habituales, a juzgar por los frecuentes embargos[51]. También la recuperación de las mercancías de los navíos hundidos se abordaría con los mismos instrumentos de rescate, de cuya eficacia, al menos parcial, existen algunas noticias, como hemos tenido ocasión de comprobar en estas páginas[52].

[51] Sobre el incumplimiento de lo dispuesto en la Real Cédula de 1680 acerca de la plata labrada, AGI, *Consulado,* 778.

[52] En el cuadro adjunto se hace la relación completa de los productos artísticos que llegaron de Tierra Firme, indicando, de izquierda a derecha, fecha, navío y puerto, tipo de mercancía, peso y precio, remitente, destino y fuente documental de la Sección Contratación del Archivo de Indias, de la que se indica el número de caja y, en su caso, la página.

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1665. Buen Suceso, Almiranta Portobelo	Lámpara de plata	Grande	Domingo de Salcedo, difunto en Portobelo	Capilla del Rosario, convento S. Pedro Mártir, Ronda	2391
1667. San Vicente Ferrer, Almiranta. Portobelo	- 60 botones de oro - gargantilla de oro con 12 esmeraldas y perlas - 4 sortijas de oro - 14 barras de plata - 2 calabacitas guarnecidas de plata	- 36 castellanos - 12 castellanos y 7 tomines - 2 castellanos y 5 tomines. - ensayadas y marcadas	Bienes de difuntos de Perú y Quito	¿Herederos?	2392
1667 Nuestra. Señora del Rosario y Santo Domingo, Capitana. Portobelo	- 1 cajón con 123 piezas de plata de vajilla y de ajuar doméstico	- 274 marcos y 6 onzas	Embargo a los factores del asiento de negros de la caja de Lima	Real Hacienda	2392
1669. Ídem	- 24 pebeterillos de plata	- 23 marcos y 4 onzas	-Se confiscaron a José de Salcedo, en Arequipa	A la Reina, a su real mano	2394, fs. 85- 88
1669**.** Ídem	- 1 salvilla de oro con su bernegal de unicornio - 1 pepita de oro - 1 coco guarnecido con 10 esmeraldas - 1 piedra guijarro con unas letras	- 195 castellanos - 118 castellanos	D. Vasco de Contreras, obispo de Popayán, electo de Huamanga, fallecido en Lima	A la Reina, a su real mano	2394, fs. 85- 88
1669. Ídem	- 1 piñón de plata virgen	- 5 marcos, 4 onzas	Lima	Donativo para la Reina	2394, f.166

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1669 Ídem. Cartagena de Indias	- 1 cajoncillo de esmeraldas - 1 cajón de perlas	3 onzas, 5 ochavas	Antonio Núñez, difunto, caja de Cartagena	Rotulado "Al rey nuestro Señor"	2395
1672. Ídem. Portobelo	- Guarniciones y barandillas de plata de 2 cuxas (camas)	486 marcos	Embargo de bienes de Francisco Meneses, Presidente del Reino de Chile	Para entregar a Su Majestad	2395, fs. 105-108
1672. Ídem. Portobelo	- 3 copacabanas en cajetas de plata, 1 pileta de agua bendita, 1 cajeta de tabaco 1 rociadorcito sobredorado y 1 torcidillo de perlas de aljófar +Donativo	- 112 pesos de a 8 y de 4 reales	Capitán Juan de Valencia, en Panamá	- Convento de monjas Santa Clara de Fuente Saúco obispado de Zamora, y vecinos.	2395, fs. 53-57
1672. S. Pedro Mártir y S. Vicente Ferrer, Almiranta. Cartagena de Indias	Diferentes piezas de plata labrada	340 marcos y 6 onzas = 2726 pesos	Capitán don Antonio de Ley seca y Alvarado, en Caracas	De cuenta de Su Majestad	2395, f. 200
1672. Ntra. Señora del Rosario y Santo Domingo, Capitana. Cartagena de Indias	Partidas de perlas de varias clases	Se detalla su valor en marcos, onzas y granos	Procedentes de los reales quintos de la ciudad de La Hacha	Reales quintos para Su Majestad	2395, f. 225v
1673. Capitana	- Perlas - Joyas - Plata labrada blanca - Joyas, perlas y esmeraldas - Plata labrada - 2 cajones de lámparas	- 30.000 pesos - 4.000 pesos - 5.000 pesos - 24.402 pesos - 26.888 marcos = 215.104pesos	- Al cargo de don Francisco de Linares - Capitán Pedro de Luque	- A diferentes particulares de Sevilla, Cádiz y Sanlúcar - El mismo	48A
1674. San Salvador, Almiranta	Cajoncillo de esmeraldas de 2ª y 3ª suerte	539 pesos de oro y 10 tomines		Al Consejo de Indias	2396

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1675. Capitana. Portobelo	3 cajones marcados con la encomienda de la orden de S. Juan, con 1 frontal y alhajas de iglesia		Fernando Francisco de Escobedo, General de las Audiencias de Jaén y Guatemala…	Iglesia mayor de Martos (Jaén)	2396, f. 32
1675. Santo Domingo y Nuestra Señora, Almiranta. Portobelo	- 1 lámpara de plata - Donativo en metálico para alumbrarla	- 44 marcos - 300 pesos de a 8 reales	Blas Ruiz de Felices, albacea y heredero de Catalina Moreno en Panamá	Dominicos de Ntra. Sra. de la Peña de Francia	2396, f. 28
1675. Ídem.	- 2 candeleros llanos, 2 pebeteros triangulares y 2 candeleros pebeteros labrados - 4 cucharitas, 1 alfilerito estuche - 1 rosario con hilo de plata - 150 pesos de a ocho	- 5 marcos, 4 onzas, 4 adarmes - 5 marcos, 7 onzas, 1 cuarta	Juan de Valencia, familiar del Santo Oficio	A su sobrina, monja en Santa Clara de Fuente Saúco, y para acabar la pintura del retablo	2396, f. 104 y ss.
1676. Galeón San Pedro Mártir	- 1 cajón forrado en lona del Perú con imagen de Ntra. Sra. de Copacabana		Virrey del Perú	Madrid, para el Consejo de Indias	2396, f. 140
1676. Ídem	- Esmeraldas en bruto - Ídem plasmas de 3ª suerte	- 12 granos oro - 220 granos oro	Real Caja de Cartagena	Real Hacienda	2396, f. 211
1676, galeones a cargo del marqués de Brenes	- Plata labrada	127.407 marcos		Particulares?	48A
1676. Ntrª Srª del Rosario y Santo Domingo Almiranta	- Plata labrada - 3 lámparas y 1 incensario - Plata labrada	- 400 marcos - 42 marcos - 6049 marcos	- Encomiendas - Francisco de Zúñiga y Sotomayor - Particulares	- Particulares - De su cuenta - Particulares	
1676. Ntrª Srª del Monte y las Angustias	- Plata labrada	- 12.389 marcos = 99.122 pesos	- Particulares	- Particulares	

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1676. Nuestra Señora de la Victoria	- Plata labrada	- 3.215 marcos + 145 marcos 4 onzas	- Particulares	- Particulares	
1676. Nuestra Señora de la Victoria	- 17 cajones de plata labrada - Plata labrada	- 3.164 marcos - 60 marcos	- Fray Francisco de Omonte	- Culto divino - Uso ordinario	48B
1676. Nuestra Señora de Atocha	- Plata labrada - Perlas	- 8.119 marcos = 64.872 pesos - 3.000 pesos	- 23 pasajeros	- Uso personal?	48B
41678. Capitana	- Plata labrada	- c.117.000 marcos	- Particulares	- Particulares	48B
1679. Ntrª Señora del Rosario y San José, Capitana. Portobelo	- 1 cajón con plata labrada	- 6 arrobas y 6 libras de peso	Real Hacienda de Tierra Firme y provincia de Veragua	Santos Lugares de Jerusalén	2397, f. 23v
1679. Ídem.	- Perlas de toda mar	- 5 marcos, 5 onzas, 3 ochavas	Río de la Hacha	Quintos Reales	2397, f. 160
1679 Ídem. Cartagena de Indias	- 144 pesos, 6 reales de plata doble		Pedro Gaspe de Montenegro	Convento de Damas Deq de Aguilera para canoniazación de S. Pedro Regalado	2397, f. 164
1679. Ídem.	- Barras, barretones, piñas… y - 63 piezas de plata "chafalonias"	- 1770 marcos - 84 marcos, 6 onzas	3 buceos de la Almiranta 1678 hundida en el canal de las Bahamas	- Almas de náufragos - Real Hacienda	2397, f. 232
1679.Almiranta Santa Teresa de Jesús. Portobelo	- 51 puntas de marfil - mercaderías	- 43 arrobas y 2 libras - 2050 pesos	Se decomisaron a Diego Rosales Vallejo en navío Ntrª Srª del Rosario y Stº Domingo	- Real Consejo de Indias	2397, f. 146v
1679. Naos de azogue	- Plata labrada	- 128 marcos	Particulares?	Particulares?	48A

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1679 y 1780. capitana	- Plata labrada - Plata labrada - Esmeraldas	- 5000 marcos - 1700 marcos - 3000 pesos	Particulares? Pedro de Vidales Particulares?	Particulares? Uso propio?	48 A y 48B
1681. Galeón San Antonio de Padua	- 100 dientes de marfil		Capitán Juan José de la Bárcena. Partida de Cumaná	- Para S. M.	2398, f. 105
1682. Nuestra Señora de la Estrella. Almiranta	Donativo procedido de Real Cédula	1989 pesos en doblones oro de a 2 escudos, 1 patacón	Cartagena de Indias	Ayuda gastos de casamiento del Rey	2398, f. 136
1682. Nuestra Señora de la Estrella. Almiranta	- Oro en polvo, cadenilla y tachuelita de oro - 2 cucharas de plata	- 446 pesos, 4 tomines - 5 onzas y media	Diligencias en las costas de Sotavento por orden del Rey	A entregar en Casa de la Contratación	2398, f. 137v
1682. Capitana. Santo Cristo de San Agustín. Portobelo	- Barras de plata de los quintos de plata labrada que bajó en la armada del Perú para la feria de Portobelo	- 25.000 pesos	Melchor de Liñán y Cisneros, arzobispo y virrey del Perú	Para el servicio de Su Majestad	2398, f. 29
1682. Ibídem.	- 1 frontal de relieve de plata en 22 planchuelas y 33 barrillas “Para el Santo Sepulcro de Ntro. Sr. Jesucristo”	- 143 marcos y 2 onzas	Oficiales de la Real Hacienda del Perú	Santos Lugares de Jerusalén	2398, f. 47
1685. Capitana, Ntra. Sra. de las Mercedes	Plata labrada	6.500 marcos	Particulares?	Particulares?	48 A
1685. Naos de azogue	Plata labrada	2.550 marcos	Particulares?	Particulares?	48 A
1686. Capitana. Jesús, María y José. Portobelo	Perlas de todo mar	6 marcos, 7 onzas, 4 ochavas	Real Hacienda de Santa Marta, de los quintos del Río de la Hacha	Real Hacienda	2398, f. 94

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1686. Navio Ntra. Sra. de Atocha	- 3 cajones con regalos de Índias, papelera, frasquera y 24 docenas de cocos		A Baltasar Carrillo	Para Cádiz	2398
1686. Ídem.	2 cajones de búcaros y regalos de Indias		Francisco Álvarez	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	20 trozos de tablas de cedro y 2 tablones para bufetes		Blas del Castillo	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem	13 cajones de plata labrada	- 80 marcos - 800 marcos - 400 marcos - 600 marcos - Total: 1880	Los lleva el capitán y cargador Juan Martín de Isasi en su gavarra	Para sí y para Andrés Alonso del Valle, Pedro de Vidales y Pedro de Ampuero	Ibídem
1686. Ídem.	100 dientes de marfil		Capitán Juan José de la Bárcena	El Rey, del registro de Cumaná	Ibídem
1686. Ídem.	7 cajones de plata labrada	500 marcos	Juan de Galdona	Particulares de Cádiz	Ibídem
1686. Capitana. Jesús, María y José. Portobelo	2 cajones y 1 lío de plata labrada, regalos de Indias, papelera y almofres	711 marcos	Juan de Torres	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	Plata labrada, frasquera, papelera, almofre y 1 cajoncito de búcaros	20 marcos	Alonso de Tejada	Para Cádiz, para su uso	Ibídem
Ibídem	- 1 cajón con plata labrada, - Regalos de Indias, frasquera, 1 cajoncito de cocos de bálsamo	- 50 marcos	Francisco Moreno	Para Sevilla,	Ibídem
Ibídem	- 1 cajón con plata labrada - Plata en piña	- 500 marcos - 400 marcos	Bernardo de Barrios	Para Cádiz	Ibídem

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
Ibídem	- Plata labrada	- 32 marcos	Capitán Alonso de Estrada	Para Cádiz. De su uso	Ibídem
Ibídem	- 2 cajones con plata labrada	- 150 marcos	Mateo Ilzarve	Para Cádiz	Ibídem
Ibídem	- 1 imagen y 7 cajas con regalos de Indias		Juan de Nogueras y Castro	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de su uso y regalos de Indias	- 8 marcos	Francisco de Palacios	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 6 cajones de plata labrada de su uso regalos de Índias, 40 cajones de barros de Chile		Juan Enríquez	Para Cádiz y Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	6 cajones de regalos de Índias y 5 camas de viento		Alférez José de Medina	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 50 marcos	Nicolas Moneo Guerra	Al Puerto de Santa María	Ibídem
1686. Almiranta	- Plata labrada	- 12 marcos	Pedro José de Vega	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 200 marcos	León de Vizarrón	Al Puerto de Santa María	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada - 1 cama de viento	- 250 marcos	CapitánFrancisco López de Linares	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 talego con plata labrada - 2 cajones de barro y otros 2 con regalos de Indias	- 300 marcos	Capitán Andrés Pérez de Rivera	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 3 taleguillas de plasmas		Capitán Andrés Pérez de Rivera	Para Puerto de Santa María	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	122 marcos= 22.500 pesos	A Diego Ruiz del Pino	Para Sanlúcar	Ibídem
1686. Ídem.	- 2 líos con plata labrada	-100 marcos	Antonio Manuel Barragán	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 cama de gateado y regalos de Indias		A Antonio de Barrios	Para Cádiz	Ibídem

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1686. Ídem.	- 8 cajones con regalos de Indias		Francisco de Villavicencio		Ibídem
1686. Ídem.	-7cajones con plata labrada - 16 cajones con barros, regalos de Índias, 2 papeleras, 1 frasquera, 3 almofreces	- 548 marcos	Marcos Francisco de Tapia, maestre de plata de este galeón	Para Sevilla	Ibídem
1686. Galeón San Francisco Javier	- Plata labrada - 1 caja con regalos Indias	- 130 marcos	León de Vizarrón	Al Puerto de Santa María	Ibídem
1686. Ídem.	- 3 petacas con plata labrada	- 80 marcos	Francisco Maraval	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de su servicio - 3 cajoncillos de búcaros y regalos de Indias	- 24 marcos	José Blanco Rejón	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 100 marcos	A José Durán	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- 7 cajones y un lío con barros y lozas de China - 1 cajoncillo con 1 retrato - 1cofre con regalos de Indias		Al General Don García de Yjar y Mendoza	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 3 cajones y 1 petaca con plata labrada - Donativo en metálico - 1cajoncito con ornamentos - 1 cajón con 1 lámpara - regalos de Índias - 5 cajones de barros - 5 barrilillos de China	- 500 marcos - 300 marcos	A Fray Manuel de Torquemada y otros frailes mercedarios	Para Cádiz y Sevilla. Para el culto divino. La lámpara para Ntra. Sra. de Europa	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 50 marcos	Juan A. Pacheco	Para Cádiz	Ibídem

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 20 marcos	A José Castaño	A Sanlúcar, de su uso	Ibídem
1686. Ídem.	- 2 cajones con plata labrada - 6 cajones con plata labrada - 4 cajones con regalos y encomiendas de Indias	- 200 marcos - 800 marcos	A don Juan Enríquez	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada - 1 papelera de carey	- 27 marcos	José y Juan Pardo de Figueroa	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 2 líos con plata labrada	- 40 marcos	A don Antonio de Conte	Al Puerto de Santa Mª	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 cajoncillo pequeño con plata de filigrana	- 20 marcos	A don Alonso de Arana	Para Madrid, de regalo	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 saco con plata labrada	- 50 marcos	A Juan Conrado	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 1pozuelo con plata labrada	- 300 marcos	Alférez Pedro de Torres	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 100 palos de gateado y caoba, y cuarterones de cedro		A Juan Murillo	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 cajón con conchas de carey y 2 cajones de barros		A Pedro deTorres Alférez del navío	Para Puerto de Santa Mª	Ibídem
1686. Navio Santo Cristo de San Agustín, capitana	- Plata labrada	- 330 marcos	A Pedro de Cepeda	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 4 cajoncillos de regalos de Índias y 2 cajas con mercancías que no se han vendido en Indias		A Francisco López de Linares	Para Cadiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 1pozuelo con plata labrada - Plata labrada de su uso - Diferentes géneros que no se vendieron en Indias	- 400 marcos - 72 marcos	Francisco Ramos Arana	Para Cádiz y Sanlúcar	Ibídem

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1686. Ídem.	- 1 cajón con plata labrada	- 100 marcos	Tomás Blázquez	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 40 marcos	Nicolas de Flores	Cádiz/Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 40 marcos	Juan Martínez Lobato	Para su uso	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 8 marcos	A Juan Alfonso de Velasco	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada - 6 cajones de barros y regalos de Indias	- 62 marcos	Manuel Correa y Silva	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 lío con plata labrada	- 24 marcos	A Frco. Espinosa	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- 2 líos con plata labrada	- 50 marcos	Marcos Díaz	Al Puerto de Santa Mª	Ibídem
1686. Ídem.	- 3 pedazos de caoba para puertas ermita Santa Clara.		Bartolomé de Noras Gallegos	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 60 marcos	Fco. Barrientos		Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 160 marcos	Tomás Ortiz Roldán	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 220 marcos	Francisco Ramos de Arana	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de uso propio	- 18 marcos	Alonso Somoza	Para Cádiz, de su uso	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de uso propio	- 2 marcos	Diego de Córdoba Laso de la Vega	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de uso propio	- 8 marcos	Andrés de Conice	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de uso propio	- 20 marcos	Baltasar de la Torre Cossío	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada de uso propio	- 240 marcos	Francisco García Márquez	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 372 marcos, 4 onzas	Capitán Pedro del Mármol	Para Cádiz	Ibídem

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 70 marcos	Antonio Montero de Espinosa	Para Sevilla	Ibídem
1686. Galeón Ntra. Sra de los Remedios	- 2 cajones con un biombo		A don Francisco de las Heras	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 20 marcos	Pedro de Zárate	A Sevilla para el culto	Ibídem
1686. Ídem.	- 13 cajones con regalos		A José de Lázaro	A Madrid...	Ibídem
1686. Ídem.	- 1 petaca con plata labrada	- 62 marcos	Al mismo	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Cajones con plata labrada	- 100 marcos	Frco. de Echave		Ibídem
1686. Galeón Nuestra Señora del Mar	- Plata labrada	- 50 marcos	A doña Teodora de la Vega	Al Puerto de Santa María	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 50 marcos	Al alférez Nicolás T. de Cañas		Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 50 marcos	Al capitán Pedro de Riasos	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 50 marcos	A Luis de León	Para Cádiz	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 200 marcos	Tomás Fernández de Larrea	Al Puerto Snta María	Ibídem
1686. Galeón Nuestra Sra. de Guadalupe	- Plata labrada	- 125 marcos	A Felipe de Rivas	Al Puerto de Santa María	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada	- 60 marcos	A Fernando Sevilla Valderrama	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada, para su servicio	- 80 marcos	A Lope Merchán	Para Sevilla	Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada, de su uso				Ibídem
1686. Ídem.	- Plata labrada y algunas alhajas	- 40 marcos	Al Padre Andrés, de la Orden de Agonizantes	Para el culto divino	Ibídem

OBJETOS ARTÍSTICOS EN LAS FLOTAS DE TIERRA FIRME (1665-1699)					
Fecha/Navío/ Puerto	**Mercancía**	**Peso/precio**	**Emisor**	**Destino**	**AGI**
1686. Navío Nuestra Sra. del Carmen…	- Plata labrada	- 54 marcos	A Alonso Medina	Para Sevilla, de su uso	Ibídem
1688 Navío Santo Tomás de Aquino	- Plata labrada, para su uso	- 20 marcos	A Pedro Calderón Alguacil Mayor de la Inquisición		Ibídem
1689. Navio Santa Teresa	- 1 vajilla de plata labrada	- 50 marcos	Sebastián de Arancibia	¿Para su servicio?	Ibídem
1689. Navio San Lorenzo	- 1 vajilla de plata labrada	- 35 marcos	Maestre de Campo Frco. de Castro	¿Para su servicio?	Ibídem
1689. Ídem.	- 6 cajones de conchas de carey		A José Morales Negrete		Ibídem
1691. Capitana, galeón pataché Nuestra Sra. de las Mercedes, Cumaná	- bacinilla, 1 platoncito, 5 platillos, 1 jarrito, 2 tacitas usados, a 64 reales el marco - 1 bacinilla, 2 candelabros quebrados, a 60 reales el marco + 7 reales de plata	- 17marcos, 6 onzas,2ochavas =1146 reales - 7 marcos, 3 onzas, 5 ochavas= 447 reales Total 200 pesos	-Los oficiales reales de la provincia de la Nueva Andalucía	A entregar en Sevilla a sus destinatarios	2399
1692. Capitana, galeón Jesús, María y José. Portobelo	- 5 piñas de plata blanca. (Se descaminaron en el Puerto de Perico por los guardias del comercio de Lima	- 168 marcos	Oficiales de la Real Hacienda, provincia de Veragua	Para la Real Hacienda	2399
1697. Ídem.	- 1 perla en una cajetilla de oro esmaltado en otra redonda de plata	- 55 quilates	Dr. Juan Fco. de Páramo y Cepeda	Regalo para el Rey	2399
1698. Nuestra Sra. de la Encarnación. Navío de Aviso	- 4 cajones de búcaros procedentes de Maracaibo	- 100 reales por pieza. Se evalúan en 13.600 mvs		Para el comercio?	2399

CARACTERES DEL ENVÍO DE ESCULTURAS LÍGNEAS NAPOLITANAS A ESPAÑA

MARGARITA ESTELLA
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Como se advierte en nuestra introducción al tema, la documentación que ilustra este tráfico artístico, sean Testamentos, Inventarios, Libros parroquiales, Correspondencias de personajes concretos, etc, proporcionan importantes noticias sobre los caracteres que lo definen y que brevemente esbozaremos.

Concretándonos a nuestro tema y dado que las esculturas a las que nos referimos son estrictamente de temas religiosos, los *motivos* de su circulación se restringen a una mezcla de interés artístico y devocional, como puede comprobarse por ejemplo en las cláusulas del Testamento del Marqués de Mejorada, en relación a la Capilla de San Fausto en Mejorada del Campo[1], pero en otros casos debe deducirse del contexto del documento. En realidad, la circulación de obras de arte desde su origen a otros puntos de destino ha tenido en todos los tiempos diversos motivos.

No se sabe bien a que fue debido el auge del envío de esculturas napolitanas a España a partir de la segunda mitad del siglo XVII, pues aunque se conoce el atractivo del arte italiano −pueden recordarse las bellas fuentes que decoraron los Jardines reales− no parece tener sentido la importación de esculturas en madera policromada de temas religiosos que podían hacer la competencia a los talleres españoles. Pero fue así y pensamos que en ello influyó su calidad artística, la decadencia de los talleres cortesanos, quizás el precio y el atractivo exótico que para España siempre tiene lo extranjero, sin olvidar que la situación de Nápoles bajo la corona española favorecía el fenómeno.

En cuanto a sus *comitentes*, quizás se percibe un cambio respecto al clásico cliente del arte religioso, la Iglesia. Así como las grandes empresas artísticas de arte religioso se debieron en general al impulso eclesiástico, en la importación de este tipo de esculturas napolitanas predominan los encargos particulares de personajes civiles aunque sus destinos, por supuesto, fueron religiosos.

[1] ESTELLA, Margarita. "El Mecenazgo de los Marqueses de Mejorada en la Iglesia y Capilla de su Villa. Su Altar-Baldaquino y sus esculturas de mármol, documentados", *Archivo Español de Arte,* nº 288, 1999, pp. 469-503.

Como ya se ha dicho en muchas ocasiones, los promotores del envío a España de este tipo de esculturas son los Virreyes Españoles del Reino de Nápoles, a cuyo ejemplo se suman personalidades del entorno de su corte virreinal. La tramitación de los encargos se lleva a cabo por intermediarios, que en su caso aparecen asimismo en relación con el círculo español napolitano, conocedores del tema. Sobre ello poseemos informaciones dispersas a añadir a las que las fuentes italianas como Nappi o Catelo proporcionaron[2]. La lista es larga por lo que sólo recordamos algunos de los que más concretamente hemos consultado en estudios nuestros, como los datos proporcionados por Antonio Casaseca en relación a las Carmelitas de Peñaranda, patronazgo del Virrey Conde de Peñaranda, los que menciona Juan Nicolau al hablar del mecenazgo del cardenal Pascual de Aragón en relación a las Capuchinas de Toledo, los datos de Lorenzana y Vázquez Fernández a los que pudieron añadirse algunos datos localizados en el Archivo de Protocolos de Madrid, todos ellos anteriores a los que recientemente ha publicado Manuela Sáez González sobre las esculturas de este tipo enviadas por el Conde de Lemos a su villa de Monforte y el artículo de Ida Mauro sobre el mecenazgo del Conde de Peñaranda[3]. También pudimos aportar noticias sobre bienes artísticos procedentes de Italia, enviados por el Marqués de Villafranca al convento de su patronazgo en Villafranca del Bierzo y se recuerda las obras que Fernández Gracia menciona como enviadas de Nápoles al Convento de la Concepción de Ágreda por distintos personajes relacionados con la Corte virreinal napolitana[4]. Se ha consultado alguna otra publicación sobre esta importante llegada a España de obras lígneas napolitanas sin olvidar la contratación que desde España hace el Marqués de Mejorada con artistas sicilianos, en la órbita de los napolitanos, a través de su intermediario en Nápoles, aunque en este caso no se tratara de obras en madera, y recordamos ahora los envíos artísticos de otros Virreyes que han ocupado a otros investigadores como el más extenso y profundo estudio de Leticia de Frutos sobre el Marqués del Carpio u otros

[2] Nappi, Eduardo. "I Vicere e l´arte a Napoli", *Napoli Nobilissima*, XXII, 1983, genn.-ap., pp. 41-57; Catello, Elio. "Argenti e sculture lignee per i Vicere di Napoli ed altre aristocratiche commitenze spagnole", *Napoli Nobilíssima,* genn-dic., 1997, pp. 77-84.

[3] Estella, Margarita M. "La escultura napolitana en España: Comitentes, Artistas y Dispersión", en *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* Atti del convengo internazionale, a cura di Leticia Gaeta, Lecce, 2004, Mario Congedo Editore, 2007, vol. II, pp. 93-110, 23 figs.; Casaseca, Antonio. *Catálogo Monumental de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*, Madrid, 1984, pp. 234-270; Nicolau Castro, Juan. "El Cardenal Virrey D. Pascual de Aragón y su Monasterio toledano de las Madres Capuchinas", *Ricerche sul 600´ napoletano. Saggi e documenti,* 1999, pp. 77-89; Lorenzana Lamelo, M.ª Luisa. *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortianas: El Colegio del Cardenal y el Convento de las Clarisas*, Santiago de Compostela, 1986; Vázquez Fernández, Luis. *Documentos da historia de Monforte no secolo de ouro*, Fundación do Cardenal, 1991; Estella, Margarita M. "La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del Mecenazgo Virreinal y personajes de su entorno", *El Arte foráneo en España. Presencia e Influencia. XII Jornadas de Arte, 2004*, CSIC, Madrid, 2005, pp. 331-345; Sáez González, Manuela. "Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el Virrey Lemos (1610-1616)". *Ricerche sul 600´napoletano. Saggi e documenti 2005*, pp. 51-61 y Mauro, Ida. "La acquisizioni di opere d´arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)", *Locus Amoenus*, 9, 2008, pp. 155-169.

[4] Estella, Margarita M. "La Corte virreinal y su influencia en las Artes: el Mecenazgo de los Toledo", *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX. XIII Jornadas Internacionales de Arte 2006 ,* CSIC, Madrid, 2008, pp. 219-232 y Fernández Gracia, Ricardo. *Arte, Devoción y Política. La promoción de las Artes en torno a Sor María de Ágreda,* Soria, 2002.

como los dedicados a las colecciones del Conde de San Esteban, del Conde de Castrillo o del Almirante de Castilla[5].

El *destino* de estas obras suele concretarse en sus encargos. Ciñéndonos a lo que en su día dijimos, estos personajes al volver a España recuerdan sin duda el esplendor de la Corte de Nápoles y deciden decorar al gusto napolitano sus capillas funerarias, en su caso sus propios palacios y en otras ocasiones conventos bajo su patronazgo. En general todos ellos se situaban en tierras de sus mayorazgos, en muchos de los cuales se asientan ahora pequeños pueblos de la geografía española. Ello motivó el desconocimiento de esas fundaciones y su consiguiente deterioro y abandono, como hizo constar Mercedes Simal en su estudio sobre el Palacio del Duque de Benavente[6]. Desde el punto de vista artístico, en estos últimos años los historiadores italianos hablan de la circulación en el Mediterráneo de esta producción napolitana y destacan la importancia de la corriente que fluye hacia España, donde su estudio aún aparece un tanto disperso. Se ocupan muchas veces de *los artistas* comprometidos con este comercio añadiendo muchos nombres a los que en su día diera De Dominici. Las fuentes españolas recientes recogen las noticias proporcionadas por los historiadores italianos como los trabajos citados de Nappi o Catelo y otras muchas que amplían el círculo de artistas napolitanos que trabajaban esculturas en madera policromada con destino a España. Estos trabajos van completando el número conocido de artistas implicados en el comercio de tallas lígneas para España, pero hacen falta estudios de conjunto, al ejemplo de los italianos que perfilen biografías y otros temas, en Tesis Doctorales, de las que ya se conoce alguna en trámite o en Simposios Internacionales y grandes Exposiciones que concretaran la labor realizada y la que falta por emprenderse[7].

No nos vamos a ocupar ahora de estos *artistas* de los que se han localizado obras en España como Nicola Fumo, Giacomo Colombo, Vicente Ardia, Giacopo Bonavita, Pier Antonio Colicci, Pietro Ceraso, Felice Hidalgo Buonfiglio, Domenico Nardo, los Patalano,

---

[5] Estella, 1999, cit. en nota 1 y Frutos, Leticia. *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2010. Se ocuparon del Conde de San Esteban dos autores, V. Lleo Cañal y M.ª Jesús Muñoz en *España y Nápoles: Coleccionismo y Mecenazgo Virreinales en el siglo XVII*, dirigido por José Luis Colomer, Madrid, 2009; Bartolomé, Belén. "El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos", *Boletín del Museo del Prado*, nº 33, 1994, pp. 115-128; Silva Maroto, Pilar. "La escultura en Madrid en tiempos de Carlos II. Importación de obras y coleccionismo", *Anales de Historia del Arte*, *Univ. Complutense,* nº 5, 1995, pp. 205-223.

[6] Simal López, Mercedes. "Don Juan Alfonso Pimentel, VII Conde-Duque de Benavente y el coleccionismo de antigüedades: inquietudes de un Virrey de Nápoles (1603-1610)", *Reales Sitios,* 2º trim. 2005*,* pp. 30-49.

[7] Dominici, B. De. *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli, 1748 (ed. Bologna, 1971); Nappi, Catello, cit. en nota 2; Fittipaldi, Teodoro. *Scultura Napolitana del Settecento*, Napoli, 1981 (1º ed. 1980); Pasculi Ferrara, Mimma. "Contributo per la scultura lignea di Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII, Fumo, Colombo, Marocco di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trilocco, San Martino", *Contributi per la Storia dell´arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. I La scultura,* Universita di Bari, 1983, pp. 52-80, 38 figs.; Rizzo, V. "Scultori della seconda metá del 600"; Pane, R. 1984; Lustro, Agostino Di, con intervento de Gennaro Borrelli, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cádice*, Napoli, 1993; "*Interventi sulla questione meridionale"* a cura di Francesco Abbate, Roma, 2005; *La Scultura meridionmale…* vid. en nota 3; Borrelli, Gian Giotto. *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli, 2005; *Sculture di età barocca tra Terra d´Otranto, Napoli e Spagna*, a cura di Raffaele Casciaro e Antonio Cassiano, Lecce, dic. 2007- magg. 2008; Liddo, Isabella Di. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata del ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, 2008; *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata da Luca Giordano al Settecento*, a cura de Elisa Alcanfora, Firenze 2009 y *España y Nápoles,* vid. en nota 5. Estas publicaciones contienen numerosos estudios sobre el tema y aunque esta relación es por supuesto incompleta, da idea de lo comentado.

los Perrone o Claudio Beissonat citados regularmente en fuentes italianas y españolas y otros menos conocidos como los de Giuseppe Maresca, Michael Bonus, Francisco Antonio Assanta o Francisco Falcón y algún otro de los que ya vamos conociendo su actividad para España y de los que no siempre hemos localizado datos en Italia, pero debe tenerse en cuenta que el gran conjunto de esculturas napolitanas en madera policromada localizadas en nuestras tierras son anónimas y que lo más que conocemos de ellas es su procedencia y en casos sus fechas de llegada a nuestras tierras.

La documentación conocida puede ayudarnos a su clasificación, tras un detenido estudio estilístico que exige su comparación con obras de segura autoría. Precisamente las que presentamos en esta breve comunicación presentan este problema que aún no hemos solventado pero que damos a conocer por su calidad e interés iconográfico.

Otros aspectos del envío de estas esculturas, que aunque no artísticos son fundamentales, se refieren al *precio* en que se contratan, sus *formas de pago* y sus medios de *transporte.* Recientemente la Dra. Di Liddo, además de proporcionar nuevos datos sobre muchos de los artistas ocupados con obras para España, analiza la forma de pago a través de las distintas entidades bancarias napolitanas que funcionaban en el siglo XVII, lo cual sugiere una pista de búsqueda documental en otras regiones; y en cuanto a su transporte conocemos, por ejemplo, detalles de la llegada a Villafranca del Bierzo de los bienes del Marqués de Villafranca, enviados en carros cuya carga se especifica concretamente, incluido su peso, o algunos datos sobre los trámites del envío por barco hasta el puerto de Alicante del encargo del Marqués de Mejorada para su Capilla de San Fausto, aunque no consta en la correspondiente relación ninguna mención a obras escultóricas en madera[8].

Hemos dejado para lo último mencionar otro aspecto de este tráfico del que nos vamos a ocupar de forma algo más detenida al presentar las obras que vamos a analizar: la selección del *tema iconográfico* por los comitentes, en relación con uno de los dos motivos determinantes de este tráfico artístico, el religioso. Como se dirá, la preferencia por algunos de ellos se debía en gran manera al contexto eclesial de la doctrina católica, como se ha podido leer en las numerosas publicaciones sobre la representación de la *Inmaculada*[9] que fue preferido por los encargos españoles donde el hervor inmaculista la propugnaba. Se conocen múltiples ejemplares napolitanos de artistas conocidos que, en muchos casos, repiten un mismo *modelo* de similar composición, sin saberse hasta que punto son obras de uno o distintos artistas, como se advirtió al agrupar en torno a un ejemplar del Ceraso varias Inmaculadas muy parecidas, entre las que pudieran incluirse algún otro ejemplar de los ya citados por Nicolau en Toledo[10]. Su estudio requiere una investigación posterior.

Por supuesto la representación del *Crucificado* era tema obligado para cualquier artista pero no son sus imágenes las que predominan en la importación española, aunque se conozca algún caso como el del *Cristo* de Jacopo Bonavita, hoy en el Museo de Pamplona. En estos

[8] Liddo, 2008, cit. en nota 7 y Estella, 2008, cit. en nota 4 y 1999, cit. en nota 1.

[9] *L´Inmacolata nei rapporti tra l´Italia e la Spagna*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma, 2008. Sus estudios representan una puesta al día del tema, incluida su más importante y reciente bibliografía.

[10] Nicolau Castro, Juan. *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991. Se mencionaron en Estella, Lecce, 2007, cit. en nota 3.



Figura 1. Giacomo Colombo (¿círculo de?), *Crucificado*, Madrid, comercio de arte.



Figura 2. Nicola Fumo, *San Miguel asaeteando al demonio*, localización actual desconocida.

últimos años apareció este ejemplar en el comercio anticuario cuyo arte nos recordó a las obras de Giacomo Colombo[11] (Fig. 1).

Se ha advertido también que las obras enviadas de temas religiosos son en general exentas, de un tamaño medio y destinadas a su culto en concreto, es decir, como meras imágenes de devoción, quizás para evitar la complicación del transporte y montaje en caso de su pertenencia a un altar.

En relación a esta selección del *tema iconográfico*, nos ha llamado la atención la difusión de un mismo *modelo* que lo representa, como ya se ha apuntado al hablar de las *Inmaculadas* y en el caso concreto que veremos a continuación, el *viaje* de una misma composición entre Italia y España en el transcurso de dos siglos.

Una de las esculturas que estudiamos en su día fue un magnífico *Arcángel San Miguel* firmado por Nicola Fumo y hoy perdido[12] (Fig. 2). Últimamente hemos conocido otras esculturas dedicadas al tema que han despertado nuestro interés pues en su estudio se constató la amplia difusión de esta iconografía en la escultura en madera policromada realizada en Nápoles a partir de la segunda mitad del siglo XVII. La bibliografía italiana, asimismo, ha facilitado el conocimiento de otros muchísimos ejemplares y de sus artífices italianos.

[11] Estella, (2004), 2007, cit. en nota 3, Cristo de Bonavita y obras de Colombo. Nota 7: casi todos los autores citados incluyen obras de Colombo con las que pudo compararse la fotografía de este ejemplar. Su estudio se pospone a la localización de su actual propietario.

[12] Estella, Margarita. "Tres obras de Niccolo Fumo de localización actual desconocida", *Archivo Español de Arte,* 1976, pp. 80-85.

El tema iconográfico por supuesto fue representado desde los primeros años del Cristianismo por ser figura mencionada en los textos bíblicos. En la Edad Media se prefirió su representación como el Ángel que en el Juicio Final se ocupa de pesar en una balanza los actos buenos o malos de las almas, pero a partir del Renacimiento, y sobre todo por el fervor Contrarreformista, se le representa como el paladín de la Iglesia −Quis ut Deus− en su lucha contra la Herejía. Su iconografía se adapta a este nuevo concepto, que realza su indumentaria militar a la romana y su actitud en el momento de asaetear al demonio a sus pies. Algunos autores ven en sus composiciones recuerdos lejanos de representaciones renacentistas como la de Donatello en su *Judith y Holofernes*, que pudo inspirar la de *Carlos V y el Furor* de León Leoni, en cierto modo simbólicas de la Luchas entre el Bien y el Mal[13].

Hay por supuesto precedentes españoles, como el magnífico de Gregorio Fernández en la Colegiata de Alfaro, la original representación de Martínez Montañés del Arcángel enfrentado al diablo en el retablo de la iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera, o la derivación del tipo definido por Anchieta en Badostain (Navarra) de Miguel de Espinal. Pero todas estas representaciones se integran en grandes retablos y difieren estilísticamente de las representaciones napolitanas. Como curiosidad recordamos también su representación en marfil en las lejanas Islas Filipinas bajo esta misma iconografía que se difunde en nuestras colonias ultramarinas en fechas relativamente tempranas, pues los ejemplares que conocemos han podido documentarse en casos en los años medios del siglo XVII[14].

El *modelo* que ahora se analiza, de caracteres estilísticos diferentes a los que presentan los españoles citados, claramente napolitanos, despertó el interés de Alvar González Palacios que en un magnífico estudio determinó los precedentes italianos a esta iconografía. Su punto de partida fue una preciosa escultura en plata que, por su estilo, atribuyó a Lorenzo Vaccaro (1655-1706) dada su semejanza con el ejemplar del tema que este artista realizó para la napolitana Capilla del Tesoro de San Jenaro. Es curioso que la pieza presente una inscripción que proporciona el nombre del comitente y su carácter devocional, pues en ella se lee que fue realizada a devoción de don Miguel Río Egea, sin duda un español como puntualiza Alvar González Palacios. También recuerda otro pequeño ejemplar en plata, similar al que estudia, en el Museo de Salamanca. El autor destaca entre los precedentes italianos la representación de Guido Reni en la iglesia de los capuchinos de Roma y como modelos más próximos a la realización de esta escultura en plata alude a diversas obras de Luca Giordano, muchas de ellas conservadas en España, pero sobre todo recuerda su San Miguel del Museo de Bellas Artes de Viena y su repetición del tema en Berlín, con claros recuerdos del Reni[15].

---

[13] Rëau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*, edición española de la francesa de 1957, T. I, vol.1º; Coppel Aréizaga, Rosario. Ficha de "Carlos V y el Furor" en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 102-109.

[14] Martín González, Juan José. *La escultura barroca en España 1600-1700*, Manuales Cátedra, Madrid, 1984: San Miguel de Alfaro, pp. 65-66, fig. 16; San Miguel de Jerez de la Frontera, pp. 149-150, fig. 66; García Gainza, Concepción. *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, 1984, Retablo de Badostain, lám. 15; Estella Marcos, Margarita M. *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, Madrid, CSIC, 1984.

[15] González Palacios, Alvar. "Un capolavoro della plastica napolitana barocca", *Antologia di Belle Arti*, Nuova serie, nº 21-22, 1984, pp. 111-127. Agradezco a Roberto Alonso el conocimiento de este trabajo que asimismo nos proporcionó las fotografías de los ejemplares en madera del tema del County Museum y de las Jerónimas de



Figura 3. Francesco Picano (atrib.), *San Miguel asaeteando al demonio,* Los Ángeles, County Museum.



Figura 4. Lorenzo Vaccaro, ¿seguidor de?, ¿quizás Nicola Fumo?, *San Miguel asaeteando al demonio*, Salamanca, iglesia de la Vera Cruz.

Para este breve trabajo nos interesó especialmente su alusión a un bello ejemplar en madera policromada del County Museum of Art, de Los Ángeles, procedente del convento de las Agustinas de Salamanca, que atribuyó a Francesco Picano (Fig. 3). La escultura repite la composición del Vaccaro y el fundamento de la atribución fue el documento dado por Rizzo sobre el encargo que recibe este escultor napolitano para llevar a cabo un San Miguel, en madera policromada, por modelo del Vaccaro. Sin duda recuerda en muchos aspectos a la del Vaccaro, con sus pequeñas alas que como flechas se disparan hacia el cielo, en paralelo a la diagonal que marca la pierna del diablo y se contraponen al movimiento hacia delante de la figura. La escultura es muy bella, y aunque últimamente se discute la atribución dada por González Palacios, nos ha sido muy útil en la clasificación de otros ejemplares de los que hablaremos más adelante[16].

Precisamente el mismo autor da una nutrida lista de representaciones italianas de estos años en pintura y escultura destacando las debidas a Nicola Fumo. Los estudios mencionados en relación a los artistas napolitanos que trabajan para España, desde el Dominici, a Fittipaldi

Madrid, que citamos más adelante; González Palacios, Alvar. "Adornamento vicereal per Napoli", en *Civiltá del 600´* Catálogo, II, Napoli, 1984, p. 243: reproduce los dos arcángeles del Vaccaro y Fittipaldi, cit. en nota 7, pp. 77 y ss, sobre Váccaro.

[16] González Palacios, Alvar. Ficha 5-11 en *Civiltá del 600´* Catalogo. Napoli, 1984, II, pp. 318-319.

y últimamente por la Dra. Pasculi y el Prof. Casciaro, por no citar sino a los que más ha interesado, han permitido el conocimiento de su arte y facilitado su comparación con uno de los ejemplares que estudiamos en cuyo círculo pensamos en principio que podía incluirse[17].

En la pequeña capilla de la Vera Cruz de Salamanca se conservan dos interesantes esculturas en madera policromada cuyo estilo es claramente napolitano. Se trata de un *San Miguel asaeteando al Demonio* (Fig. 4) y de un *San Juan Bautista.* Presentados recientemente en una Exposición conmemorativa de la creación de esta Cofradía de la Vera Cruz, son figuras muy finas y prácticamente desconocidas para los interesados en la escultura napolitana[18].

Las pocas noticias que se tiene sobre ellas se refieren a la construcción de la capilla de San Miguel, el año de 1716, a devoción de Francisco Pérez de Parada, Diputado de la Cofradía *quien a su costa hizo el altar…frontal de pizarra y echura de S Miguel como esta dorado y estofado.* La noticia proporciona una cronología *ante quam* pero no aclara su procedencia y menos su autor[19].

La ficha de la Exposición redactada por el Profesor Brasas Egido recuerda su parecido con la pequeña esculturilla de plata del Museo de Salamanca que, como se ha dicho, se atribuye a Lorenzo Vaccaro[20].

En un estudio comparativo más profundo pensamos que su movida y airosa composición recordaba en gran manera las obras de Nicola Fumo, muy en la línea del ejemplar que estudiamos en su día, de localización actual desconocida, con el diablo en forma humana como siempre lo representaba Luca Giordano. Los pliegues quebrados de su manto al viento que a la izquierda equilibra la postura hacia delante del arcángel, su juvenil rostro de facciones pequeñas, son detalles que aparecen en todas las representaciones de Fumo, como en el magnífico ejemplar de Castrignano del Capo estudiado por Casciaro[21]. También presenta el faldellín de tiras cortas y alborotadas que no recubre del todo la falda interior o su coraza en curva ribeteada sobre el vientre, como en el ejemplar de Ágreda enviado a su convento de la Concepción en 1693, por Dª Juana de la Cerda, Duquesa de Alburquerque, según noticias de Fernández Gracia (Fig. 5). Este ejemplar lo atribuimos a Nicola Fumo, atribución que Casciaro apoya[22]. Otros detalles como el pequeño casco ajustado a la cabeza que deja su cabellera al aire, se pueden ver en otros ejemplares del artista como por ejemplo en el que conservan las Jerónimas de Madrid que Roberto Alonso, con todo fundamento, atribuyó a su quehacer[23] (Fig. 6).

No obstante, advertimos que el diseño de sus alas, finas, pequeñas y muy elevadas sobre la cabeza del Arcángel, apuntando al cielo como una flecha la izquierda, más caída la derecha, lo

---

[17] Vid. nota 7.

[18] *Lignum Crucis. V Centenario de la Cofradía de la Vera Cruz de Salamanca*, Palacio Episcopal, 2006.

[19] Moralez Izquierdo, Francisco. *La ermita de la Vera Cruz de Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 2007: Capillas de San Miguel y de San Juan.

[20] Brasas Egido, Juan Carlos, vid. 18.

[21] Casciaro, Raffaele. "Seriazione e variazione: sculture de Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna", en *Interventi*, 2007, cit. en nota 7, pp. 245-254, 14 figs. y Casciaro, Raffaele. "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d´Otranto e oltre", en *Sculture di etá barocca…*, 2007, cit. en nota 7, pp. 49-74, cát. nº 55, pp. 274-275.

[22] Estella, Margarita. "Escultura napolitana en España..", en *Interventi...*, 2007, cit. en nota 3.

[23] Alonso Moral, Roberto. "La scultura lignea napoletana in Spagna nell´età del barocco: presenza e influenza", en *Sculture di età barocca tra Terra d´Otranto...*, 2007, cit. en nota 7, pp. 75-86, fig. 6.



Figura 5. Nicola Fumo (atrib.),
San Miguel asaeteando al demonio,
Ágreda (Soria), convento de las Concepcionistas.



Figura 6. Nicola Fumo (atrib.),
San Miguel asaeteando al demonio,
Madrid, convento de las Jerónimas.

acercaba más en su vibrante movimiento al modelo del Váccaro comentado. Este artista trabajó en mármol y en plata y también se citan obras suyas en estuco, pero no se han encontrado referencias a obras suyas en madera policromada aunque como escultor, y dada su prolífica personalidad, pudo hacerlas. Quizás fue obra de algún artista de su entorno. El problema de su clasificación reside en cierto modo en este diseño de sus alas finas y pequeñas, muy aéreas, en el ejemplar del Vaccaro y en este de la Vera Cruz, con un sentido más dinámico que en otras obras del Fumo que las concibe más grandes y pesadas, aunque ya Casciaro nos habla de la etapa del artista que refleja sus contactos con Lorenzo Vaccaro y las pinturas de Luca Giordano.

Dada la cantidad de artistas que repiten este mismo *modelo* del Vaccaro, viajero entre España y Nápoles, se ha comparado el San Miguel salmantino con los ejemplares del tema de artistas napolitanos que presentaban este tipo de alas como la del Sarno, del que se ha localizado un ejemplar en Hellín (Murcia), o las del Trilocco, pero todas ellas son obras más tardías en relación a la llegada a la Vera Cruz del ejemplar que nos ocupa y tampoco recordaba demasiado a la obra del Francesco Picano, el escultor al que se atribuyó el *San Miguel* del County Museum, de composiciones algo más estáticas, ejemplares sobre los que hablamos más adelante. Las obras de otros artistas napolitanos que como Colombo, Ardia, etc., enviaron obras a España no proporcionaron elementos que aclararan el problema por lo que, de momento,



Figura 7. Anónimo. ¿Vicente Ardia?,
San Juan Bautista,
Salamanca, iglesia de la Vera Cruz.



Figura 8. Vicente Ardia,
San Francisco Javier,
Ghemme (Novara), iglesia de la Asunción
(foto Di Liddo).

solo puede aceptarse la clasificación que en su día dio Brasas al relacionarlo con el círculo del Vaccaro, quizás del Fumo.

Tampoco ha aclarado nuestras dudas el análisis de la figura del *San Juan Bautista* que debió acompañarlo (Fig. 7). En altar separado presenta caracteres de estilo similares al San Miguel pero tampoco presenta un parecido significativo como para atribuirle a Nicola Fumo. Aunque recuerda en algunos detalles a obras de Vicente Ardia (Fig. 8), artista del taller de Michele Perrone que por las fechas de 1693 instala su propio taller y envía obras a España. La clasificación de esta interesante escultura exige un estudio más profundo y compararla, por ejemplo, con la abundante obra de Giacomo Colombo, con esculturas de gran interés en España o, incluso, con las de Giovanni Antonio Colicci, del que se conservaban unos bustos en Corella (Navarra)[24].

Llegado a la Vera Cruz por las mismas fechas que el *San Miguel*, posiblemente debido a un mismo comitente, pues se cita en su Archivo el año de 1717, es una muy fina figura de este

[24] Di Liddo, 2008, cit. en nota 7, pp. 177-179 y otras citas. Sobre Colombo existen numerosos e importantes estudios muchos de ellos incluidos en las publicaciones citadas en las notas 3 y 7; S*plendori del barocco,* 2009, cit. en nota 7: sobre Colicci (1681-1740), cát. 83 y biografía y Estella, cit. en nota 3: recoge noticia de sus bustos en Corella.



Figura 9. Anónimo. ¿Giuseppe Sarno?, *San Miguel asaeteando al demonio*, Madrid, comercio de arte.



Figura 10. Giuseppe Sarno, *San Miguel,* Gallipoli, iglesia de la Confraternità (foto Di Liddo).

santo cuya devoción también estuvo muy extendida en el mundo católico. Su representación varía aunque es bastante común la iconografía que esta figura presenta sin llegar a los extremos del modelo del Arcángel que, como se va viendo, puede considerarse casi un *icono* por la repetición de su composición, al menos durante estos años de la segunda mitad del XVII y siglo XVIII.

En el comercio de arte ha aparecido recientemente otra escultura en madera policromada de *San Miguel Arcángel* que nos pareció napolitana, opinión no compartida por alguno de nuestros colegas[25] (Fig. 9). En principio su composición nos recordó algo a la citada de Francesco Picano y a su ejemplar conservado en Scanzano y a otras obras conocidas de este escultor napolitano que trabaja en la primera mitad del siglo XVIII[26]. Nos pareció más sugestiva su comparación con un interesante ejemplar del escultor Giuseppe Sarno enviado a Hellín (Murcia), firmado y fechado en 1775, y con su ejemplar en Gallipoli, documentado según la Dra. Di Liddo, en 1796 (Fig. 10). Este estudio estilístico no nos parece definitivo, pero conviene recordar que

[25] Procedente del Comercio de Arte de Barcelona. Se ha subastado recientemente en Durán.

[26] González Palacios, Alvar, ficha en *Civiltá del 600´,* 1984, cit. en nota 15, pp. 4, 46 y 226; Di Liddo, cit. en nota 7, fig. en p. 349 el *San Miguel* de Picano en Scanzano; V. p. 5, 349; *Splendori del Barocco*…, 2009, cit. en nota 7, biografía de Picano.

de las obras del Picano se ha dicho que preceden las suaves líneas del rococó, en tanto que la obra que ahora se analiza presenta grandes y adustas facciones, larga túnica de pliegues amplios y un más atenuado dramatismo que parece indicar cierta influencia del espíritu del neoclasicismo que en años más avanzados del siglo XVIII renueva al arte europeo. Se ha comparado con otro *San Miguel*, obra de finales de esta centuria, del escultor Gennaro Trilocco presentado en la Exposición de *Splendori del Barocco*[27] pero el estudio no ha aportado datos seguros por lo que, como en casos anteriores, se hará preciso un estudio más profundo. Se nos ha advertido que su policromía es extraña a lo napolitano y de la indudable imperfección de la talla del diablo pero, en todo caso, nos ha parecido una bella escultura posiblemente de la fecha que le asignamos y que pudiera concebirse como obra del círculo del citado Picano, más afín a lo del Sarno. Más alejada del modelo del Vaccaro que predomina en las representaciones vistas anteriormente, pensamos que puede añadirse a este conjunto de un *modelo* que por estos años comienza a variar.

Presentamos ahora otro bello ejemplar del *San Miguel asaeteando al demonio,* en colección privada de Marbella (Málaga) que la Dra. García Olloqui atribuyó a La Roldana (Fig. 11). Comparado con su *San Miguel* del Escorial advertimos diferencias que a nuestro parecer apuntaban a Nápoles. La figura, muy bella, del arcángel, en la actitud común a estas figuras, cubre su cabeza con un casco adornado con una cabeza de león, como el del *Arcángel* en plata que González Palacios atribuyó al Vaccaro, pero con un remate similar a una voluta arquitectónica que puede verse en el ejemplar citado del Sarno en Gallipoli, obra que como se ha dicho está documentada en 1796, y como en este ejemplar, ya no presenta el faldellín con flecos y se cubre con falda abierta sobre la pierna izquierda en posición de marcha hacia delante, como también aparece en el ejemplar visto en el mercado de arte al que también recuerda la factura de sus alas pequeñas. Su silueta más nerviosa y dinámica que los ejemplares citados, se envuelve en manto de agitados pliegues en diagonal al frente, en tanto que la figura del demonio se representa en figura de dragón con cabeza monstruosa y alas membranosas como en el *San Miguel* de Francesco Picano en Scanzano[28]. Todo apunta a un artista napolitano que trabajara en madera policromada, quizás del entorno de Giuseppe Sanmartino, cuyos *Ángeles reggifiaccola,* de la Cartuja de San Martín en Nápoles, presentan ese movimiento de paños que se advierten en la figura en estudio[29].

Variando de tema se menciona ahora un bellísimo relicario que preside la figura de un *Cristo a la columna* conservado en las Agustinas de Salamanca y cuyo conocimiento debo a la generosa amabilidad del profesor de la Universidad de Salamanca D. Antonio Casaseca, que nos ha informado de su carácter inédito[30].

---

[27] Di Liddo, cit. en nota 7: sobre Sarno, pp. 240-247, figs. 209-214; *Splendori del barocco*…, 2009, cit. en nota 7: *San Miguel* de Trilocco, cát. 100, biografía.

[28] García Olloqui, M.ª Victoria. *La Roldana,* Sevilla, 2000, p. 62. Marbella (Málaga)*,* Colección particular. Sobre Vaccaro, notas 15 y 16; sobre Sarno, nota 28, sobre el ejemplar del Mercado de arte, nota 26 y sobre el Picano de Scanzano, nota 27.

[29] Fittipaldi, cit. en nota 7: sobre Sanmartino pp. 136 y ss., Ángeles: figs, 412-413.

[30] Desde aquí quiero agradecerle su asesoramiento y su generosidad. Madruga, Ángela. *Arquitectura barroca salmantina. Las agustinas de Monterrey*, Salamanca, 1983. Esencialmente arquitectónica, la autora destaca, no obstante, el interés de sus fondos artísticos en clausura.



Figura 11. Anónimo. ¿Nicola Fumo?, *San Miguel asaeteando al demonio,* Marbella (Málaga), colección particular.



Figura 12. Escuela napolitana, mediados del siglo XVII, *Relicario del Cristo a la Columna*, Salamanca, convento de las Agustinas.

No se ha podido ver hasta la fecha, pero las fotografías cedidas por dicho profesor son suficientemente claras como para apreciar su calidad. Por noticias verbales de la priora, que aquí agradecemos, el conjunto mide 120 cm de alto por 90 cm de ancho y 20 cm de fondo. La imagen del *Cristo*, 40 cm de alto. Presenta dieciocho columnas de 18 cm de altura y otras diez de 8 cm.

Del mueble relicario que alberga la figura nos dio su sabia clasificación la Dra. Mª Paz Aguiló. Al parecer es un relicario realizado en madera de ébano, carey, bronce y cristal de roca, obras muy comunes en el sur de Italia, Nápoles o Sicilia. El colorido de su superficie al parecer es debido a la incrustación de pequeñísimos relicarios envueltos en casos en trapitos de colores, en los elementos que conforman el mueble, técnica, según la Dra. Aguiló, llamada *labor de monja*, aunque según la misma Doctora este tipo de obras también se hacían en Alemania. Su localización en las Agustinas, conocido patronato del Virrey napolitano Conde de Monterrey, apoya su carácter napolitano que también se percibe en la escultura del *Cristo a la Columna*[31] (Fig. 12).

[31] No es preciso ahora recordar sus amplios conocimientos en la materia. Agradezco igualmente sus orientaciones que me han facilitado en gran manera este estudio.



Figura 13. Escuela napolitana, mediados del siglo XVII, *Cristo a la columna,* Salamanca, convento de las Agustinas.



Figura 14. Escuela napolitana, mediados del siglo XVII, *San José con el Niño*, Ágreda (Soria), convento de las Concepcionistas.

Para el tema de esta comunicación nos interesó sobre todo la escultura del *Cristo a la Columna* que cobija en su centro el relicario. La composición es también muy repetida en la escultura lígnea napolitana, en conexión con el ciclo de la Pasión, presidido por la representación del Crucificado (Fig. 13).

Son variadas sus representaciones y la que ahora presentamos aparece en relación con el Cristo a la Columna firmado por Giacomo Colombo que se conserva en la Iglesia de San Ginés de Madrid. No puede asimilarse a su círculo, pues sus caracteres, los que se perciben a través de su fotografía, no son del todo determinantes. Su mayor inclinación nos recordó la obra del tema del citado escultor Trilocco, pero la cronología de este artista es demasiado avanzada para la escultura de las Agustinas, pues según la Dra. Aguiló, el mueble puede fecharse hacia 1660-1670. La figura se adapta perfectamente a su nicho central y su estilo armoniza con fechas incluso anteriores a las del Colombo (1663-1731). En un estudio más apurado podrá comparársele con la obra de los Perrone, que trabajan para los virreyes españoles de Nápoles desde mediados del siglo XVII o incluso de algún discípulo de Vespasiano Genuino, que modernos estudios como el de Casciaro, relacionan estilísticamente con España[32].

[32] Sobre Colombo, prácticamente todos los autores que participaron en las publicaciones citadas en nota 7; Fittipaldi, cit. en nota 7 reproduce *Cristo a la columna* del Trilocco en lám. XX; Di Liddo, 2008, cit. en nota 7: sobre los Perrone; Casciaro, Raffaele, 2008, vid. en nota 21, C*risto a la columna* de Vespasiano Genuino (1552-1637), p. 52, figs, 3-8.

Por último presentamos otra figura napolitana dada a conocer por Fernández Gracia y conservada en Ágreda. El tema iconográfico de *San José con el Niño* (Fig. 14) no tuvo la difusión de los analizados con anterioridad, pero también fue devoción extendida tanto en Italia como en España, lo que favoreció su representación, menos uniforme que la adoptada en, por ejemplo, las representaciones de San Miguel[33]. Según el autor, llegó al convento de la Concepción, fundado por Sor María de Ágreda, el año de 1665 enviado por el Virrey, el Cardenal Pascual de Aragón. Estos datos en principio podían facilitar su clasificación, pero la verdad, aunque la monografía de Nicolau sobre el Cardenal[34], Virrey de Nápoles desde el año de 1664, es muy minuciosa, solo se refiere a la fundación toledana de las Capuchinas. Como se ha dicho, en la mayoría de los casos de estas esculturas, solo el estudio estilístico puede ayudar a su clasificación pero datos como el mencionado de su comitente o procedencia son muy útiles pues, en principio, confirman casi con seguridad su lugar de realización y su cronología, reduciendo el ámbito a explorar.

Aunque se seguirá insistiendo en su estudio, de momento pensamos que la obra parece próxima al estilo de las de Vicente Ardia, del que se conoce alguna obra en España. Pero como se ha advertido anteriormente, hay que tener en cuenta la cronología. Vicente Ardia entra el año de 1665, a la temprana edad de 15 años, en el taller de Michele Perrone, aunque la Dra. Di Liddo, que da esta noticia, también alude a su colaboración en 1675 en la realización de un *Cristo a la Columna* encargado a Gaetano Patalano, su colega en este mismo taller. Por ello habrá que pensar en los Perrone, Michele o Aniello, que surten de esculturas por las fechas de 1658 y 1659 a los Virreyes españoles de Nápoles, Conde de Castrillo y Conde de Peñaranda. De hecho, algunas de las obras del citado Gaetano Patalano, que trabaja en años posteriores a los que nos ocupan, recuerdan a este *San José*[35] (Figs. 15 y 16). Por supuesto hay otros muchos escultores napolitanos que pudieron realizar esta obra o las que anteriormente hemos analizado, pero nos ha parecido más oportuno relacionarlas en principio con aquellos de los que se conoce su relación con España.

No sé si estas breves observaciones pueden dar idea del tema propuesto en la comunicación, los caracteres del tráfico artístico entre Nápoles y España, entre los que se ha querido destacar la selección del tema iconográfico que deja su impronta en la difusión de ciertos *modelos* que apenas alteran sus caracteres.

Nos hemos detenido en el definido por la representación de *San Miguel*, pues su huella en el arte español fue muy profunda. No se sabe hasta que punto La Roldana pudo conocer ejemplares napolitanos en la Corte, cuando realiza su *San Miguel* de El Escorial, muy en la línea de lo napolitano, pero es muy probable. Ya se ha hablado del bellísimo ejemplar que la Dra. García Olloqui atribuyó precisamente a esta escultora de Corte, pero aunque no es ahora

[33] Fernández Gracia, Ricardo, 2002, cit. en nota 4.

[34] Nicolau Castro, Juan. "El Exconvento de Madres Capuchinas: un museo de arte italiano en el corazón de Toledo", *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Separata nº 54; vid. también Nicolau Castro, Juan, 1999, cit. en nota 3.

[35] Di Liddo, 2008, cit. en nota 7: estudia en concreto el taller de los Perrone y en p. 72 cita el aprendizaje de Ardia y en p. 64 su colaboración con Gaetano Patalano. Reproduce su *San Francisco Javier* en figs. 140-141 y el *San Gaetano,* de Gaetano Patalano, en figs. 50-51.





Figs. 15 y 16. Gaetano Patalano, *San Gaetano*, Lecce, iglesia de Santa Clara (foto Di Liddo).

el momento de discutirlo, nos parece, como se ha dicho, que esta escultura es más bien una obra napolitana muy original dentro del tipo que se ha analizado[36].

La difusión posterior del modelo en España también presenta mucho interés. Por supuesto lo encontramos en la escuela levantina de los Salzillo, como puede comprobarse en la reproducción del tema por Nicolás, que se traslada de Nápoles a Murcia y en cuyo taller se educa su hijo, el gran maestro Francisco Salzillo, cuyo bello *San Miguel* confirma la difusión del *modelo* por un gran artista que infunde su genio creador en su representación. La Dra. Di Liddo aclaró precisamente que en el encargo del *San Miguel* a Nicolás Salzillo se le impone un ejemplar del tema, napolitano y de pequeño formato, que poseía un caballero español[37].

Presenta mayor interés la huella que el modelo deja en la escuela cortesana como puede comprobarse en las magníficas interpretaciones por el escultor académico Salvador Carmona que, al igual que Salzillo, da vida a un modelo de origen italiano que al pasar el tiempo se había anquilosado en parte, como se ha podido ver en las representaciones napolitanas tardías del tema[38].

[36] Estella, Lecce, 2007 cit. en nota 3 y Alonso, cit. en nota 23: sobre el *San Miguel* de la Roldana; García Olloqui, *La Roldana,* cit. en nota 29: p. 62, Colección particular, Marbella (Málaga).

[37] Di Liddo, 2008, cit. en nota 7. Amplio estudio sobre los Salzillo: pp. 344-345 el *San Miguel* de Nicolás y fig. 155 el de su hijo Francisco.

[38] Estella, 2007, cit. en nota 3: se menciona el hecho por encima; Alonso Moral, Roberto, 2007, cit. en nota 23: reproduce el *San Miguel* de la Roldana y un *Ecce Homo* de Luis Salvador Carmona que repite el modelo del Colombo en San Ginés.

EL TRANSPORTE DE RELOJES EN LA CORTE ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Amelia Aranda Huete
Patrimonio Nacional, Madrid

La decoración del Palacio Nuevo de Madrid y del resto de las residencias regias supuso la adquisición de objetos de arte, muchos de ellos relojes, procedentes en gran número del mercado extranjero. Algunos de ellos llegaron a la corte española después de un largo viaje.

Destaca entre todos el iniciado en la primavera de 1758 por tres *montagnons*, nombre con el que se conocía a los habitantes de las montañas del Jura en Suiza, con destino a Madrid. Sus nombres eran: Pierre Jaquet-Droz, Abraham Louis Sandoz, suegro del anterior y Jacques Gevril, oficial altamente cualificado de su obrador. Su azaroso viaje atravesando parte de Europa ha llegado hasta nosotros gracias al diario de viaje redactado por Abraham Louis Sandoz, a la correspondencia que éste mantuvo con su esposa y a varios documentos más relacionados con este viaje que se guardan en la Biblioteca Municipal de la Chaux-de-Fonds[1] .

No era el primer viaje realizado por Jaquet-Droz para vender sus relojes pero si el más largo e incierto. Los relojeros del valle del Jura, debido a su confinamiento geográfico, se veían en la necesidad de viajar a Ginebra, París o Leipzig para dar a conocer sus obras y relacionarse con los principales centros relojeros. En 1753 Jaquet-Droz intuyó, que para poder vender en el extranjero sus máquinas de gran complicación y perfección técnica, necesitaba adquirir cajas acordes con el nuevo gusto de mediados del XVIII. Por ese motivo viajó a París y entró en contacto con los principales broncistas, ebanistas y constructores de cajas de péndulos de la capital francesa. Desde ese momento las cajas de sus relojes comenzaron a adornarse con marquetería, nácar, concha, bronce dorado y se completaron con órganos y *serinettes*. Este primer viaje a París nos resulta muy interesante porque debió ser un ensayo del que realizaron cinco años más tarde a la corte española. Sandoz anotó en su diario el 21 de agosto de 1753 que ambos partieron para París en una carreta cubierta, acondicionada con los pocos medios de que disponían, con el fin de hacer el viaje más placentero. En las primeras etapas, como era costumbre entre los habitantes de esa zona, les acompañó un séquito integrado por varios familiares y amigos.

[1] Este manuscrito y el resto de la documentación fue publicado en parte por Tissot, André. *Voyage de Pierre Jaquet-Droz à la cour du Roi d'Espagne 1758-1759. D'après le journal d'Abraham Louis Sandoz son Beau-père*. Cahiers de l'Institut neuchâtelois à la Baconnière, Neuchâtel, 1982.

El viaje a España tuvo algo de aventura porque si bien era conocido que a los monarcas españoles les gustaban tanto los relojes como los cuadros y aunque contaron con la inestimable ayuda del embajador Ricardo Wall, en ese momento ministro de finanzas y de Jacinto Jover, Grande de España, osaron ponerse en camino con una gran fortuna. El incitador de esta aventura pudo ser lord Keith, un noble escocés, ilustrado, filántropo, que visitó España hacia 1734 y concluyó su carrera diplomática en el Principado de Neuchâtel[2].

Debieron proyectar el viaje en el otoño de 1757 y ellos mismos construyeron el carro para transportar los relojes. En su diario Sandoz apuntó, a finales de 1757 y comienzos de 1758, los gastos que le ocasionó la construcción *de una carreta para el viaje a España.* Debía tratarse de un vehiculo pequeño, de dos ruedas, cubierto con una capota para proteger a los viajeros de las inclemencias del tiempo, con un pequeño espacio para el equipaje[3]. En enero de 1758 comenta en su diario que estaba preocupado por la resistencia de la carreta y se plantea transformarla y adaptarla a cuatro ruedas para llevar la carga más equilibrada. Al final se decidió transportar las piezas más grandes en un carro auxiliar.

A comienzos de marzo los péndulos estaban terminados. Antes de iniciar el viaje esta rica colección, fruto del trabajo y del ingenio de cinco o seis años, se expuso en la casa de Sandoz. Allí los visitantes admiraron seis relojes de péndulo: un modelo grande, de dos metros de alto, dotado de gran precisión y *con juego de organos*; uno de *movimiento perpetuo* que funcionaba sin necesidad de que se le diera cuerda; un tercero denominado *Le Nègre*, un autómata que daba la hora, repetía las cifras que se le dictaban y realizaba operaciones aritméticas según se le ordenara[4]; otro llamado *Pièce à cigogne*, por el motivo decorativo fabricado en bronce que adornaba la caja; otro también de caja larga de gran precisión y la pieza maestra de la colección y motivo principal del viaje, un reloj de gran complicación bautizado como *El Pastor* por el autómata que coronaba la caja. La magnifica y elegante caja, de estilo Luis XV, debió ser encargada por Jaquet-Droz en su viaje a París en 1753 y demuestra claramente el interés que sintió desde joven por los autómatas[5].

Una vez admirados por todos, se procedió a embalarlos cuidadosamente para evitar desperfectos durante el largo viaje. Se desmontaron las maquinarias y las piezas se colocaron en cajas que se guardaron a su vez en otras cajas rodeadas de paja. Para impermeabilizar las cajas se cubrieron éstas con hule y lona y se fijó todo a la madera con clavos.

El 5 de marzo se solicitó el certificado que permitía emprender el viaje, se pagaron los derechos aduaneros y Sandoz expuso el itinerario del recorrido: Jura, Lyon, valle del Ródano, Pont-Saint-Esprit, Languedoc, Puigcerdà, Lérida, Barcelona, Zaragoza y Madrid. En total

[2] Aunque Tissot y otros autores después, han insistido en que lord Keith les animó al viaje, debieron existir contactos previos, alguna petición más o menos formal, para que se pusieran en camino. Hay que tener en cuenta que Sandoz era un hombre de negocios experimentado, consejero y miembro de la Justicia de su región, y que financió la expedición. Después de leer sus reflexiones se llega a la conclusión de que el viaje debió estar meditado y más o menos garantizado. Y aún así, no fue tal y como ellos esperaban.

[3] Contó con la ayuda del maestro carpintero Abraham Robert, con Pierre l' Allemand que le ayudó a construir las ruedas, con el cerrajero Daniel Perret-Gentil, con Daniel du Bois y con el carretero Abraham Louis Loze.

[4] El reloj era totalmente independiente del zócalo. Éste, encerraba un mecanismo accionado por un hilo disimulado en la base, gracias al cual un operario podía, con un juego de imanes, desplazar en el péndulo una aguja, igualmente imantada. El autómata se movía a voluntad.

[5] La descripción de este reloj y de los autómatas que le adornan ya los publicamos en Aranda Huete, Amelia."Los relojes del reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza". *Reales Sitios*, nº 181, Madrid, 2010, pp. 60-76.

siete semanas aproximadamente de viaje que soportaron bastante bien teniendo en cuenta las dificultades de los caminos y el medio de transporte tan rudimentario. Por fin, el 4 de abril Sandoz anotó en su diario el comienzo del viaje. Los relojes fueron trasladados desde la casa de Jaquet-Droz en la Chaux-de-Fonds al cercano pueblo de Morteau por una comitiva integrada, como en ocasiones anteriores, por varios familiares y amigos que quisieron acompañar al relojero en la primera jornada de la aventura, la más complicada por lo escabroso del terreno. Una vez en Morteau, se comprobó que la carga estaba bien asentada en la carreta y en el carro y comenzaron definitivamente el viaje tras los trámites de la aduana. Las jornadas fueron largas y duras y Sandoz apuntó escrupulosamente las distancias recorridas, las incidencias del día y los gastos[6]. En Lons-le-Saunier contrataron a un conductor experto para que dirigiera la comitiva pues ellos desconocían las rutas frecuentadas por los viajeros y temían perderse. Decidieron también sustituir su caballo por uno más fuerte que pudiera tirar sin problemas del carro cargado con el equipaje y los relojes.

En Lyon, nuevo trámite de aduana. Debieron abrir las cajas y presentar la mercancía ante las autoridades. Esto supuso retraso en el viaje y gastos pues tuvieron que acomodar otra vez los relojes para que no sufrieran deterioros y asegurar de nuevo el hule con clavos. Sandoz contactó con un conductor de Montpellier especializado en la ruta española que se comprometió a llevarlos a Barcelona en quince días. Para ello tuvieron que sustituir la carreta por otro vehículo de cuatro ruedas tirado por mulas, más apto para el itinerario[7]. A partir de este momento, las etapas del viaje las fijó el cochero ya que anhelaban llegar a Madrid cuanto antes, pues los gastos aumentaban y las expectativas del viaje no estaban saliendo como habían planeado. Adquirieron también ropa adecuada para la recepción que tendría lugar en la corte española: un traje de paño de Silesia con chaqueta escarlata galonada que les costó 19 escudos y un *redingote*[8] escarlata por un luis[9].

De Lyon a Barcelona el camino se hizo más duro. Llegaron a la ciudad el 3 de mayo, después de pasar por Nimes y Montpellier. Llevaban ya un mes de viaje. Solían comenzar la jornada sobre las cuatro o las cinco de la mañana y no paraban hasta la noche, es decir más de doce horas de viaje para recorrer aproximadamente 50 kilómetros[10]. La climatología era más favorable pero el camino menos pintoresco. Todo estaba perfectamente calculado, el

[6] Por ejemplo, comenta el buen vino blanco que les ofrecieron en Arbois, la visita que hicieron a las salinas de la villa de Lons le Saunier donde descansaron durante una jornada para herrar a los caballos, afeitarse y visitar la bella ciudad y su palacio.

[7] Las mulas aguantaban mejor los largos trayectos pues comían menos que los caballos y tenían más fuerza para tirar de los pesados carros.

[8] Prenda de abrigo, similar a un capote, abrochado por delante, que se deja abierto por la parte inferior.

[9] De nuevo aprovechan para hacer turismo. Sandoz anota en su diario la afabilidad de los habitantes de Lyon, el aspecto comercial de la ciudad donde se encontraba de todo. Admiran la Plaza Real, la estatua de Luis XIV elevada sobre una base de mármol blanco adornada con estatuas de bronce representando los ríos Saona y Ródano, los jardines con sus fuentes con sus juegos de agua y sobre todo el reloj astronómico con autómatas de la catedral de san Juan. Lo describe así: *de unos treinta metros de altura, en forma de torre. Un gallo abre sus alas al toque de las horas. En la parte superior, un carillón de campanas. Mientras suena, aparece un ángel que abre una puerta y desciende la paloma del Espíritu Santo. Cuando el carillón para, ambos desaparecen. También se observa el curso del sol y de la luna, los días de la semana, los años y los signos del zodiaco*. Como podemos suponer este reloj debió causar una fuerte impresión en Jaquet-Droz, autor del "pastor" y de futuros autómatas.

[10] Debe existir algún error pues las cuentas no salen en relación con los kilómetros que separan ambas ciudades y el tiempo que según Tissot se tardó en recorrerlos.

itinerario trazado, los descansos previstos así como los peajes y las formalidades aduaneras. Atravesar los Pirineos fue lo más dificultoso. Después llegaron a Figueras, Gerona y por fin a Barcelona. A pesar de que Sandoz no conducía el carro, apenas escribe en su diario, cosa que no había ocurrido en las primeras jornadas del viaje. Sí le llama la atención la travesía en barco por La Drôme y como los marineros, con el agua hasta la cintura, trasladaban en brazos a personas y mercancías hasta la embarcación. Y si hasta Lyon las anotaciones relativas a vegetación y elementos culturales son escasas porque el país difería poco del suyo, a medida que se adentraban hacia el Sur, los comentarios se acentúan: bellas llanuras, viñedos, tierras que descienden entre rocas cubiertas de romero y de brezo. Acostumbrado a su tierra cubierta de nieve este paisaje llama su atención y de nuevo Sandoz nos relata todo lo que ve[11]. Por fin, cuando llegaron a Barcelona escribió a su esposa relatándole todos estos acontecimientos.

Los trámites en la aduana de Barcelona resultaron más sencillos gracias a un negociante escocés que se presentó como fiador de la carga, lo que evitó la apertura de las cajas. Aún así, tuvieron que esperar tres días para recuperar los relojes y trasladarlos hasta la casa del nuevo carretero contratado por Sandoz: Jean Olle, cochero profesional que les trasladaría hasta Madrid por *20 pistoles*[12] *de oro*. En Barcelona adquirieron dos espadas de acero toledano y unas medias de seda. Después de algunas dificultades, por fin partieron hacia Madrid. El recorrido se les hizo más áspero. Castilla no era ni Francia ni Cataluña. Se les presentó desértica y sin atractivo. Las tierras eran áridas y las ciudades pobres. Pero aún así, Sandoz continuó, como había realizado a lo largo de todo el viaje, relatando lo que ve, lo que siente y dejando en su diario sus impresiones, curiosas en muchos casos. Describió con entusiasmo Montserrat y sus cimas cortantes, las llanuras, las fortificaciones, los cielos despejados cubiertos en ocasiones de profundos nubarrones, las montañas escarpadas y los caminos abruptos que les obligaron en ocasiones a descender del carro para que las bestias soportaran sólo el peso de las mercancías. En los parajes más difíciles y para evitar asaltos se unieron a caravanas que viajaban hacia Madrid. Desde Zaragoza continuaron el camino junto a siete carromateros catalanes que se dirigían a la capital. Aunque vinieron a España por negocios, al final se convirtieron en unos viajeros más.

Cuando se acercaron a Guadalajara les pareció que el paisaje se suavizaba. Alcalá sorprendió a Sandoz: las iglesias, los conventos de jesuitas, las casas de piedra. Cerca de Madrid contemplaron la trashumancia, un espectáculo pintoresco que causó su admiración como a otros muchos viajeros extranjeros.

Por fin llegaron a Madrid el 22 de mayo. Se instalaron provisionalmente y se pusieron en contacto con monsieur Lantheaume, un comerciante de relojes con quien Jaquet-Droz había iniciado negocios y que se ocupó de todos los trámites de la aduana. Al día siguiente se trasladaron con él a Aranjuez, ciudad en la que residía en ese momento la corte, con la intención de entrar en contacto con Ricardo Wall. Visitaron también a otros suizos que vivían en la capital, dedicados como ellos al arte de la relojería: Huguenin, Du Común y Perret-Gentil. Algunos días más tarde, por recomendación de milord Keith, se instalaron en casa de Jacinto

[11] Tissot recoge algunos comentarios muy jugosos de Sandoz sobre comida, bebida, paisaje y trato de la gente de las poblaciones por donde pasan y comenta que le llama la atención la ausencia de referencias a las impresiones de Jaquet-Droz y Grevil sobre el viaje.

[12] Nombre que se daba en Italia, Inglaterra y Francia a la moneda de oro española equivalente a dos escudos.

Jover. Comenzaron a abrir las cajas y a ensamblar los relojes. Jaquet-Droz y Jacques Gevril se ocuparon de montar los movimientos, es decir las máquinas, y los autómatas. Abraham Louis Sandoz de repasar la marquetería, barnizar y pulir las cajas. Como lo que llevaba más trabajo era el montaje de las máquinas, a Sandoz le quedó bastante tiempo libre para visitar la ciudad. El reloj de caja grande y la *Pièce à cigogne* no dieron mucho trabajo. Al denominado *Le Nègre* le tuvieron que reparar los *serinettes* pues se habían estropeado en el viaje. Al resto sólo algunos retoques. En pocas jornadas los relojes estuvieron dispuestos para ser presentados a los reyes.

Pero no se cumplieron las expectativas deseadas por los relojeros. Los días pasaban y no se marcaba una fecha en el calendario para acudir a palacio y presentar los relojes. Por contra, se agravó la enfermedad de la reina Bárbara de Braganza, que llevaba enferma varios meses. La reina falleció el 27 de agosto y durante el período de luto no pudieron presentar los relojes al rey, que además se había trasladado al castillo de Villaviciosa de Odón a llorar la pérdida. Por fin el 3 de septiembre la corte solicitó que las piezas fueran preparadas para ser trasladadas a Villaviciosa. Sandoz apuntó en su diario *nos pasamos toda la noche embalandolos*. Los relojes se guardaron en cajas y la caravana se puso en camino hacia Villaviciosa. Las cajas se transportaron en parihuelas por dos porteadores acompañados de Sandoz y Grevil montados en mulas facilitadas por Jover. Jaquet-Droz realizó el trayecto en una silla. En el archivo del Palacio Real de Madrid se conservan varios registros de pagos de carruajes utilizados para trasladar al relojero suizo y a tres de sus relojes desde la ciudad al castillo de Villaviciosa[13].

Una vez allí, las cajas se depositaron en las habitaciones reales donde Jaquet-Droz presentó sus obras al rey y puso en marcha los autómatas del *Pastor* y *Le Nègre*[14]. El rey, admirado ante tanto ingenio, decidió adquirir tres relojes que fueron trasladados desde Villaviciosa a Madrid: el reloj con juego de órganos, *Le Nègre* y *El Pastor*. Pagó por ellos 2.000 pistolas (200 luises de oro). Los relojes se trasladaron por porteadores escoltados por una guardia a caballo. Una vez instalados en el Palacio Nuevo y en el Palacio del Buen Retiro, se procedió a darlos cuerda y a enseñar a los relojeros de cámara el funcionamiento de estas maquinas para su perfecta conservación. La cancelación de la deuda real se retrasó unos días lo que produjo la desesperación de Sandoz que veía como se acercaba el invierno y quería regresar lo antes posible a su casa[15]. Al final, Ricardo Wall, por propia iniciativa, les entregó la cantidad establecida. Cuando regresaron a La Chaux-de-Fonds en la primavera del año siguiente, 1759, su hazaña convirtió a Jaquet-Droz en un relojero afamado dedicado a construir los mejores relojes con autómatas de la zona que todavía se conservan en el museo de Neuchâtel.

Pero no todos los relojes que llegaron a Madrid realizaron un viaje tan "aventurero". La mayoría eran encargados por los propios monarcas a los relojeros más afamados de Londres y París utilizando como intermediarios a los embajadores. Estos seguían los mismos cauces

[13] Se pagaron a los mozos que transportaron los relojes 300 reales. Archivo General de Palacio (en adelante A.G.P.). Sec. Reinados. Fernando VI, cajas 287 y 288.

[14] Sandoz no acudió a la presentación, para su disgusto. En un comentario a su suegro Jaquet-Droz se alegra de las felicitaciones recibidas por parte de Farinelli y del primer músico del rey y comenta como el rey le hizo poner en marcha los péndulos más de cien veces y que no dejó de reír, sobre todo intentado descubrir el secreto de "Le Nègre".

[15] Hay que tener en cuenta que llegaron a Madrid a finales de mayo con la intención de pasar en la capital un par de semanas, tiempo suficiente para ensamblar los relojes y presentarlos en la corte.

que el resto de las obras de arte adquiridas para decorar los palacios madrileños. Las rutas comerciales principales eran dos: la francesa que partía de París y hacía escala en Bilbao o Bayona para continuar hasta Madrid. Y la inglesa, que a veces también tenía escala en Bilbao y en otros casos llegaba al puerto de Lisboa y de allí en carro por Badajoz hasta la capital.

Los relojes, en este caso, siempre desarmados, se embalaban en cajas, acompañados en muchas ocasiones por otros objetos de arte, y se numeraban, se sellaban e identificaban como propiedad del rey o de la reina para evitar problemas en la aduana. Así se evitaba la apertura de las cajas y el pago de los derechos de entrada.

Por ejemplo, el 3 de octubre de 1746 Francisco Casaubon informó desde Bayona al marqués de la Ensenada que había enviado urgentemente con el arriero Juan Decheverry una caja que contenía la máquina de un reloj y las instrucciones para montarlo en Madrid. Para que llegara a tiempo ajustó con los conductores pagarles siete doblones de oro por cada mula, es decir un doblón más de lo establecido. El total del porte ascendió a 456 reales.

En el navío español *Margarita*, Ricardo Wall, aún embajador del rey en Londres, remitió el 10 de septiembre de 1749 varios cajones que contenían dos péndulas para el rey entregadas por el relojero William Poulthon. Las cajas estaban forradas con lienzo encerado para evitar que penetrará el agua. Una vez arribaron a Bilbao, se enviaron a Madrid, al marqués de la Ensenada, con el arriero Tomás de Hojas, que firmó un contrato en el que se obligó a entregarlas en el término de diez días *sin golpear ni maltratar*. La persona responsable en Bilbao era Francisco de Barbachano, que hacía las funciones de enlace entre la persona que enviaba la carga y el arriero que la transportaba a Madrid. El 24 de enero de 1752 ejerció de nuevo su cometido al ocuparse de que dos cajas dirigidas desde Londres por el relojero Miguel Smith fueran trasladadas hasta la capital por uno o dos hombres a pie ya que debían viajar *con cuidado y derechas, sin golpearlas por contener cosas muy delicadas encargadas por el rey*[16]. Las cajas iban rotuladas con las iniciales de Fernando VI.

Unos años más tarde, el 28 de marzo de 1750, el duque de Sotomayor informó desde Lisboa al marqués de la Ensenada, que enviaba en varias cajas un reloj de péndola real para el rey con los arrieros Francisco Berganza y Manuel Ripis, quienes se habían comprometido en documento escrito a entregarlo *sin lesión alguna*. Ya se habían pagado los portes de ida y vuelta, por lo que no se les debía satisfacer nada a su llegada a la corte y además iba a escribir al gobernador de Badajoz para que no pusiera ninguna traba ni cobrara aduana al paso de los arrieros por esta ciudad.

Y el 29 de agosto de 1750 Antonio Ruiz, portero de la secretaría del despacho de Hacienda, entregó obedeciendo órdenes del marqués de la Ensenada, 360 reales a unos carromateros portugueses que condujeron un reloj que el rey de Portugal regaló al rey de España[17].

---

[16] Barbachano ya se había ocupado antes de varias cajas con relojes enviadas por Miguel Smith en el navío San Juan Bautista cuyo capitán era Juan de Urtategui. Siempre se recomendaba que se manipularan con el máximo cuidado y que no se golpearan por custodiar cosas muy delicadas. Más cajas similares llegaron el 7 de octubre de 1750 a Portugalete en el navío San José capitaneado por Francisco de Cavieses y el 5 de junio de 1752 en el navío Nuestra Señora del Rosario cuyo capitán era Cristóbal del Valle, A.G.P. Sec. Reinados, Fernando VI, Real Cámara, caja 104.

[17] Con toda seguridad debe tratarse del reloj regulador firmado por el prestigioso relojero inglés John Ellicott y que actualmente se conserva en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid.

Francisco Breton pagó el 10 de enero de 1756, cumpliendo órdenes de Ricardo Wall, 1.680 reales por los portes de un reloj para el rey desde Bilbao a Madrid y 30 reales por el traslado de las pesas de otro reloj desde el mismo sitio. Y el 13 de agosto del año siguiente, 5.243 reales y 21 maravedís por varios fletes[18] de relojes encargados por el rey que se enviaron desde Londres a Bilbao y varios portes de Bilbao a Aranjuez[19].

Durante el reinado de Carlos III la actividad debió continuar aunque se conservan escasos documentos que hacen referencia a estos transportes. Pero durante el reinado de su hijo Carlos IV las adquisiciones de obras de arte destinadas a decorar las residencias regias aumentaron en exceso y son muchas las noticias que nos informan de la llegada de relojes procedentes en la mayoría de los casos de París y del traslado de estos objetos de un real sitio a otro.

Surge ahora la figura del marchand-mercier, comerciante de objetos de lujo que aprovechando las vías comerciales fundadas en el siglo pasado, abasteció a las cortes europeas de importantes piezas. El francés François-Louis Godon fue el proveedor de los monarcas españoles sobre todo de objetos de porcelana adquiridos en la fábrica de Sèvres y de relojes. El 3 de septiembre de 1789 comenzó su actividad enviando con el arriero Salaberry tres cajones conteniendo *china* para el servicio del rey. Por el viaje desde Bayona a Madrid se le pagaron 90 pesos[20].

Cuestiones aduaneras, debidas tal vez a sus actuaciones fraudulentas, retuvieron en la frontera en agosto de 1790 varias cajas con objetos para los reyes y nobles de la corte. La mercancía fue confiscada por los funcionarios de Bayona. Por este motivo, Godon tuvo que solicitar ayuda al conde de Fernán Núñez para la recuperación de los objetos y su conducción hasta Madrid.

Uno de los envíos más importantes que realizó en 1798 fue el de varias cajas que contenían un reloj de gran tamaño, fabricado en mármol y maderas finas, conocido como el *reloj del Tiempo*. Las piezas llegaron desmontadas para que la maquinaria no sufriera y una vez en Madrid se ensamblaron y montaron por Francisco Ribera, relojero de cámara. Se conservan varios pagos realizados periódicamente desde abril a julio de 1800 destinados a Ribera por empaquetar, conducir y montar esta *péndola grande* enviada por Godon desde París y destinada a la Casa de Labrador de Aranjuez.

Ribera detalla, en factura presentada el 19 de abril de 1800, los gastos del empaquetado y la conducción de este reloj. Así conocemos que utilizó en el embalaje: papel de seda y papel ordinario que costó 192 reales; bramante y cuerdas por 12 reales y estopas por 6 reales. Se pagaron a los mozos por llevar las cajas 30 reales y por el viaje de ida y vuelta a Madrid el relojero recibió 600 reales[21]. A todos estos gastos hay que sumar la factura presentada por monsieur Duval que realizó una nueva figura de Cupido en mármol, bien porque no gustó o porque se deterioró durante el viaje.

Curiosa resulta la correspondencia mantenida entre Juan Cataneo de la Cruz con Mariano Luís de Urquijo. El 17 de enero de 1800 le anunció el fallecimiento de Godon, cuando éste se encontraba de paso en la ciudad de Bayona. En la carta además comenta, que sospechaba que el relojero no había realizado testamento, por lo que esperaba con impaciencia reunirse con la

[18] Precio que ha de pagarse por la carga transportada en barco.
[19] A.G.P. Sec. Reinados, Fernando VI, Real Cámara, caja 107.
[20] A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 221.
[21] A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, leg. 149.

viuda para comprobar si entre sus pertenecías se encontraba alguna propiedad de los reyes. Por otra parte, aprovechó para informar de la salida de los tres carros con relojes y objetos de lujo para los monarcas con el fin de que no se les retuviera en la aduana. Solicitó también que se controlase la mercancía porque los carromateros, al enterarse de la muerte de Godon, podían aprovechar la confusión para saquear las cajas y sustraer algún objeto[22].

El 30 de marzo de 1802 Felipe Martínez de Viergol, ujier de Cámara del Rey y encargado de los pagos de su bolsillo secreto entregó a Manuel Prieto 3.284 reales por conducir desde el palacio de Madrid a la Casa del Labrador en Aranjuez una péndola fabricada por el relojero francés Lépine en tres parihuelas soportadas por treinta mozos[23]. Unos días más tarde se realizó otro pago a cuarenta mozos por llevar relojes y otros objetos delicados en angarillas.

Una vez aquí, los relojes continuaron viajando de una residencia a otra. A pesar de que los palacios de Aranjuez, San Ildefonso y El Escorial contaban con un importante número de relojes que formaban parte de la decoración fija de los salones, los monarcas en sus viajes y sobre todo en las jornadas que marcaban el calendario regio, se hacían acompañar de varios relojes escogidos, que tenían especial significado para ellos. Unos eran de "faltriquera" o bolsillo y se trasladaban en arcas, papeleras y relojeras y otros, de sobremesa, en cajas y en angarillas. La tesorería real reservaba cierta cantidad de reales para pagar los gastos provocados por estos traslados y se realizaban embalajes especiales para preservar la integridad de los relojes. Aún así, algunos sufrían desperfectos durante el viaje por lo que debían ser reparados una vez llegados a su destino. El organero Jorge Bosch de Riera presentó varias facturas por composturas, sobre todo, de las cajas de música, lo más delicado del objeto. Una de ellas está fechada en julio de 1790 y se refiere al arreglo que realizó en el *organo de cilindro con dos registros de flautas, salterio y dos timbales, que vino lastimado del viaje* realizado desde el sitio de El Escorial al palacio de Madrid[24].

Los relojes se trasladaban de un lugar a otro en cajas porteadas por mozos en mulas y carros pero sobre todo en angarillas y parihuelas. Los pagos a los mozos, a razón de 80 ó 160 reales a cada uno, según el tiempo empleado, se solían hacer periódicamente desde 1789 ya que con frecuencia transportaban relojes y cosas delicadas en angarillas desde un real sitio a otro. Estos pagos solían coincidir con los traslados de los monarcas en el inicio y en el fin de las jornadas. Casi siempre iban acompañados de soldados para proteger el cargamento.

Por ejemplo el 14 de febrero de 1789 se entregaron a Domingo Fernández, mozo ordinario del cuarto del rey, 16 reales para que pagara a los cuatro mozos *de cordel* que habían trasladado varios relojes en angarillas cobrando cada uno 4 reales y 40 reales unos días después para pagar a los cuatro mozos *extraordinarios* que trasladaron más relojes en dos angarillas.

El 28 de marzo de 1789 también se pagaron 24 reales a los mozos de Domingo Fernández pero en esta ocasión para conducir varios relojes a las casas de los relojeros de cámara para su arreglo y su restitución a palacio[25].

El 14 de julio de 1789 el marqués de Valdecarzana, sumiller de corps, solicitó al tesorero Mateo Ocaranza que pagase a Genaro van Ceulen, primer relojero de cámara, 1.620 reales por

[22] Archivo Histórico Nacional (en adelante A.H.N.), Estado, leg. 6.155.
[23] A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 155.
[24] A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 124.
[25] A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 125 (1).

el transporte de los relojes de los reyes al real sitio de Aranjuez, viaje de ida y vuelta, a razón de 60 reales por cada uno[26]. Félix Bausac, segundo relojero de cámara, también recibió con periodicidad pagos por la misma causa.

El 31 de octubre de 1789 el ujier Martínez de Viergol entregó en el real sitio de San Lorenzo 4.376 reales por cargar los carros a la venida de la corte a este sitio, descargarlos así como las propinas a los carreteros, acemileros, soldados y litereros que trasportaron los relojes y las cosas delicadas en angarillas[27]. Estos traslados siempre se realizaban escoltados por soldados que evitaban ataques y robos. Por ejemplo, en una ocasión se entregaron 40 doblones a los soldados que custodiaron las papeleras con los relojes al término de la jornada de San Lorenzo en 1807[28].

Y el 4 de febrero de 1808 se pagó al carretero Pedro Fernández 2.380 reales por varios viajes para llevar relojes y otros géneros a la reina trasportados desde el real sitio de San Lorenzo a Madrid y su vuelta y desde Aranjuez a Madrid [29].

Cuando los traslados no se hacían a pie, sino en cajas éstas eran muy sencillas pero a la vez bien preparadas para desempeñar su cometido. Una cuenta presentada el 15 de diciembre de 1790 por el carpintero Atanasio Martín describe de manera más concreta cómo eran los recipientes y cajas donde se trasladaban los relojes: *una caxa curiosa para conducir a Madrid*[30] *el organo de un relox de dos pies de largo uno de ancho y lo mismo de fondo bale todo 98.*

El 7 de julio de 1791 de nuevo Atanasio Marín presentó otra cuenta por un arca con la tapa cabeceada de cuatro pies de largo, tres de ancho y media vara de fondo para trasladar dos relojeras desde Aranjuez a Madrid. Costó 146 reales[31].

Más detallada es la factura presentada el 24 de mayo de 1800 por el maestro carpintero Antonio García relativa a los cajones que había realizado para conducir varios relojes a la Casa del Labrador del real sitio de Aranjuez. En su factura especifica el tamaño de los cajones y su precio, las divisiones que realizó para acomodar las piezas, los listones de seguridad y las parihuelas que adaptó al tamaño de las cajas para que éstas se pudieran manipular mejor. Cobró por todo ello 2.770 reales[32].

Los relojes como otros objetos de lujo destinados al ornato de los palacios de los Borbones siempre fueron transportados con el mayor cuidado como hemos tenido ocasión de comprobar. Valga de anticipo y ejemplo para ilustrar el transporte de estos objetos delicados en la actualidad.

[26] Los relojeros de cámara solicitaron un aumento de sueldo porque les costaba muy caro trasladar los relojes con el mayor cuidado además de las herramientas necesarias para reparar los relojes que pudieran sufrir algún deterioro en el viaje aunque fueran muy bien empaquetados.

[27] Junto a esas cosas delicadas se incluían los pájaros. A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 124.

[28] A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 255.

[29] A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 255.

[30] Posiblemente desde la casa de campo del real sitio de El Escorial. AG.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 126 (3).

[31] A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 127 (3).

[32] A.G.P. Sec. Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 150.

LA ESTANCIA EN ITALIA DE CARLOS ESPINOSA MOYA (1759 - h. 1818) Y EL MECENAZGO DE LA FAMILIA AZARA. A propósito del retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara[1]

FRÉDÉRIC JIMENO SOLÉ
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, París

En 11 de marzo de 1777, Anton Rafael Mengs y cinco de sus discípulos llegaron a Roma: Carlos Espinosa, Francisco Javier Ramos, Buenaventura Salesa, Francisco Agustín y Manuel Napoli; componían el grupo de pintores que aportarían a España el soplo de novedad y de invención de que carecían las Bellas Artes. El entonces embajador de España en Roma, José Nicolás de Azara, protector de Mengs y de Winckelmann, gran coleccionista de antigüedades, cuya fama y autoridad eran entonces importantes en todas las investigaciones estéticas dedicadas al arte romano y griego, fue el mentor de los jóvenes artistas.

El pintor alicantino Carlos Espinosa Moya fue uno de ellos, y el descubrimiento fortuito de una réplica original del desaparecido *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara* pintado en 1816, nos autoriza a interpretar la evolución de su arte después de la muerte de Mengs y de Azara. Este hallazgo aporta algunos datos inéditos acerca de la biografía del valenciano quien, por desgracia, no ha despertado el interés de la crítica. De hecho, la inesperada calidad de esta obra, alienta la esperanza de descubrir otras obras, que enriquecerían el corpus de esta generación perdida.

También puede ser atrayente advertir como un pintor formado por Francisco Bayeu y por Mengs, que pudo colaborar con Pompeo Batoni en Roma, pudo evolucionar después de las guerras napoleónicas, de una estancia forzada en Francia, haciendo frente a eventos bélicos que arrastraron toda esperanza de llegar a más. De hecho, el pintor no se permitió ninguna audacia estética, alternando entre una gran corrección del dibujo, unas gamas cromáticas más originales de camafeos verdes, en una representación oficial de composición algo habitual.

[1] Esta investigación no hubiera sido posible sin la amable colaboración de la familia Jordán de Urríes, descendientes directos del linaje de los Azara. El autor reconocido.

Historia de un retrato

Del *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara*, obra de Carlos Espinosa Moya, se conocen por lo menos cuatro versiones diferentes, tres de ellas inéditas. La primera versión, que se podría considerar original, fue pintada en Roma, en 1816. El dato procede de una carta de Antonio Vargas Laguno a José Pizarro de 15 de diciembre de 1817, en ella se menciona el retrato de cuerpo entero del cardenal pintado en 1816 por Espinosa, obra que gustó por el igual a los reyes Carlos IV y María Luisa de Borbón y Parma, entonces en su exilio romano que les encomendaron sus retratos[2]. Este retrato se menciona en Huesca, en un inventario de bienes de su difunto tío, el embajador José Nicolás de Azara (1730-1804) donde figuran obras que proceden de familiares como Félix de Azara, su hermano[3]: "Retrato de cuerpo entero del Cardenal Bardagí, egecutado por Don Carlo Espinosa. Siete pies [*Medidas píes de París*], cuatro pulgadas largo y cinco pies escaso… 3.000"[4]. Una obra en paradero desconocido.

La segunda versión, conservada en los almacenes del Museo de Zaragoza, por sus cualidades técnicas se puede considerar como una réplica original, fue pintada en Roma, entre 1816 y 1818 (Fig. 1)[5]. La efigie procede del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela (Zaragoza), sin que se conozca dato alguno sobre el modo de adquisición del cuadro por esta institución religiosa[6]. Tampoco se puede conjeturar el vínculo entre el monasterio y la familia Bardají, que originaria de la Ribagorza, estuvo siempre más relacionada con el obispado de Barbastro. Durante la Desamortización (1836-1848), el retrato pasó a las colecciones del entonces llamado Museo de Pintura y Escultura de Zaragoza sito en el antiguo convento de dominicas de Santa Fe, junto a la plaza Salamero. Viene siendo catalogado desde 1848, pero sólo se menciona en estos primeros inventarios manuscritos del museo[7]. El retrato fue cedido o vendido pocos años después de su incorporación a las colecciones del museo, sin que conozcamos las razones de tal decisión. Ingresó de nuevo en las colecciones del museo el 28 de octubre de 1969 gracias a la donación de Emilio González Llana.

El precario estado de conservación del cuadro puede explicar parcialmente su historia. Recortado a lo ancho, fue acuchillado en varios puntos, en torno a la Guerra de Independencia

---

[2] García Sánchez, Jorge. "Pintores españoles del Grand Tour", en Rodríguez y G. Ceballos, Alfonso (coord.). *Francisco Preciado de la Vega. Un pintor español del siglo XVIII en Roma*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009, p. 58.

[3] Salas, Xavier de. "Cuadros de José Nicolás de Azara, marqués de Nibbiano, en Huesca", *Arte Español, Revista de la Sociedad española de amigos del arte*, t. XXV, fasc. 2, 1963-1967, p. 123, n° 34. Cacciotti, Beatrice. "La collezione de José Nicolás de Azara: studi preliminari", *Bollettino d'Arte*, n° 78, marzo-aprile 1993, p. 35.

[4] Puede ser interesante advertir que en el inventario, el retrato de Félix de Azara de Goya (n° 53) fue valorado en 5000 por Valentín de Carderera (1796-1880).

[5] Carlos Espinosa Moya (1759-1818), *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara,* 1816-1818, pintura al óleo sobre lienzo, 238,5 x 157,5 cm, Zaragoza, Museo de Zaragoza (N.I.G. 11581).

[6] Calvo Ruata, José Ignacio, Criado Mainar, Jesús (com.). *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Vera de Moncayo, Monasterio de Veruela, 22 de junio al 16 de octubre de 2006, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 2006: pese a ser el estudio más completo que se haya hecho sobre el patrimonio artístico del monasterio, el retrato no se menciona.

[7] *Catálogos manuscritos del museo de Zaragoza*, Grupo VII (bis), 1848 (2), n° 66, f. 1029. *Catálogos manuscritos del museo de Zaragoza*, Grupo IX, 1848 (2), n°10, f. 109. No hemos podido, ni consultar esta documentación, ni saber lo que se indica sobre el retrato en estos catálogos.



Figura 1. Carlos Espinosa Moya (1759-1818), *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara,* 1816-1818, pintura al óleo sobre lienzo, 238,5 x 157,5 cm, Zaragoza, Museo de Zaragoza (N.I.G.: 11581). © Rafael Garrido.

(1808-1814), o más seguramente cuando el monasterio fue abandonado por los monjes entre 1820 y 1824[8]. El retrato pasó a las colecciones del Museo de Zaragoza en un estado de conservación algo preocupante que podría explicar su cesión a un coleccionista particular. El hecho de que fuera una obra reciente (1816-1818), considerada entonces como de poco

[8] Rubio Jiménez Jesús. "El monasterio de Veruela en el siglo XIX", Calvo Ruata, José Ignacio, Criado Mainar Jesús (com.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Vera de Moncayo, Monasterio de Veruela, 22 de junio al 16 de octubre de 2006, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 2006, pp. 302-313.



Figura 2. Anónimo, según un modelo de Carlos Espinosa Moya (1759-1818), *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara*, 1818-1823, pintura al óleo sobre lienzo, 237,5 x 164 cm, Huesca, Museo de Huesca. © Fernando Alvira Franco.



Figura 3. Anónimo, según un modelo de Carlos Espinosa Moya (1759-1818), *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara*, pintura al óleo sobre lienzo, colección privada.
© Javier Romeo Francés.

interés para el nuevo museo, además de ser una iconografía poco considerada (el retrato oficial de un cardenal) favoreció este cambio de propiedad. En época remota, un proceso de restauración trató de reparar las roturas y desgarrones, completando algunas pérdidas de materia mediante repintes que han obscurecido bastante más la materia original cosa que se observa perfectamente en el rostro.

El tercer ejemplar del retrato, una copia, procede de la Galería de retratos de la Universidad Sertoriana de Huesca citado en 1823 (Fig. 2)[9]. Parece interesante señalar como, pocos meses después de su nombramiento como cardenal, Bardají escribió (24.VII.1816) una carta dirigida al "Sr. Rector y Claustro de la Insigne Universidad de la Ciudad de Huesca" para informarle : "La Dignidad de Cardenal a la que se ha dignado de elevarme su santidad no ha sido bastante para ahogar dentro de mi corazón los afectuosos sentimientos de gratitud qe. conservo a esa nuestra Ilustre Universidad por haber recibido en ella las primeras lecciones y los primeros ho-

[9] Anónimo, según un modelo de Carlos Espinosa Moya (1759-1818), *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara,* 1818-1823, pintura al óleo sobre lienzo, 237,5 x 164 cm, Museo de Huesca. No se observa firma en el lienzo.

nores de mis grados y la borla de Doctor"[10]. Pocos años después, se menciona, en el "Inventario de los muebles y alhajas existentes en la Universidad literaria de la ciudad de Huesca hecho en 30 de octubre de 1823" varios cuadros, por ejemplo, en el "teatro", había "Cuatro cuadros de camaristas[11], + otro de la Purísima con su Dosel de terciopelo y galón de oro + otro de Santo Tomas[12] + otro de obispo[13] + otro de Subdiácono Cardenal: otro de canónigo[14]: otro de Quinto Sertorio[15]: otro del Conde de Aranda[16]; todos con marcos sobredorados"[17]. El retrato de cardenal mencionado podría corresponder al de Bardají pues no existe otro retrato cardinalicio en la galería de hombres ilustres de la universidad[18].

La cuarta versión del retrato pertenece a los descendientes de José Nicolás de Azara, una copia que parece algo posterior a la muerte del cardenal, en 1826 (Fig. 3). Comparando las otras dos versiones, se advierten dos diferencias relevantes: lleva el collar de caballero gran cruz de la real y distinguida Orden de Carlos III; y se ha añadido en la parte inferior una cartela biográfica del retratado.

Un breve estudio de las técnicas de la capa pictórica observadas en las tres versiones hoy conocidas permite aclarar la condición de cada una de ellas. En el ejemplar del Museo de Zaragoza se observa una capa de fondo de color rojizo, algo habitual en la obra de su maestro, Francisco Bayeu. La materia pictórica, fina, aplicada gracias a toques generosos y rápidos en general que se abrevian en el rostro, en las manos y en algunos pocos detalles. En el rostro, aún se pueden observar algunas de estas delicadezas técnicas propias de un original. En la aplicación de la capa pictórica, se observan empastes fluidos de materia clara sobre las ojeras, y otros

[10] Huesca, Archivo Histórico Provincial, U-225: Además de estos cuadros, había, en la sacristía, "un cuadro del Salvador, sin marco, y otro de la Purísima con el ~~su marco~~" y en el cuarto de arriba, "un cuadro del Salvador con marco dorado, y cortinas de Damasco carmesí + Cinco Cuadros de las facultades en medallones + Un cuadro de Minerva".

[11] De los cuatro retratos de camaristas, dos se pueden identificar: Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *Antonio Beyan Monteagudo*, 1782, pintura al óleo sobre lienzo, 227 x 170 cm, Museo de Huesca. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), *José Cistué y Coll, segundo barón de la Menglana,* pintura al óleo sobre lienzo, Zaragoza, colección privada, procedente de la Universidad Sertoriana.

[12] Diego Gutiérrez (1742-hacia 1808), *Santo Tomás de Aquino*, hacia 1795-1800, pintura al óleo sobre lienzo, 212 x 140 cm, Huesca, Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.

[13] Luis Muñoz Lafuente (1756-1838), *Martín Funes y Lafiguera*, *obispo de Albarracín (1645-1654)*, 1791, pintura al óleo sobre lienzo, 235,5 x 173 cm, Museo de Huesca.

[14] Luis Muñoz Lafuente (1756-1838), *Bartolomé Leonardo Argensola*, *canónigo de la iglesia zaragozana*, 1788, pintura al óleo sobre lienzo, 230 x 174 cm, Museo de Huesca.

[15] Juan Andrés Merclein (doc. 1717-1797), *Minerva presenta los planos de la universidad de Huesca a Quinto Sertorio*, 1768, pintura al óleo sobre lienzo, Museo de Huesca.

[16] Ramón Bayeu y Subías (1746-1792), *El conde de Aranda*, 1769, pintura al óleo sobre lienzo, 277 x 160 cm, Museo de Huesca.

[17] Huesca, Archivo Histórico Provincial, U-218, carpeta 6.

[18] Sobre la colección de pinturas de la universidad Sertoriana: Ansón Navarro, Arturo. *Francisco Bayeu y sus discipulos*, Zaragoza, Sala de exposiciones de Cajalón, 19 de abril al 15 de junio de 2007, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 91-92. Ramón Jarne, Ricardo, Ascaso Sarvise, Lourdes. "Un nuevo retrato de Goya en el museo de Huesca: D. Antonio Veyan Monteagudo", *Boletín del museo e instituto* «*Camón Aznar*», n° 28, 1987, pp. 13-20. Ramón Jarne, Ricardo, Ascaso Sarvise, Lourdes. "Un documento que autentifica un cuadro de Goya", *Boletín del museo e instituto* «*Camón Aznar*», n° 28, 1987, pp. 21-26. Ramón Jarne, Ricardo, Ascaso Sarvise, Lourdes. "Un nuevo retrato de Ramón Bayeu en el museo de Huesca: Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda", *Boletín del museo e instituto* «*Camón Aznar*», XXXIV, 1990, pp. 5-12.



Figura 4. Anónimo, según un modelo de Carlos Espinosa Moya (1759-1818), *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara*, colección privada. © Javier Romeo Francés.



Figura 5. Gioacchino Lepri, según un dibujo preparatorio de Francesco Giangiacomo, *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara*, buril, 200 x 100 mm, Madrid, Biblioteca Nacional, ER 154 (27). © BNE.

con entonaciones más rojizas sobre la nariz, con algunos toques de empastes medios de color blanco. Los pliegues de la piel sobre la nariz y algunos dedos ilustran esta manera de añadir algunos detalles gratos que querían llegar al verismo. En la vestimenta cardenalicia de color púrpura, los camafeos de rojos, con algunos pocos empastes fluidos de color blanco sobre los pliegues, ponen de relieve cierta habilidad técnica. Pese a todo, también se observan algunas negligencias en la figuración de la mesa, tanto en la perspectiva como en el dibujo de los pies. Esta versión se puede considerar como una replica original del retrato de 1816, ejecutada poco después. No se ha observado ninguna inscripción, firma o fecha que lo habrían convertido en el posible original; carece también de marco.

El ejemplar del Museo de Huesca es una copia fiel pero algo torpe en la representación del rostro, probable obra de un pintor local fechable entre 1818 y 1823, conservada en un precario estado de conservación. La técnica sencilla y algo seca no deja dudas sobre su condición de copia algo posterior al original.

El último ejemplar conocido, propiedad de los descendientes de Azara, se encuentra en mejor estado de conservación, desvelando algo de la gama cromática del original. El rostro y las manos han sido pintadas con un cierto cuidado, pero sin empastes, o toques más personales

propios de un original (Fig. 4). El resto de la composición ha sido ejecutado con grandes toques de pintura, gracias a una materia algo magra, como si fuese un boceto o más bien una sarga. Si el rostro es mucho mas delicado que en la versión de Huesca, el resto del retrato parece ejecutado muy rápidamente y de manera algo despreocupada. Este ejemplar parece bastante posterior a las otras versiones y su marco es moderno.

La identificación tradicional del retratado con el cardenal Dionisio Bardají y Azara (1760-1826) se ha podido averiguar gracias a un grabado de Gioacchino Lepri según un dibujo preparatorio de Francesco Giangiacomo (1782-1864) estampado en Roma, poco después de 1816 (Fig. 5)[19]. Espinosa residía entonces en Roma y no tuvo necesidad del grabado para interpretar con sus pinceles el rostro del cardenal. Los dos soportes, la estampa y la pintura, muestran la necesidad de comunicar este prestigioso nombramiento.

La existencia de un original, una replica y varias copias, se debería a la voluntad del retratado de comunicar su nombramiento como cardenal, utilizando el retrato como un medio político durante la restauración fernandina. El hecho de que el ejemplar del monasterio de Veruela sea un original, y que el de la Universidad Sertoriana de Huesca sea una copia, se debe a la muerte de Carlos Espinosa en torno a 1818-1819. Además, es muy posible que las copias hayan sido ejecutadas en España según uno de los dos originales.

Un retrato en el contexto político de la restauración borbónica

El *Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara*, hoy conservado por sus descendientes, se adorna con un texto biográfico que aclara la carrera de este príncipe de la Iglesia (Fig. 6): "El Emmo y Exmo Sor D. Dionisio de Bardagi y Azara. Cavallero Gran Cruz de la R[l] y distinguida Orden Española de Carlos III. nació en la Villa de Grau en Aragón el 9 de octubre de 1760, siguio sus estudios en la univers. De Huesca en la que recivió el Grado de Doctor en Dro Canonico, en 1777. Fue agraciado por S.S. Pio VI con el Priorato de la Colegial de S.[ta] Ana de Barna, y en 1791 le nombró S. Md S. D. Carlos IV. Auditor de la Rota Romana por los Reinos de la Corona de Aragon desempeñando este desti[no…] el honor de acompañar à S. S. Pío VII todo el tpo q. Fue detenido en Francia por Napoleon, y à su regreso a Roma fue creado Cardenal con el […] S.tos Apostoles S. Pedro y S. Pablo en 18[…] Dignidades obtenia la de Maestrescuela de la Yglesia Catedral de Murcia, la de Arcediano de Trugillo en la de Plasencia, la de Arcipreste de Belchite en la de Zaragoza y a de Chantre en la de Huesca; murio en Roma el dia 2 de Dbre de 1826".

Dionisio de Bardají y Azara nació en Puyarruego y no en Graus (Huesca), el 9 de octubre de 1760, hijo de José de Bardají y Barrau, infanzón, y de María Ana de Azara y Perera, hermana de José Nicolás y de Félix de Azara. Dionisio estudió "elementales" y gramática latina en la villa de Graus donde su familia residía entonces. En 1777, a los 17 años de edad, recibió el grado

[19] Páez, Elena. *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca nacional publicado por la sección de estampas*, Madrid, Biblioteca nacional, 1966, t. I, A-Ch, p. 285, n° 910: Gioacchino Lepri "Joach. Lepri sculp.", según un dibujo preparatorio de Francesco Giangiacomo "Franc. Giangiacomo del.", *Dionisius Bardaxi Barbartrensis S.R.E. Presbyter Card. Renunciatus á SS. D. N. PP. Pio VII, in consistorio secreto Palatii Quirinalis Die VII Martii 1816*, buril, 200 x 100 mm, Madrid, Biblioteca nacional, ER 154 (27).



Figura 6. Anónimo, según un modelo de Carlos Espinosa Moya (1759-1818),
Retrato del cardenal Dionisio Bardají y Azara, colección privada. © Javier Romeo Francés.

de doctor en derecho canónico por la universidad Sertoriana de Huesca. Durante el pontificado de Pío VI (1775-1799), obtuvo el priorato de la colegiata de Santa Ana de Barcelona. En 1791, Carlos IV lo nombró auditor de la Sacra Rota romana por los reinos de la antigua Corona de Aragón, llegando a la Ciudad Eterna en diciembre de dicho año. En Italia, Bardají llegó a tener, en parte gracias a su tío, una vida holgada, rodeado de criados, digna de un príncipe de la Iglesia[20]. En Roma, próximo al papa Pío VII (1800-1823), acompañó a éste en París, para asistir a la coronación de Napoleón Bonaparte como emperador de Francia, ceremonia que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1804. En París, se habría ocupado de los bienes que su tío, el diplomático José Nicolás de Azara (1730-1804), había dejado a su muerte, ocurrida el 26 de enero de 1804. Durante las guerras napoleónicas fue arrestado por los franceses y encarcelado en el Castelo di Sant'Angelo, transferido en 1812, al Fort de Pierre-Chatel, Grenoble, y a Nevers, en 1814[21]. Volvió a Roma, en 1815, y después de una breve estancia en España, el papa lo nombró cardenal el 8 de marzo de 1816, obteniendo el 11 de marzo siguiente el título de los Santos Apóstoles. El 27 septiembre de 1822 obtuvo el titulo de Sant'Agnese fuori le Mura. Murió el 3 de diciembre de 1826. Además de cardenal, también fue capelo del priorato de Santa Ana de Barcelona, maestrescuela de la catedral de Murcia, arcediano de Trujillo en la catedral de Plasencia además de arcipreste de Belchite y chantre de la catedral de Huesca[22].

La ejecución del retrato del cardenal Bardají (1816) coincide con la vuelta al trono de Fernando VII (1813). Durante la primera etapa del reinado, entre 1814 y 1820, el monarca restableció el absolutismo anterior siguiendo la estela de la restauración borbónica en Francia, un periodo de persecución de los liberales. Por otra parte, a pesar de que Fernando VII había

[20] Azara, José Nicolás de. *José Nicolás de Azara. Epistolario (1784-1804)*, edición de Gimeno Puyol, María Dolores, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Madrid, Edición Castalia, 2010, p. 206 (carta 125), p. 272 (carta 173), p. 1238 (carta 173).

[21] Boutry, Philippe. *Souverain et Pontife: recherches prosopographiques sur la curie romaine à l'âge de la restauration, 1814-1846*, Rome, École française de Rome, 2002, pp. 310-311.

[22] López Novoa, Saturnino. *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfica-histórica de su diócesis*, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera, 1861, t. II, pp. 328-332.

prometido respetar a los afrancesados, nada más llegar procedió a desterrar a todos aquellos que habían ocupado cargos de cualquier tipo en la administración de José I.

La familia Azara puede aparecer algo debilitada en este nuevo marco político, y no porque la acción diplomática ejercida por José Nicolás de Azara se deba considerar contraria a los intereses de los Borbones, al contrario, pero, evidentemente, algo alejada del conservadurismo autoritario del nuevo monarca. Azara mismo sintió la necesidad de justificarse en sus memorias[23]. Eusebio Bardají y Azara (1776-1842), hermano de Dionisio y sobrino de José Nicolás, fue también diplomático y político, participó en las Cortes de Cádiz, alcanzando la secretaría de Estado en el gobierno liberal (1821-1822). Las posturas políticas algo distintas de los dos hermanos –Dionisio y Eusebio– permitió a la familia Azara participar en ambos frentes. También se debe considerar los pocos aragoneses que llegaron a la dignidad cardenalicia y el honor que esto supuso para la Iglesia del viejo Reino.

Estas dos consideraciones, el honor de la Iglesia y los intereses de la que se puede considerar como una de las familias nobiliarias más influyentes de Aragón, pueden explicar la existencia de réplicas de este retrato; un fenómeno algo frecuente entonces. Veruela era uno de los cenobios más importantes del reino. El monasterio tenía una galería de retratos de ilustres, uno de los más recientes era el de fray Antonio José Rodríguez[24], y la inclusión de Bardají en este panteón solo podía ser para su gloria[25]. También se puede conjeturar en un regalo del cardenal a los duques de Villahermosa, el título nobiliario más importante del viejo reino. Algunas piezas de las colecciones pictóricas de la casa ducal estaban conservadas en Veruela, una parte de las cuales les fueron devueltas durante la Desamortización. Finalmente, es muy probable que otros ejemplares hayan existido en monasterios e instituciones aragonesas.

Carlos Espinosa Moya, pintor español en Roma

Repasemos ahora brevemente la biografía de Carlos Espinosa Moya[26]. Nació en Alicante, el 18 de febrero de 1759, siendo bautizado el mismo día en la parroquial de Santa María[27]. La

[23] Azara, José Nicolás de. ed. de Sánchez Espinosa, Gabriel, *Memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2000.

[24] Juan Andrés Merclein (atribuido tradicionalmente a), según un modelo de Joaquín Inza, *Retrato de fray Antonio José Rodríguez*, hacia 1777-1784, pintura al óleo sobre lienzo, 102 x 89 cm, Zaragoza, Museo de Zaragoza (N.I.G. 10.138).

[25] Lozano López, Juan Carlos. "La pintura barroca en el monasterio de Veruela", Calvo Ruata, José Ignacio, Criado Mainar Jesús (com.), *Tesoros de Veruela. Legado de un monasterio cisterciense*, Vera de Moncayo, Monasterio de Veruela, 22 de junio al 16 de octubre de 2006, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 2006, pp. 285-301.

[26] Sobre Carlos Espinosa Moya, ver principalmente: Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. "Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)", Actas del primer congreso internacional, *Pintura española del siglo XVIII*, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, del 15 al 18 de abril de 1998, pp. 438-439. Jordán de Urríes y de la Colina, Javier. "Carlos Espinosa y Moya (Alicante, 1758-después de 1818), Retrato de José Esteban de Mendizabal y Mayora (?)". Mano, José de la. *Miradas de la Ilustración. Retratos españoles del siglo XVIII*, Madrid, José de la Mano. Galeria de arte, 2003, pp. 40-45. Urrea, Jesús. *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 217-219.

[27] Hernández Guardiola, Lorenzo. *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert», 1994, t. III, p. 112.

temprana muerte de su padre, el pintor Agustín Espinosa (h. 1704-1772), le obligó a proseguir su formación en Madrid, estando matriculado en la Real Academia de San Fernando en octubre de 1773[28]. En dicha ciudad, de 1773 a 1776, fue alumno de Francisco Bayeu y Subías (1736-1795), obteniendo varias ayudas de costas de la Academia por sus buenas dotes para el dibujo[29]. Solicitó una pensión al rey el 12 de julio y de nuevo el 6 de agosto de 1776 para seguir a Mengs a Roma pero le fue denegada. Pero aun así el marqués de Grimaldi le expidió el 24 de enero de 1777 un pasaporte para viajar a Italia en compañía de Mengs que sufragaría una parte de la estancia. Mengs y cinco de sus discípulos llegaron a la ciudad eterna el 11 de marzo de 1777. Es posible que Espinosa pudiera financiar parte de su estancia en Roma gracias a una herencia pues en enero de 1777, sus hermanos pusieron en venta una casa heredada de su padre; en las escrituras notariales se alude a Carlos, señalando que con el dinero de dicha venta se le puede ayudar para que siga aprendiendo "El Noble arte de la Pintura que profesa, con aprovechamiento, en la Real Academia de San Fernando, y para emprender su viaje por disposición de S.M. a la Corte Romana, con el fin de perfeccionarse en su mayor utilidad y beneficio"[30].

De sus primeros años de estancia en Roma se debe señalar la pensión del rey que Espinosa obtuvo gracias a la certificación expedida por Mengs pocos meses antes de su muerte (29. VI.1779). Desde entonces, y pese a que Francisco Preciado de la Vega era director de estudios de Espinosa, fue Azara, por su reconocido prestigio en materias artísticas, el mentor del joven pensionista. A consecuencia de la muerte de Preciado (1789), Espinosa estudió en la escuela nocturna de dibujo que Azara abrió en su palacio mantenida hasta 1798 bajo la dirección del borjano Buenaventura Salesa (1755-1819). No se debe olvidar la finalidad de tal estancia, formar una nueva generación de pintores españoles capaces de asumir las nuevas orientaciones de la pintura.

De las obras ejecutadas en Italia, e independientemente de las copias, se deben mencionar, en 1788, el *Noli me tangere* enviado a la Academia de San Fernando y dos grandes óleos ejecutados para las exequias de Carlos III en Roma, obras que el embajador consideró de algún mérito[31]. Unos años antes, en 1786, ejecutó un *Martirio de santa Orosia* pintado para una iglesia de Terni. Igualmente se debe recordar el vinculo de Espinosa con el auditor de la Rota, Antonio Despuig, para el cual pintó el cuadro del *Beato Sebastián de Aparicio, franciscano lego*. El único retrato conocido de estos primeros años de formación, firmado y fechado en Roma, en 1780, es la supuesta efigie de José Esteban de Mendizábal y Mayoral.

La entrada de las tropas francesas en febrero de 1798 y la proclamación de la República romana obligaron a Espinosa a pasar a Florencia en marzo de 1798. El 12 de octubre de 1808, todos los españoles residentes en la ciudad fueron arrestados y conducidos al castillo de la ciudad, entre ellos, Carlos Espinosa. En la noche del día siguiente salieron en libertad bajo

[28] Pardo Canalís, Enrique. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815,* Madrid, CSIC, Instituto «Diego Velázquez», 1967, p. 162.

[29] Ansón Navarro, Arturo. *Francisco Bayeu y sus discipulos*, Zaragoza, Sala de exposiciones de Cajalón, 19 de abril al 15 de junio de 2007, Zaragoza, Cajalón, 2007, pp. 108-109.

[30] Hernández Guardiola, Lorenzo. *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert», 1994, t. III, p. 112.

[31] Prados, Jose María. "Exequias de Carlos III en Roma", IV Jornadas de Arte. *El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, Alpuerto, 1989, pp. 174-175.

palabra de ir a Francia y presentarse al general comandante de Dijon. El día 15, escoltado por un *gendarme*, se fue hacia la Borgoña. De esta estancia en Francia se sabe muy poco, salvo que solicitó el permiso para trasladarse a París.

En comparación, se puede recordar la situación personal del grabador español Francesc Fontanals i Rovirosa (1777-1827) que se encontraba también en Florencia con Espinosa. Como Espinosa, Fontanals fue encarcelado antes de ser deportado a Dijon, en 1808, donde permaneció bajo libertad vigilada. De esta estancia conocemos grabados que interpretan retratos contemporáneos franceses y suizos, pero también dibujos de paisajes y monumentos de la Borgoña. En cierta manera, esta "precariedad" en una ciudad extranjera, le permitió enriquecer su cultura visual con modelos recientes e integrarse en la vida local[32]. Fontanals viajó a París, donde firmó varios dibujos, en 1813, pudiendo, por fin, volver a Barcelona, en 1814.

No se sabe muy bien cuando pudo salir Espinosa de Francia, seguramente en fecha cercana a la de Fontanals, 1814, o más tardíamente, en 1815. El cardenal Bardají volvió a Roma en 1815, y su retrato fue pintado por Espinosa, se supone que en Roma, en 1816. Espinosa fue admitido académico de mérito en la Academia de San Lucca de Roma el 5 de octubre de 1817[33]. El último dato conocido sobre el pintor es la presentación pública de los retratos de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma en la Academia de San Lucca en 23 de octubre de 1818[34]. Finalmente, y como lo ha estudiado con precisión Esther Alba Pagán, Espinosa quiso volver a España de manera reiterada, encontrándose frente a un muro de silencio alimentado por rivales que no querían que otro buen retratista se instalase en Madrid y obtuviera del rey intereses que amenazarían su precaria existencia[35].

El retrato de Dionisio Bardají en la Europa de comienzos del *Ottocento*

Bardají se sitúa de pie, de cuerpo entero, en el centro del espacio, llevando la vestimenta cardinalicia de color púrpura. Con la mano derecha sostiene un birrete, con la mano izquierda una Biblia, adornada con sus armas grabadas sobre la encuadernación roja. A su izquierda, una mesa de madera dorada cubierta por un mármol rosado veteado en negro, con un tintero y varios libros. A su derecha, un sillón de madera dorada de respaldos tapizados en rojo; de fondo, una imponente cortina verde oscuro, a la izquierda, dos columnas, y algo de cielo. La alfombra verde está decorada con flores negras estilizadas y la tarima pintada con diferentes tonalidades completan la decoración. La postura de los pies en 'V' y la disposición de los muebles, valoran la figura monumental y sola del cardenal en un espacio cerrado por una aparatosa cortina verde decorada con arabescos de gran belleza.

En el momento de componer el retrato, Espinosa elaboró una composición muy convencional y frecuente en la pintura europea de los siglos XVII y XVIII. No parece interesarse por las

[32] Quílez i Corella, Francesc M. "Aportacions documentals per al coneixement de la vida i l'obra del grabador Francesc Fontanals i Rovirosa (I)", *Butlleti del museu nacional de Catalunya,* n° 5, 2001, pp. 93-108. Quílez i Corella, Francesc María. "Aportacions documentals per al coneixement de la vida i l'obra del grabador Francesc Fontanals i Rovirosa (II)", *Butlleti del museu nacional de Catalunya,* n° 6, 2002, pp. 55-66.

[33] Prados, José María. *Op. cit.*, 1989, p. 175.

[34] Prados, José María. *Op. cit.*, 1989, p. 175.

[35] Alba Pagán, Esther, "Algunas consideraciones sobre el artista alicantino Carlos Espinosa Moya, aspirante a pintor de cámara de Fernando VII", *Archivo de arte valenciano*, n° 85, 2004, pp. 47-56.

soluciones plásticas más novedosas que pudo observar y estudiar en Francia o en Roma. Espinosa escogió el esquema de la imagen oficial, la necesidad de la representación del cargo antes de toda simbología personal o política. Si en la segunda mitad del siglo XVIII, se prefirió retratar a los cardenales y a los papas sentados[36], para ofrecer, en un marco aparatoso, una imagen más personal, Espinosa se complace con el esquema de la dignidad regia, seguramente más aristocrática y solemne. Posiblemente, que de la incertidumbre política del decenio pasado, se prefirió la elección de una imagen confortante.

Otro dato aclarador es la coincidencia cronológica entre la ejecución del retrato de Bardají y el acercamiento de Espinosa a los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. Éstos, pudieron complacerse en la nostalgia de su reinado, influyendo sobre Espinosa que no pudo, o no quiso, ir mas allá de esta línea estética. En cierto modo, se habría podido conjeturar sobre un retrato que tenía que simbolizar la restauración, o sea la continuidad, como si no hubiese pasado nada. De todas maneras, la voluntad de Bardají de difundir el retrato gracias a réplicas y copias suponía la ejecución de una imagen clara, convencional, de la autoridad.

Pese a todo, es curioso observar el poco interés de Espinosa en utilizar el mobiliario para aclarar la simbología del retrato. La mesa se podría fechar en el último tercio del siglo XVIII, cuando José Nicolás de Azara era embajador en Roma. El sillón con su decoración ambiciosa y algo ostentosa dataría de mediados del siglo XVIII. La alfombra es coetánea del retrato, con una decoración floral muy sobria y estilizada. Como la imponente cortina decorada de arabescos y tonalidades verde oscuro algo inhabituales. En el ejemplar del Museo de Zaragoza, el único título descifrable en el lomo de los libros es "Arte". No se observa ninguna otra alusión simbólica al contexto político, al papel del cardenal durante esta época turbulenta. Espinosa parece seleccionar el mobiliario de una manera algo gratuita y convencional con una gran despreocupación por hacer del retrato una "pintura parlante" que pueda sorprender.

Comparando el retrato de Bardají (1816) con la supuesta efigie de José Esteban de Mendizábal y Mayora (1780), único retrato romano que se conoce de Espinosa[37], se comprueba entre las dos pinturas una cierta apuración técnica y sobre todo, una evolución cualitativa evidente, del preciosismo del primero, resulta una gama cromática más fría, dominada por varias tonalidades de verde enfrentadas al rojo de la vestimenta, un dibujo más firme, una cierta delicadeza en la figuración del rostro que no se observaba. En cierta manera, Espinosa parece alejarse algo de la manera de pintar de su maestro Francisco Bayeu, a la de su protector Mengs[38], o de Pompeo Batoni[39], los dos retratistas que más influyeron en el retrato romano de finales del setecientos.

[36] Por ejemplo: El retrato del cardenal D. Francisco Javier Delgado y Venegas de Francisco Bayeu (1781), los retratos de Clemente XIII Rezzonico de Anton Rafael Mengs (1758), el retrato de Pío VI por Pompeo Batoni (1775-1776)…

[37] Carlos Espinosa Moya. *Supuesta efigie de José Esteban de Mendizábal y Mayora*, firmado y fechado en Roma en 1780, pintura al óleo sobre lienzo, 76 x 66 cm, Madrid, Galería José de la Mano: se puede ver una buena fotografía de este cuadro en la Web de esta galería.

[38] Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Antonio Rafael Mengs (1728-1779)*, Madrid, Museo del Prado, mayo de 1929, Madrid, 1929. Roettgen, Steffi. *Mengs. La scoperta del Neoclassico*, Padova, Palazzo Zabarella, 3 de marzo – 11 de junio 2010, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 256-269.

[39] Ver los recientes trabajos: Barroero, Liliana, Mazzocca, Fernando. *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, Lucca, Palazzo Ducale, Milano, Silvana Editoriale, 2008. Barroero, Liliana. *Intorno a Batoni*, Roma, convegno internazionale, 3 e 4 marzo 2009, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2009.

Espinosa llega a tener una materia pictórica más sobria, de entonaciones mates, algo frías, que valora un dibujo excelente, un rostro muy fino y digno, pero a través de una composición algo anticuada.

La obra pictórica de Espinosa, de Ramos (1746-1817), de Francisco Agustín Grande (1753-1801), los dibujos de Buenaventura Salesa (1755-1819), prueban, en cierta manera, sobradamente, que Anton Rafael Mengs llegó a su propósito: formar una generación de buenos pintores españoles que favorecerían un arte más enfocado hacia las nuevas tendencias del arte europeo. Los retratos de Espinosa y de Ramos que se están descubriendo y publicando con regularidad son de gran calidad y algunos de ellos confirman el buen nivel alcanzado por estos artífices. Si Espinosa hubiese podido volver a España, habría desarrollado una gran carrera de retratista en la corte. El retrato de Bardají, de buena factura, demuestra una cierta habilidad en este género. A falta de poder volver a su patria, se quedó en Roma, protegido por la familia Azara y después por los reyes. Curiosamente, Fernando VII, restaurado en su trono en 1813, no fue sensible a este arte. En vez de rodearse de Ramos y Espinosa, bajo la autoridad tutelar de Goya, el rey prefirió a Vicente López, cuya obra, por estos años, es estéticamente anacrónica aun enfocada por Corrado Giaquinto y Francisco Bayeu, pero, obviamente, excelente en el género del retrato donde poseyó un interesante corpus pictórico.

LONDRES-MADRID. EL COMERCIO DE MUEBLES Y OBJETOS DE LUJO A FINALES DEL SIGLO XIX[1]

María Paz Aguiló-Alonso
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

El cambio del encargo directo a la venta por catálogo en el mundo del mobiliario supuso un punto de inflexión en el mundo de la decoración de interiores, comenzando los anuncios continuados en periódicos y revistas de índole general, no especializadas.

La exposición de toda la producción de estas empresas en grandes superficies, con la consiguiente clasificación y ordenación de sus enseres exigió nuevos métodos de exposición creando ambientes, proporcionando nuevas ideas de conjuntos y desglose por tipologías que necesitaba un reflejo ordenado en sus catálogos de venta, en sus variados departamentos expositivos y en la necesidad de creación de los departamentos de exportación. Inglaterra y en menor escala Francia son casos paradigmáticos de esta nueva manera de ofrecer al mundo su producción.

Capítulo apenas esbozado en el entramado de ese mundo comercial es la cuantificación de su aparición en el mercado español. Aunque no de modo exhaustivo, intentamos poner de relieve cuales fueron las principales firmas que operaron en España ya que junto a la documentación de la prensa de la época, hemos añadido la original de algunas de estas casas comerciales consultada en la National Art Library de Londres, con un ejemplo representativo: las compras realizadas por la Casa Real en las décadas de 1890 a 1920 a establecimientos londinenses.

La actividad ebanística inglesa, que tan importantes frutos había dado en el siglo XVIII, renueva sus técnicas, adapta a la mecanización sus métodos tradicionales y se convierte en el principal país exportador de mobiliario. En 1820 comienza el interés en *old furniture*, *elizabethan* and *jacobean* periods. En el periodo victoriano (1837-1900), comienzo del mobiliario mecánico, los fabricantes usando métodos de producción mecánicos siguen empleándose ebanistas y tapiceros, torneros, silleros, tallistas y doradores. Dicha actividad se centrará en esencia en las copias de los diseños antiguos ingleses, que coexistirán con las modas derivadas de lo francés del XVIII, que se mantiene con fuerza en todo el mundo.

[1] Este artículo se inserta en el proyecto de I+D *Mercado de muebles y objetos decorativos en España: desde las desamortizaciones a la transición democrática*, HAR 2010-20397-CO2-01.

Un estudio realizado en 1970[2] sobre la dimensión internacional de las exportaciones inglesas, puso de relieve que a partir de 1840 había setenta y una áreas en el mundo que importaban mobiliario de Inglaterra, destacando lógicamente en primer lugar las colonias inglesas en América, la India, la costa de Buena Esperanza en Sudáfrica, seguidas de Canadá y Norteamérica. En Europa se constataba que en esos años Toscana, Francia y los Países Hanseáticos alcanzaron un volumen de importaciones rondando las 2.000 libras, pero treinta años más tarde, en 1870, el número de países receptores sobrepasa el centenar. Por detrás de Francia y de las islas del Canal se situaba España con una cifra de de 5.334 libras.

En estos años la denominación de Aduanas se refiere al mobiliario con el genérico *Furniture (Household): Cabinets and Upholstery Wares* de las que solo sabemos que estaban excluidos relojes, alfombras o espejos, y también camas u otro tipo de mobiliario de hierro o latón. Sin embargo el aumento de las importaciones europeas a finales del siglo significó una demanda generalizada de productos ingleses baratos, mostrando un interés relativo en el desarrollo de los estilos ingleses. A lo largo del siglo XIX y especialmente en el último cuarto, muchas casas comerciales inglesas contaron con un departamento de exportación. Por ejemplo una de las primeras E.C.Wholesale, especializadas en mercados extranjeros, tenía como marca comercial un círculo que incluía el dibujo de una gran caja de embalaje con los sellos de "Furniture" y "Export".

La motivación de la destacada rapidez del interés de Europa (y EE.UU.) por el mobiliario inglés y la decoración de interiores se ha buscado en diferentes razones entre las que los estudios destacan la buena calidad de la producción comercial inglesa, demostrada en el gran éxito alcanzado por el mueble inglés presentado a las exposiciones universales del Continente, a lo que habría que añadir el precio muy competitivo y la buena organización de la exportación

Una tabla comparativa del valor de las exportaciones en las aduanas europeas entre los años 1875-1899, solo Francia, Holanda Bélgica Alemania, Italia y España muestra que si bien en 1875 España ocupaba el tercer lugar tras Francia y Holanda con un valor total de 6.725 libras, diez años después en 1885, aparece España en último lugar con apenas 10.408 libras, descenso que se incrementa, en relación al resto de países europeos, cuando en 1899 aparece en penúltimo lugar tras Italia, año en que no solo no alcanza el valor temporal acrecentado, sino que disminuye el total no alcanzando más que 8.291 libras[3].

Siendo ya conocida la total sumisión a las modas francesas a lo largo del siglo XIX, tanto en el capítulo de la decoración de interiores y mobiliario, como en indumentaria, joyería, etc., con solo algunos ejemplos aislados de encargos locales o a otros países europeos, se puede atisbar un ligero cambio de dirección en las últimas décadas del siglo cuando se renueva gran parte de la decoración de las habitaciones privadas tanto en el palacio de Madrid, como en algunos Sitios Reales tradicionales a los que se añaden los nuevos centros de veraneo: tanto en Miramar en San Sebastián como posteriormente en La Magdalena en Santander, se puede observar como paulatinamente el mueble inglés va ocupando el lugar de lo francés, si bien hay

[2] Joy, E.T. "The overseas trade in furniture in the Nineteenth century", *Furniture History,* vol.VI,1970, pp.62-72.

[3] Kirkham, P., Mace, R. y Porter, J. *Furnishing the World. The East London Furniture Trade, 1830-1980*. London, Journey man press, 1987.

que hacer constar el que la mayoría de las compras se hacían vía París, donde prácticamente todas las casas comerciales tenían un establecimiento-puente.

Casas comerciales inglesas que actúan en España (cronológicamente)

Holland & Sons
Mount Street, Londres

Fundada en 1803 varió sus alianzas entre ebanistas hasta 1850. Consolidada a partir de 1851 con más de trescientos cincuenta empleados, fue la firma encargada de amueblar prácticamente todos los edificios oficiales de Inglaterra. Tras ganar una medalla en la exposición universal de 1851, continuó su participación en todas las celebradas a lo largo del siglo utilizando la nueva maquinaria, al amparo de los diseños de Pugin se especializaron en *gothic revival,* si bien trabajaron todos los estilos, hasta su extinción en 1942. J.H.Pollen, profesor de Bellas Artes en la Universidad de Dublín escribía en 1876 "indeed is not uncommon occurrence for the entire furniture of the royal palaces and yacht to be ordered from one of these [London] firms by the courts of foreign potentates in every corner of the world. Chairs, tables, sideboards, etc. were made lately at Messrs. Holland's for a steam yacht for the Emperor of Austria; while Messrs. Jackson & Graham have been furnishing the palace of Khedive at Grand Cairo" [4]. Aún no esta suficientemente explorada su actividad con relación a España.

Maple & Co.

Desde 1833 aparecen frecuentes anuncios de su actividad incluso hasta en los programas de teatro londinenses, manteniéndose hasta la actual *London Gallery. Exportador de mueble inglés para toda Europa*[5]. Considerada hasta hoy como la principal firma proveedora de mobiliario inglés en España, no está, por ahora, demostrada documentalmente su relación directa con este país. Se mantiene la teoría de una tienda abierta en Bilbao, que no ha sido aún demostrada y tradicionalmente se atribuye a esta localidad las importaciones directas y el abastecimiento de toda la cornisa cantábrica. Una de las razones comúnmente esgrimidas para atribuirla esa importancia era el que la reina Victoria Eugenia fue una de las principales impulsoras de la actividad de esta empresa, y a que toda la aristocracia madrileña se dedicó en masa a copiar los gustos reales[6]. Esto quizás sea cierto para el periodo de 1910 en adelante, pero, según las cuentas conservadas en el Archivo del Palacio Real, de los encargos principales en la etapa final del siglo XIX, los muebles ingleses se compraron a Waring & Gillows. Sí se encuentran referencias a muebles de Maple & Cia, en la correspondencia privada de doña

[4] Pollen J.H. "Furniture and Woodwork" in *British Manufacturing industries*, ed. Phillips Bevan, 2ª ed. 1877, p. 203, cfr. Joy, *op.cit.* p.65.

[5] La documentación referente a Maple & Co se encuentra en VAM Archive of Art and Design (AAD 2000/3) *Maple & Co Ltd, furnishers and furniture manufacturers.*

[6] Junquera Mato, J.J. "Mobiliario" en *Artes Decorativas II,* Summa Artis, Historia General del Arte. Vol. XLV, Espasa Calpe, Madrid. 1999, cap. VIII, pp. 387-461.



Figura 1. Oetzmann & Co. *Guide to House Furnishing (1881).* Londres. National Art Library.

Paula Florido, esposa de don José Lázaro Galdiano, tratándose siempre de muebles destinados a habitaciones secundarias[7], por lo que se podría suponer que la primacía de Waring & Gillows debió obedecer a criterios de calidad.

Oetzmann & Co.
Oetzmann & Co. Auctioneers, Surveyor, Valuers, land & State Agents.
62· 64· 67· 69· 71· 73· 75· 77 & 79 Hampstead Road. London.W.67-79

En 1881 publica su primer catálogo *Guide to house Furnishings* (Fig. 1) con más de setecientas páginas y más de mil objetos, desde camas metálicas a objetos de cerámica y decoración, incluidos en las mismas fotografías. La *Guide to house Furnishing –illustrated–* consultada[8] lleva como subtítulo "Additional Show Room for Carpet and Furniture./ special Show room for the display of Genuine Antique Furniture".

En el prólogo se advierte que el catálogo ilustrado es solo una pequeñísima parte de su stock [5.810 artículos] y que no da una idea adecuada de su magnitud.

[7] Junquera Mato, J.J. "Parque Florido, una casa, unos muebles, unos dueños", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 2003, nº 92. pp.153-168.

[8] *Guide to house furnishing*. London. The Firm Oetzmann, 1906, National Art Library Pressmark TC.D7. Se conserva en la misma una edición del año 1875 (NAL P.M. 47.W 289) a la cual no hemos podido acceder.

La propaganda incluye la transcripción de una carta escrita a la firma por una dama que asegura que su hermano, un viejo cliente suyo, le recomienda "Deberías comprar todo en Oetzmann, nunca comprarás allí nada malo ni feo".

Las primeras fotografías muestran varios hoteles de Londres decorados por ellos, además del Grand Hotel de El Cabo y el Pera Palace Hotel de Constantinopla, presentando a continuación una selección de diseños recientemente ejecutados en Dublín, Ryde, Bruselas, Constantinpla, París, Berlín Bucarest, Viena, etc.

El catálogo incluye láminas con ejemplos de "Dormitorio Reina Ana", o para habitaciones de soltero, varias *Dressing rooms* tanto Hepplewhite, como Chippendale y una Suite Sheraton, en las cuales se observa que las camas eran iguales para los tres estilos. Una *Reception Room Luis XV* para el Maharajá de Nepal con una *Renaissance Smoking Room* y un comedor del mismo estilo, permite ver que el salón ostenta una decoración en las paredes muy cercana al rococó alemán, y ademas un ejemplo de cortinas y cortinajes *in the latest styles*. El libro contiene un apartado de "Notes on Furniture" escrito por M.F.Frith "*What is fit is fine"*[9] ofreciendo diferentes apartados de "Como he amueblado mi casa por 120 libras" artículo reproducido de la revista *The Lady,* seguido de "como amueblar una casa por 250 libras" o "como amueblar una casa de campo".

Oetzmann & Co. es la primera firma comercial que se anuncia con cierta periodicidad en revistas españolas, concretamente en la *Ilustración Española y Americana* desde 1881, durante toda la década de los ochenta, alternando exclusivamente con la casa francesa Paul Rossel situadas en el 69-71, Faubourg St. Antoine de Paris. En los primeros años los anuncios aparecían con traducciones literales, los precios en libras y las medidas en pulgadas, además de explicaciones referentes a los catálogos: "Los pedidos por correo son pronta y especialmente atendidos" o "Catálogos ilustrados gratis por correo", en la misma línea que su homólogo francés, el cual se anunciaba mitad en francés mitad en español y cuyos precios aparecían también en francos[10]. En los primeros anuncios la casa Oetzmann insertaba las leyendas "Los pedidos del extranjero reciben inmediata y atenta contestación. Catálogos gratis por correo"[11] y algunos años más tarde "Órdenes por correo reciben pronta y atenta consideración. Las personas residentes en el extranjero hallarán mayores ventajas en entenderse directamente con esta casa"[12] (Fig. 2).

Entre los variados objetos que se insertaban en los anuncios, se observa una evolución, quizás referida al gusto del público español respecto a determinados objetos, refinando el lenguaje y abandonando la traducción literal. Así aparecen con mayor abundancia: "mesas inglesas antiguas, imitación a ébano" "mesa inglesa antigua de ébano (imit.)" que responden a la *occasional table* (D 1092) en nogal o caoba, una mesa octogonal ebonizada, en el catálogo citado, o un "Sillón superior para salón de fumar, biblioteca o comedor", una "silla plegadera" o "sillón cómodo". Solo en los últimos números aparecen ya denominaciones españolas como

[9] *Op.cit*. 81-92.

[10] Los anuncios franceses insertaban "Se envía franco EL CATÁLOGO *pidiéndole por carta. ,franqueada",* y en otros "Gran Fábrica de muebles Paul Rossel. Embalados y puestos en la estación de Paris 5% de aumento".

[11] *La Ilustración Española y Americana,* año XXXII, nº XXXI, 22 agosto 1881, p.112; año XXXII, nº XXXVI, 30 septiembre 1888, p.192.

[12] *La Ilustración española y Americana,* año XXX, nº XVI, 30 abril 1886, p. 272; nº XIX, 22 mayo 1886, p. 328.



Figura 2. *La Ilustración Española y Americana*. Anuncio de Oetzmann & Co. 1888.

"silla poltrona Parisien". Se observa que el capítulo de muebles grandes "armario-buffett" *(cabinet)* no debió tener demasiado éxito, a juzgar por la poca insistencia de estos en los anuncios y los pocos ejemplares conservados.

Solo a modo de ejemplo se puede comentar que en los repertorios de sofas Chesterfield hay varios modelos (D.1004) con variaciones de patas y acabados del faldón, contabilizándose hasta doce tipos de camas[13]. Otros muebles directamente no se anuncian para España, como la "*superior Indian "Ratan" Cane Furniture"*[14]. Al igual que en el caso de Maple & Cia, el alcance de su distribución en España aun no ha sido cuantificado.

Hampton & Sons
8 Pall Mall East London S.W1 Decorators & Furnisers.

Fabricantes de muebles desde 1897, con enormes stocks, especializados en camas y muebles de dormitorio, con un amplio mercado internacional. En la documentación encontrada en el Archivo del Palacio Real de Madrid, está recogida su correspondencia entre los "Proveedores eventuales de la Real Casa". En ella únicamente se constatan pagos por envíos por un valor de 3.276 libras, conservándose la documentación referida al tránsito aduanero con el puerto de Vigo. Del 13 abril 1904 a abril 1907 llegan a Vigo un total de 26 cajas destinadas a las *royal nurseries* desde el puerto de Southampton, que son consignadas a Estanislao Durán Esq[15].

[13] *French Bedstead:* la de la *Ilustración* (1886) corresponde al modelo D 1933 con ruedas.
[14] *Guide to house furnishing*, op. cit. p. 516-517. Denominados hoy muebles de médula o de ratán.
[15] A.G.P. Sec.Administrativa. Caja 15876/12. Cuentas 1910-11. El 8 de febrero de 1907, dos cajas de muebles con destino a las *royal nurseries* a bordo del "Danube"; diecisiete cajas el 6 de marzo en el "Amazon" y ocho el 14 del mismo mes a bordo del "Thames". La cuenta total de transporte para estos envíos ascendió a 833,28 ptas.



Figura 3. *Waring & Gillow, ltd.,* Inauguración de su nueva sede en Londres. 1901.

Waring & Gillow (Paris) Ltd.
21 Boulevard Hausmann et 8 rue Gluck
Oxford St. 181 y Sloane St., Liverpool, Manchester, Capetown, Lancaster
Paris y Bruxelles 62, Av. des Champs Elysees / 70, rue Coudenberg
2, Plaza de la Lealtad. Madrid
Adresse Telegraphique: WAISON, MADRID

La casa original de S.J.Waring & Sons (después de una exitosa carrera en Liverpool) comenzó a operar en Londres en los años noventa, incorporando casi inmediatamente a otras notables firmas como Gillow, Collinson & Lock, y T.J. Bontes & Son, firmas de decoración avaladas por un gran número de contratos llevados a cabo para decoración y amueblamiento de palacios, teatros, hoteles, clubs, galerias de arte, ayuntamientos y los varios grandes premios y medallas de oro conseguidas en exposiciones internacionales, que continuaron obteniéndose en los diez primeros años del siglo XX. Disponía de una gran organización industrial con fabricas en Hammersmith, Liverpool, Lancaster and Paris, la cual, con la nueva sede londinense, se considera capaz de extender los "principios de producción económica y bajos precios a todo

lo relacionado con el amueblamiento del hogar"[16] (Fig. 3). En su propaganda reivindica el amueblar "*from the cottage to the palace"* para ofrecer un amplio abanico desde 100-200-300-500 y 750 libras por ejemplo para una cabaña en el campo, mientras que en otro aspecto resulta muy interesante la reproducción en la sección *Finest Antique* de la réplica de la Long Gallery de Knole, que ganó el gran premio en la Exposición Internacional de Paris en 1900. Añadiéndose "Todo el género está garantizado y se cambia en tres meses".

De los membretes de sus facturas se desprenden dos detalles interesantes: su establecimiento en París para la exportación presumiblemente a toda Europa y el que dispusiera de una oficina en Madrid en la plaza de la Lealtad, junto al hotel Ritz, lo que prueba que su actividad en España era suficiente como para tener abierto un despacho. Su actividad aquí se desarrolló desde los primeros años noventa, al menos hasta 1924, año en el que en el membrete de la firma española Piquero y Cia., aparecen estos como "compradores de los stocks de Waring & Gillow"[17].

Un anuncio común insertado en las revistas españolas por ejemplo en las *Pequeñas Monografías de Arte*[18] con una fotografia "Hall estilo inglés, ideado y ejecutado por la casa", rezaba así:

> Waring & Gillow ltd./ Decoradores de Su Majestad el rey de Inglaterra / Proveedores de la Real Casa / Plaza de la Lealtad nº 2, Madrid.

Además de su actividad comercial, de la que ofrecemos el ejemplo de su relación con la Casa Real para la decoración del recién construido Palacio de Miramar, fue importante como se verá más abajo su faceta en el mercado anticuario y organización de ventas de mobiliario antiguo italiano y español.

Las compras de mobiliario para el palacio de Miramar

La Real Casa de Campo de Miramar, que la reina María Cristina encargó al arquitecto inglés Ralph Selden Wornum en 1889 y que se concluyó en 1893 (Fig. 4), fue una de las residencias veraniegas en la costa cántabra en la que se afianzó el estilo *Old English,* patente desde Biarritz a Asturias, y que llegó incluso hasta el campo de Gibraltar, debido en gran parte a la influencia en los círculos cortesanos del duque de Santo Mauro[19]. La descripción de la nueva casa de veraneo, de la que tanto gozó la reina Regente, ocupó las páginas de las revistas de la época incluso con dibujos y fotografías de sus interiores como los publicados en *Actualidades*[20] o *Blanco y Negro*, en las cuales se incluían párrafos dedicados a la decoración:

---

[16] Ocho pisos dedicados a exposición sobre 8 acres. Con 100 galerías y 150 habitaciones piloto (*specimen*) completamente amuebladas.

[17] La actividad de Piquero y Cia. en las primeras décadas del siglo XX se relaciona especialmente con la iluminación, destacando catálogos y realizaciones en muchos edificios públicos de Madrid. Véase por ejemplo Aguiló, M. P. "Mobiliario" en *Cien años del Círculo de Bellas Artes*. Madrid, 2004.

[18] *Pequeñas Monografías de Arte,* septiembre 1910, núm. 34.

[19] Para las residencias reales de este momento véase Sazatornil, Luis. "Ralph Selden Wornum y la arquitectura inglesa en la costa cantábrica", en *El Arte foráneo en España. Presencia e influencia.* XII Jornadas de Arte. CSIC. Madrid, 2005, pp. 149-165, en la que se recogen las publicaciones existentes sobre Miramar.

[20] Sepúlveda, Enrique. "El Palacio de Miramar", *Actualidades,* segundo semestre de 1893, Madrid, Imprenta de la "Revista de Navegación y Comercio", 1894, pp. 9-15.



Figura 4. Palacio de Miramar. San Sebastián. 1900. Álbum *Recuerdos de Miramar*. © Patrimonio Nacional.

> "el decorado de las habitaciones es sencillo, de modesta apariencia aunque de positivo valor todo lo que allí se encierra. Los tonos claros de la ornamentación y la luz intensa que flota en el ambiente, dan un sello peculiar a la regia morada donde nuestros monarcas pasan los meses de estío. Las maderas de los pisos son riquísimas, admirables los trabajos de talla realizados en zócalos y chimeneas y de inapreciable buen gusto los herrajes construidos en Eibar" [21].

Del amueblamiento de esta residencia se conservan presupuestos, facturas, minutas que son recepcionadas por Manuel Zarco del Valle, en su papel de Inspector General de los Reales Palacios[22]. A partir del 2 de noviembre de 1892 y hasta 1895 comienzan las compras[23]. En la documentación aparecen registradas puntualmente hasta las vajillas con sus cuentas e importes muy detallados, así como las que precisan reposiciones en junio de 1896. Algunas de ellas se conservan en el chinero del Palacio Real de Madrid, como la "de florecitas", que fue encargada a Thomas Goode & Co. Londres, por cuya reposición se pagaron 264 libras[24]. Otras como la vajilla de Sajonia (con iniciales), que completaba un regalo de la infanta Isabel a la reina Cristina y que había sido comprada a Ernst Wahliss de la Kärtnerstrasse de Viena, exige ser completada por una cantidad elevada, 3.500 florines que fueron abonados por fin en 1902 a

[21] R. España, Gabriel. "Veraneo en Miramar", *Blanco y Negro,* nº 434, 26 agosto 1899, pp. 2-6.

[22] A.G.P. Personal. Caja 1114, Exp. 30.

[23] A.G.P. Sección administrativa. Legajo 724. "Expediente sobre adquisición de mobiliario y otros efectos para el real palacio de Miramar 1896-1903".

[24] *China & Glass. Thomas Goode & Co. 19 South Audley St/ Grovesnor Square London*.



Figura 5. Palacio de Miramar. San Sebastián. 1900. Oratorio. Álbum *Recuerdos de Miramar*. © Patrimonio Nacional.

través de su establecimiento londinense en el 88 de Oxford Street[25]. Los envíos materiales se hacían directamente desde su lugar de fabricación por ferrocarril, como las lámparas o los juegos de morillos para chimenea de bronce Luis XV, procedentes de la casa *Hazart Bronzes genre ancien / rue de St. Gilles 16. Paris,* que en dos cajas fueron expedidos a Hendaya vía rápida el 20 octubre de 1896 desde donde deberían ser enviadas por doña Ramona Morales a Miramar, incluyendo portes y visa del consulado[26].

El edificio se concibió con gran vestíbulo, salón principal, biblioteca, comedor con empanelados, sala de billar, etc. que se conservan hoy prácticamente iguales en su decoración fija. No se construyó capilla aislada, por lo que se habilitó un lado de la biblioteca como oratorio. El altar de roble se encargó, como era habitual en las compras de mobiliario litúrgico en estos momentos, a la casa Mayer y Cia de Munich, "Establecimiento Real de Baviera", especializado en vidrieras y mosaicos efectuándose los pagos a través de su oficina en Londres y fue recepcionado por el arquitecto de palacio Enrique Repullés y Vargas[27]. Las pinturas

[25] Expte. 19 30 enero 1897 Cuenta de Ernst Wahliss. Kärntenstrasse (con casa en Londres, Oxford St., expedida en Viena, der 1, Dez 1896. 3.559 florines ptas 9.294 y para la vajilla de florecitas Thomas Goode 20 nov 96.

[26] A.G.P. Sec. Administrativa. Caja 15876/19. Según la carta de Zarco son dos juegos de morillos para chimeneas con acuse de recibo.

[27] Hanover Square de Londres. La mayoría de las capillas erigidas a expensas nobiliarias por las mismas fechas fueron realizadas por la misma firma alemana. En Madrid destaca por ejemplo el conjunto de altares y vidrieras del Hospital del Niño Jesús.



Figura 6. Palacio de Miramar. San Sebastián. 1900. Salón. Álbum *Recuerdos de Miramar*.
© Patrimonio Nacional.

para el altar fueron realizadas por el pintor Alejandro Ferrant, por encargo no documentado, recibiendo el 26 julio de 1896, 3.713 ptas. como pago de las 6.000 que se le adeudan "por seis cuadros pintados en tabla para el altar del oratorio representando a San Ildefonso, Santa Cristina, Nuestra. Señora. de las Mercedes, Santa Teresa, Santa Isabel de Hungría y San Carlos"[28].

No se conserva la documentación de los encargos de este periodo para los muebles de las habitaciones principales, pero sí otros menores muy detallados como el mobiliario que en 1894 se adquiere para los seis pabellones destinados a jefes y oficiales de la escolta real en San Sebastián, compra que se realiza en talleres locales, tanto de Vitoria, a Agustín Elizagárate[29] como del propio San Sebastián[30] o directamente en Madrid[31], siendo el encargado de estas compras menores el arquitecto del Real Sitio José Goítia[32].

[28] A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 724/ 26.

[29] A.G.P. Sec. Administrativa. Leg. 724/27. Agustín Elizagárate. *Almacenes y Talleres de Ebanistería y Tapicería- Florida 3 Vitoria*. Factura 3378. Para el Palacio de Miramar de S.M. la Reyna en SS. 18 agosto 1894.

[30] *Araluce, Camas de hierro inglesas y del país*/ "Jergones de Muelles de todas clases / La Gran Bretaña/ Muebles de Viena, /sillerías,/ espejos / mantas/". Factura 3018 21 julio 1894.

[31] *J. Lucía Garcillan. Taller de ebanistería y tapicería- Almagro 14 Madrid* / "Se construye toda clase de muebles de lujo en ebanistería y tapicería / especialidad en muebles de época y capricho. Pintados y con metales". Factura 3 agosto 1895.

[32] El anteproyecto de pabellón se conserva en la sección de planos nº 1265.



Figura 7. Palacio de Miramar. San Sebastián. 1900. Salón biblioteca. Álbum *Recuerdos de Miramar*.
© Patrimonio Nacional.

A esos momentos pertenece un documento gráfico esencial, las fotografías que realizó en septiembre de 1900 el conde Milewski, que se conservan en un precioso álbum titulado *Recuerdos de un verano en Miramar,* en el Archivo del Palacio Real[33] (Figs. 4-8), que muestran con precisión la decoración de los interiores.

La relación mantenida con Waring & Cia. es más explícita a partir de 1906, fechas en las que la documentación existente ayuda a constatar el cambio de gusto y la nueva decoración. Paulatinamente se abandonan los muebles de colores claros en beneficio de mostrar una

[33] Ignaz Karol von Korwin Milewski, Conde Milewski, nacido en Gieranony, Lituania, en 1857. Sus padres eran comerciantes y debió de amasar una más que notable fortuna pues se dice de él que era rico y excéntrico. Era católico y contemporáneo de la reina María Cristina y sus hermanos. Su relación con Carlos Esteban debió de ser muy estrecha pues en 1905 adquirió de éste 7 hectáreas de tierra en la Isla Santa Katharina, en la ciudad de Rovinj, en la costa de Croacia, en el Adriático, que era propiedad del archiduque desde 1898. Allí construyó un magnífico palacio hoy convertido en hotel. En 1897, y estando residiendo en Trieste, adquirió un yate en el puerto polaco de Gdansk, donde Carlos Esteban también debió de adquirir algunos de sus magníficos yates con los que vino en varias ocasiones a España. En la biografía de la reina Cristina, de Ricardo Mateos, *La reina María Cristina: madre de Alfonso XIII y regente de España*, Madrid 2007, se habla de algunos de estos barcos opinando que "su fortuna debió de posibilitarle a Milewski hacerse con un título pontificio, cosa que por entonces no era difícil para un católico rico dispuesto a hacer algunas obras pías. Y es muy probable que viniese a España en alguna ocasión –a San Sebastián– en compañía del archiduque", estancia confirmada por la realización del *Álbum.*



Figura 8. Palacio de Miramar. San Sebastián. 1900. Sala de billar. Álbum *Recuerdos de Miramar*. © Patrimonio Nacional.

mayor calidad en los materiales, especialmente en el despacho del rey, cuarto de estudios o biblioteca.

La compañía inglesa presenta sus presupuestos a la reina a través de su surcursal parisina, en francos, para un despacho, dormitorio, salón de te, estudio para el rey (8.000 francos) en caoba con marquetería y excepto dos *biblioteques* (librerías) y un mueble de esquina de diseño exclusivo, el resto, mesas tanto grandes como pequeñas, asientos, sofás, butacas y sillas, incluidos biombos, junto con otros para los infantes, don Carlos Mª Teresa y don Fernando, fueron encargados sobre catálogo[34].

[34] 6 abril 1906. *Mobilier en acajou incrusté:*
1 grand Cosy corner, d'apres dessin
1 Siege garni en marroquin no.10
2 biblioteques d'apres dessin
1 bureau /1 fauteuil de bureau
1 grand table carreé 1m, 60 sur 1.00 m.
2 fauteuils garnis en marroquin P2521
1 fauteuil garni en marroquin P228
1 fauteuil gqrni en marroquin P4217
6 chaises sièges garnis en marroquin.

Simultáneamente se envía otro presupuesto para un *boudoir* para la reina para el Palacio de Madrid (casi 5.000 francos) pero esta vez realizado en limoncillo[35].

En ese mismo año, el 5 de mayo Benjamin Davies, quien se incorpora a la firma en París, comunica a Zarco del Valle el traslado de su contabilidad a París: "hemos recibido de M.M. Waring et Gillow de Londres una carta en la que nos comunican les han encargado los papeles pintados y cortinas para el Palacio de Miramar en San Sebastián". A finales de agosto se emite la factura correspondiente a los muebles para el salón del Palacio de Miramar, por 6.405 francos (a lápiz "Pagado"), en la que aparece la relación de los muebles suministrados, prácticamente todos en caoba[36]. Si bien los papeles pintados se expiden vía París, las telas, en cambio, se envían directamente de Londres a la oficina de la plaza de la Lealtad de Madrid, por un total 13.000 francos. Por el contrario, todo el capitulo de iluminación se continúa comprando en casas parisinas como Gagneau o Hazart, las cuales surtieron al mismo tiempo de lámparas y bronces al nuevo acondicionamiento del palacio de Madrid[37].

Las últimas actuaciones registradas entre la Casa Real y la firma inglesa Waring & Gillow, datan de abril de 1910, en las que para el nuevo Chalet de Polo de la Casa de Campo[38] presentan

[35] 15 de junio 1906. *A S.M. La reine d'Espagne: Projet de Boudoir au Palais de Madrid.* 4.375 francos.
1 vitrina biblioteca en acajou marqueté
1 Petit Gueridon
1 Fauteuil de boreal
1 canape Chesterfield
1 banquete d'angle
2 fauteuils Effingham
1 fauteuil "Claredon"
2 fauteuils "tub"
2 chauses
2 fauteuils assortis
1 paravent 3 feuilles (en blanc)1 table inlaid mahogany
1 revolving bookcase
1 vitrine

[36] 1 table
1 bookcase
1 writing desk
1 screen
1 sheraton couch covered in green strip velvet
1 chesterfield setee
2 "effinghan" armchairs
1 "beatriz" armachair
1 rotchild armachair
1 allcard armchair
1 bireu armchair
8 lampee
1 centre table mahogany inlaid

[37] La conservación de este mobiliario fue esmeradamente cuidada en los años sucesivos, incluso realizándose un inventario en 1911, manifestándose la reina encantada con la limpieza y el estado de los muebles. En 1916 se construye un nuevo pabellón con tres dormitorios con mobiliario de roble pintado de blanco, uno de ellos destinado a la marquesa de Cortes con mobiliario incrustado en nácar y marfil dos baños, un comedor, un cuarto de estudios para los infantes, todos con muebles bien descritos en caoba y aparatos eléctricos con luces en forma de bolas, pero de los que no se especifica el proveedor. A.G.P. Sec. Administrativa. Caja 15.484/5.

[38] El campo de polo estaba en los terrenos del actual Club de Campo Villa de Madrid, según aparecen en el plano de 1929 "levantado y dibujado por el Depósito Geográfico e Histórico del Ejército", reproducido en AAVV. *La Casa de Campo, más de un millón de años de historia,* Lunwerg y Ayto. de Madrid, 2003, p. 341.

un presupuesto de 17.318 ptas., en el que todos los sillones debían ser de caoba y cuero verde, ascendiendo el total, con los revestimientos a 26.000 ptas. Finalmente se atiende una factura de 10.000 ptas. más por decoración parietal que por mobiliario, quedando aclarada la situación por una nota del marqués de Viana desde Londres a Zarco diciendo "no es posible entendérselas con estas gentes. Piden un dineral. Creo que lo mejor es que nos hagan decoración y muebles en esa imitando lo inglés y encargando de la cosa a alguna casa que se ocupe especialmente de este género" [39].

La casa Waring solamente vuelve a aparecer en 1924 cuando la firma Piquero y Cia. registra en su membrete "compradores de los stocks de Waring & Gillow"[40]. Asimismo en el anuario Bailly Bailière en 1926 solo figuran en Madrid como representantes de casas inglesas las firmas: Benjamin Davies "Decoraciones y muebles artísticos. Paseo de Recoletos 35", posible sucesor de aquella, Crowner, S.A, en la calle Garcia de Paredes 19 y Workman S.A. en Alcalá 6.

El mercado del mueble antiguo

La fecha de 1820 indicada al principio sobre el comienzo del interés del mueble antiguo inglés conllevó en paralelo un interés creciente por el coleccionismo de antigüedades que llega a hacerse muy popular. Prácticamente todas las grandes firmas inglesas citadas disponen de departamentos de antigüedades, organizan ventas puntuales y subastas. Una de las más interesantes de las que se conserva una documentación interesante en la National Art Library, es la ya citada *Waring & Gillows Antiques,* desde 1901. Se trata de dos catálogos de ventas fechados en 1906 y 1907, en dos secciones, con notas introductorias que aseguran su importancia, no solo como obras artísticas que la empresa ha conseguido traer a Londres, como podian ser las colgaduras de terciopelo genovés del palacio Barberini de Roma, además de otras piezas de encaje milanés y veneciano "de modo que no solo los amantes de la decoración, sino los coleccionistas y estudiantes de diseño y color pueden encontrar gran interés en esta exposición"[41].

Uno de sus alicientes es que las obras, procedentes de palacios históricos, catedrales y monasterios, no han pasado por las manos de los anticuarios y el público puede estar seguro que está frente a obras de arte auténticas, de una calidad que difícilmente volverá a verse, no solo en Inglaterra, sino incluso en la propia Italia.

Al año siguiente en 1907 realizan otra exposición conjunta (Fig. 9) en la que se advierte que "esta es la primera oportunidad para el público inglés de obtener cuadros de artistas españoles: Bilbao, Viniegra, Cubells, Gomez Gil, Iborra, Ugarte y otros ilustres pintores de la escuela moderna". Junto a las pinturas y acuarelas la exposición cuenta con una escogida selección de antigüedades españolas incluyendo mobiliario, tapicerías, bordados, brocados, damascos, filigrana de plata, tallas, ornamentos, porcelana, joyería y curiosidades. "El celoso cuidado con que el gobierno español guarda las obras de arte antiguo y de interés histórico,

[39] A.G.P. Sec. Administrativa. Caja 15.876/1. Facturas y presupuestos: Waring Gillow "chalet de Polo Casa de Campo".

[40] "Piquero muebles y decoración. Paseo de Recoletos nº 6. Casa fundada en 1865".

[41] *Waring & Gillow Catalogue of Italian Art Objets on Exhibition at 164-180 Oxford St*. London 1906.

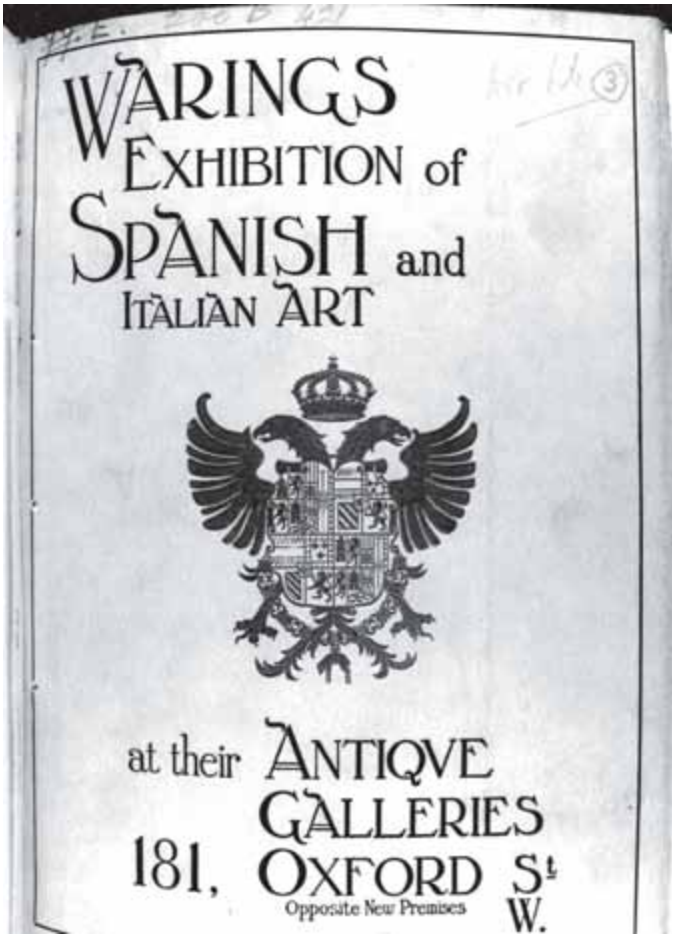


Figura 9. Catálogo Exposición de Antigüedades Españolas e italianas en las *Antique Galleries de Waring & Gillow*. Londres 1906. Londres . Nacional Art Library.

confiere a esta colección un considerable grado de interés, ya que no es posible su adquisición excepto bajo condiciones prácticamente prohibitivas"[42].

En una serie de lotes de este catálogo aparecen referencias variopintas: en el mismo mueble contador con mesa del siglo XVII (núm. 100 por 133 libras), un conjunto de seis sillas también del siglo XVII con cordobán grabado de Sevilla (núm.109), otros como el núm. 117 presenta la misma arca que figuraba con el núm. 60 como italiana, un "*vargueño cabinet* del que se dice fue "realizado por los mejores artesanos judíos antes de su expulsión" (núm. 120, ofrecido en 95 libras 10 sh). Muy comunes son algunos sillones con chambrana calada con escudo a la izquierda del respaldo (núms. 123 y 129, en torno a 20 guineas) o la silla de respaldo alto nogal con brazos (núm. 137 valorada en 27,10 guineas), todos ellos muy cercanos a piezas que se conservan en la colección Lázaro Galdiano en Madrid, por lo que no resulta difícil llegar a conocer el origen de algunas de las compras que en su día hizo el coleccionista madrileño.

[42] *Waring Exhibition of Spanish and Italian Art 1907.*

LA GALERIE ESPAGNOLE DE LOUIS-PHILIPPE Y LAS OBRAS ARTÍSTICAS VALENCIANAS: EL PAPEL DEL BARÓN TAYLOR, ADRIEN DAUZATS Y PHARAMOND BLANCHARD

Ester Alba Pagán
Universitat de València

Al acercarse a los escritos dejados por artistas viajeros que visitaron tierras españolas en el siglo XIX existe una cierta tendencia a centrar el estudio en el propio escrito, en los textos de estos viajeros y críticos de arte de diversa significación. Qué duda cabe que libros, apuntes, manuscritos, por ellos dejados, constituyen una rica e inagotable fuente de información. El fenómeno del viaje no es propio del XIX, hubo otros viajeros insignes conocidos hasta esa fecha, pero es, sin duda, en esta centuria cuando se consolida, al impulso del apasionado espíritu romántico. A lo largo del viaje, los artistas dejaron testimonio de aquello cuanto pudieron absorver en esta singular experiencia vital, en sus diarios, cuadernos y apuntes se entremezclan anotaciones pragmáticas correspondientes a la intendencia del itinerario del viaje junto a breves comentarios sobre paisajes, ciudades y sus monumentos. En este último aspecto es excepcional observar, por el que se acerca al análisis de aquellos textos[1], cómo se describen los monumentos que van apareciendo a lo largo del camino. Pero también, es interesante comprobar cuáles, bajo su mirada selectiva, son dignos de describir en sus breves anotaciones y cuáles, por otra parte, son dignos de la mayor de las indiferencias. No obstante, el material más precioso lo constituyen los dibujos a pluma y aguada que el pintor viajero realiza de paisajes, monumentos, escenas costumbristas, vistas urbanas, diseños de edificios, pinturas, esculturas, a través de los que podemos vislumbrar las filias y fobias historiográficas particulares.

Uno de los más destacados y nombrados viajes del siglo XIX a territorio hispánico es el realizado por el baron Taylor y Adrien Dauzats, comisionados por el rey francés Luis Felipe, con el fin de adquirir obras para formar la conocida galería española de dicho monarca en el Musée del Louvre. Un ambicioso proyecto por el que hoy se recuerda a los actores que en él intervinieron. No obstante, nos interesa analizar, a través de los apuntes que el pintor Adrien Dauzats dejó, primero las obras que ambos comisionados adquirieron por tierras españolas, pero especialmente en las valencianas, y en segundo lugar, la imagen que fijó en sus apuntes en

[1] A destacar Baynat, E. *Visión de España y los españoles en la literatura francesa de viajes del siglo XIX*, tesis doctoral Universitat de València, Sevei de publicacions, 2003, y Bonet, A. *Valencia en los libros de viajes franceses del siglo XIX*, tesis de licenciatura Universitat de València, 1976.

su particular viaje por el levante español, y en tercer lugar, la repercusión que tal expolio artístico tuvo en la sociedad valenciana, en particular, al generar un sentimiento ligado a la puesta en valor y al estudio del arte y los monumentos valencianos en una especial *renaixença* cultural.

En este sentido, es la España del primer tercio del siglo XIX la que se abre a los ojos de los viajeros románticos, que la "descubren", tras una centuria en la que el desinterés por nuestro país se vería interrumpido, ocasionalmente, por la mirada de algún viajero ilustrado. Este renovado interés tiene como punto de partida el fin de la guerra de la Independencia y el regreso de las tropas inglesas y francesas a sus países. Un regreso que se acompañó de relatos orales o escritos que fueron forjando el mito de la España romántica. Un mito que se consolida a partir de 1830, cuando nuestras tierras se convierten en el foco de atracción principal de visita de los viajeros románticos. Así, se fábrica una imagen mítica de nuestro país a cuya eclosión contribuyó la publicación de "viajes pintorescos" y álbumes litográficos. Como señaló Calvo Serraller[2], el título de la mayoría de los escritos dejados por los centenares de extranjeros que visitaron nuestras tierras, a modo de memorias de viaje o guías, es ilustrativo de su vocación plástica, por su significado literal de algo digno de ser pintado: *voyage pittoresque.* Lo cierto es que la ilustración ocupaba un papel relevante en estas guías de viaje románticas, en las que se rememoraban paisajes, costumbres, monumentos con un acento pintoresquista. Y, que por otro lado, era muy del gusto de la creciente burguesía acomodada que demandaba información sobre parajes históricos, lugares de encanto exótico y veía, así, a través de los grabados incluidos en estas guías satisfechas sus curiosidades.

Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado, poniendo el acento en aquellos artistas que nos visitaron a partir de 1830, especialmente ingleses y franceses, y que buscaron en nuestros paisajes y costumbres sus motivos de inspiración. Los ingleses David Roberts y John Frederick Lewis o los franceses Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard[3], con sus lienzos de vistas urbanas y escenas folklóricas, con sus dibujos y litografías contribuyeron a fijar una particular iconografía, en la que el mito de Andalucía tuvo una especial significación[4]. No hay duda, que las tierras andaluzas, sus costumbres, sus monumentos, su pasado andalusí, como muestran los numerosos estudios que se han dedicado al fenómeno, tuvieron un especial eco entre los artistas extranjeros que nos visitaron. No obstante, las visiones que nos proporcionaron de otros lugares de la geografía española, ensombrecidas por el mito andaluz, no han sido debidamente tratadas[5].

[2] Calvo Serraller, F. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, 1995.

[3] García Mercadal, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Salamanca, 1999.

[4] Quesada, Luis. *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*, Sevilla, 1993. Al respecto véase también la gran cantidad de exposiciones que se han dedicado al tema: *Catálogo de la exposición de arte romántico, pintores franceses en España. La estampa y el libro románticos*, Madrid, 1949; *Catálogo de la Exposición Imagen romántica de España*, Madrid, 1981; *Catálogo de la Exposición Andalucía en la Estampa*, Sevilla, 1984; Catálogo *de la Exposición Les peintres français et l´Espagne de Delacroix à Manet*, Castres, 1997; *Catálogo de la Exposición La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995.

[5] En el caso valenciano destaca, Catalá, M.A. *Valencia en el grabado 1499-1899,* Valencia, 1999, Sala, D. *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII,* Valencia, 1999; *Viajeros británicos por la Valencia de la Ilustración,* Valencia, 1996; *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX,* Valencia, 1994, Llopis, A. *El Reino de Valencia a través de los viajeros extranjeros del siglo XVII*, tesis de licenciatura, Universitat de València, 1965; Atienza, M. *La visión del arte valenciano por los viajeros franceses del siglo XIX*, tesis de licenciatura de la Universitat de València, 1999; Arciniega, L. *Saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*, Valencia, 2009.

La Guerra de la Independencia y la exclaustración de los bienes religiosos que propiciaron los franceses durante la ocupación de nuestras ciudades debe entenderse como el germen de un acrecentado gusto por el arte de nuestro pasado, por la revalorización de determinados pintores, bajo la mirada y el criterio experto de coleccionistas como Soult, Quilliet o el baron Taylor. Esta tendencia se incrementó a partir de la década de los años 30 como consecuencia de las medidas desamortizadoras que impulsó el gobierno liberal. La desamortización de Mendizábal y la exclaustración de los bienes religiosos, entre ellos las obras de arte que los conventos atesoraban, pusieron en circulación una cantidad ingente de pinturas, esculturas y retablos que se convirtieron en objeto de deseo de coleccionistas locales y extranjeros. A ello hemos de sumar la paupérrima situación de la nobleza española, que menguado su poder adquisitivo ponía asimismo a la venta parte de sus colecciones artísticas familiares. Este mercado de obras de arte españolas suscitó el interés por nuestra escuela de pintura fuera del país y desarrolló un gusto y valorización que conllevó su coleccionismo, y como no su expolio.

La revelación del arte español y el deseo de conocer un país de moda gracias a los relatos de los viajeros, generaron en Francia una corriente de opinión a favor del coleccionismo oficial de sus testimonios artísticos "en peligro". El rey francés Luis Felipe comisionó oficialmente al baron Taylor para la compra de arte español. Isidore Justine Severine Taylor, personaje erudito y de ciertos conocimientos artísticos, había viajado a España entre 1820 y 1823 y en 1826 había iniciado la publicación de su *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d´Afrique de Tanger à Tetouan*, en el que ponía de manifiesto un profundo conocimiento de la realidad española, y había concluido sus *Voyages pittoresques et romantiques dans l´ancienne France*, con el propósito de difundir el patrimonio artístico francés y protegerlo, curiosamente, frente al expolio y el vandalismo. La misión española, consistía, bajo el disfraz de adquirir aquellas obras en circulación, y por tanto en peligro, pertenecientes al patrimonio español, en formar una galería artística especializada en arte español. No obstante, como veremos esta "justa causa" en numerosas ocasiones no será tal y el baron Taylor, como otros que le antecedieron realizó un verdadero expolio artístico. No obstante, aunque a menudo se ha mencionado la crítica favorable de la opinión pública francesa ante la misión encomendada, sabemos que en realidad se trata de una visión algo general. Fueron numerosas las voces en contra, incluso las críticas jocosas a las que tuvo que hacer frente el baron tras su regreso a Francia, nombrado, en 1838, Inspector General de Bellas Artes. Una interesante semblanza sobre el erudito francés nos la presenta, en una de sus cartas, Federico Madrazo, durante la segunda de las visitas realizadas a Paris bajo la tutela de Taylor que lo atendió durante la estancia del pintor en la capital francesa –fruto de la estrecha relación es el retrato que Madrazo realiza al baron Taylor en 1833 (Versalles, Musée National du Château de Versailles MV 5908)–. Federico de Madrazo hace mención a las críticas vertidas en el periódico *El Corsario* que nos ofrece una interesante visión de cómo fue apreciada en determinado sector cultural parisino la famosa misión de Taylor: "después de haber vuelto de España y de haberse traído todas las croutes indígenas de aquel suelo; es decir después de haber llenado perfectamente las funciones de Comisario Regio en el teatro francés, comprando los malos cuadros de España, después de haberse traído todos los Frailes patibularios que encontró en los malos lienzos empolvados y de haberlos desenvuelto y desenrollado, se fue al teatro francés a ver a su Mlle Plaisis … y la

dijo…Mademoiselle vous etes charmante!, vous etes une pirámide d´Egipte en talent, vous etez une vierge de Alonso Cano"[6].

La situación crítica y caótica del país vecino era conocida en Francia, de hecho es de sobra conocido el artículo que el periodista republicano francés Louis Viardot dedica a la situación española bajo los desmanes de la guerra carlista, en el que alertaba a los franceses acerca de las excelentes condiciones que ofrecía España para adquirir pintura de gran calidad y a precios irrisorios: "el momento es favorable y la ocasión digna de aprovechar. Todas las grandes familias de España están arruinadas. De otra parte, los conventos están amenazados; se quiere destinar los bienes de las manos muertas en la agricultura e industria" ("Le Musée de Madrid", en *Revue républicaine,* 1834). Como ya hemos comentado la situación era complicada, la desamortización contribuyó, además notablemente: inmuebles, solares y fincas del clero se vendían y, en los primeros años, antes de la formación de las primeras Comisiones de Monumentos, puso en grave peligro la situación del patrimonio artístico que en ellos se custodiaba. El flujo de bienes artísticos en el mercado era enorme: los aristócratas vendían y los conventos se desvalijaban. No sorprende, entonces, el interés del rey, aún disfrazando la acción de "misión científica". El nuevo rey de Francia, Luis Felipe, entonces duque de Orleans, había permanecido en 1820 durante tres meses en España con la esperanza que el Consejo de Regencia pensase en él como sucesor de Fernando VII, una breve estancia que, sin embargo, le valió la oportunidad de hacerse una idea de la calidad de nuestros pintores. Una escuela, la española, de la que las colecciones reales francesas carecían de ejemplares notorios. La "misión" se encargó a un *connaisseur* de la realidad española, Taylor, que en 1833 había realizado ya su cuarto viaje a España –el primero en 1823 acompañando a las tropas de duque de Angulema–.

Para cumplir con la misión encomendada, Taylor contó con la participación de dos artistas jóvenes: el pintor Adrien Dauzats y el dibujante y grabador Pharamond Blanchard, que ya había trabajado anteriormente con él y que, además, era un gran conocedor de la vida artística española y al que le unían lazos de amistad con la familia Madrazo[7]. Éste es un dato de gran interés, pues a través de Blanchard, Taylor tuvo contacto directo con los círculos artísticos y con los mecenas de la corte que, a menudo, colaboraron intensamente con él. Como las fronteras estaban cerradas, el Ministerio de Marina fue el encargado de introducirlos en España a través de Cádiz y la Intendencia del rey se encargó de depositar la primera suma de doscientos mil francos para los primeros gastos, cantidad de la que Taylor podía disponer a través de la banca Carette et Minguet, vinculada a banqueros como Albert establecido en Madrid y Lonergan en Cádiz. Una serie de cautelas en las que se aprecia el interés del proyecto por no provocar suspicacias: las leyes vigentes impedían la exportación de bienes artísticos y existían ciertos resquemores desde las expoliaciones sufridas durante la invasión francesa. Así que, para encubrir sus verdaderos propósitos, los enmascararon alegando que venían a dibujar los monumentos cuya reproducción litográfica iba a ilustrar el *Voyage pittoresque en Espagne*. A pesar de ello, algunas voces conscientes de la situación alzaron su voz sin éxito. Es el caso de Mariano José Larra, que en esos años se encontraba en Paris y asociado a Taylor,

[6] Recogido en la ficha de Catálogo dedicada al retrato realizado por Federico de Madrazo al Baron Taylor (Versalles, Musée National du Château de Versailles (MV 5908)) en el Catálogo de la Exposición *Federico Madrazo y Küntz (1815-1894*), Madrid, Museo del Prado, noviembre 1994 - enero 1995.

[7] Guinard, Paul. *Dauzats et Blanchard, peintres dans l´Espagne romantique*, Bordeaux, 1967.

en esos años, en la redacción del *Voyage pittoresque*, intentó denunciar la verdadera misión que ocultaba la empresa literaria, sin éxito. La denuncia se recogía en un interesante artículo titulado "Conventos españoles: tesoros artísticos encerrados en ellos" que se publicó el 3 de agosto de 1837 en la *Revista Española*[8].

De especial interés para nuestro estudio es Adrien Dauzats (Burdeos, 1804-Paris, 1868)[9], artista de origen modesto que se inició bajo el magisterio de Thomas Olivier, pintor responsable de la decoración del Grand Théâtre; y continuó su formación artística en París junto al pintor de historia y decorador teatral Michel-Julien Gué que le inició en la pintura de paisaje; gracias al que participó en la decoración del Théâtre Italien, entre cuyos decoradores se encontraba Blanchard; y quien le introdujo en los círculos literarios y artísticos parisinos, como el cenáculo de Nodier en la Biblioteca del Arsenal, donde, posiblemente, conoció a Taylor. Fue, además, un fecundo participante en los Salones de Paris desde 1831, siendo premiado en varias de sus ediciones y, en 1837, se le concedió la Legión de Honor. La relación entre Taylor y Dauzats se inicia en 1827 cuando entró a formar parte del grupo de pintores que habían de encargarse de la ilustración de los *Voyages pittoresques et romantiques dans l´ancienne France*. En 1830 acompañó al baron a un viaje a Egipto, que le llevó también a visitar la península del Sinaí, Palestina y Siria, del que se conservan excelentes pinturas que le acreditan como fundador del orientalismo francés y una publicación: *Quinze jours au mont Sinaï* (1839). En julio de 1833, Dauzats realiza su primer viaje a España, de Barcelona a Madrid, pasando por Lérida, Zaragoza y Guadalajara, dejando un gran elenco de retratos: de los paisajes, monumentos y tipos populares de un país convulso en plena guerra carlista. Centenares de apuntes, dibujos y acuarelas, algunos de los que ilustraron gran parte del libro de Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur Côte d´Afrique de Tanger a Tetouan* y otros fueron utilizados como bosquejos de composición para sus cuadros hasta el final de su vida.

Dauzats regresa a España en 1835 para participar, con Blanchard y Vallet en la misión encargada por el rey Luis Felipe al baron Taylor de reunir pinturas que dieran a conocer el arte español en Francia. Un viaje que se prolongaría desde diciembre de 1835 hasta septiembre de 1836. Tras el desembarco en Cádiz partieron a reconocer la situación de los principales centros artísticos españoles: primero Sevilla y después Madrid, tras pasar por Córdoba. El itinerario siguió por tierras castellanas donde visitó ciudades como Toledo o Segovia y finalmente marcharon al levante español: Alicante y Valencia, para a primeros de abril de 1836 regresar a Andalucía, donde permaneció durante unas seis semanas[10].

[8] Fernández Pardo, F. *Dispersión y destrucción del Patrimonio artístico español*. Vol. II 1815-1868, Madrid, 2007. Rumeau, A. "Mariano J. Larra et le baron Taylor", en *Revue de la Littérature Comparée*, París, 1936, nº 16, p. 477.

[9] Burty, Ph. *Maîtres et petits maîtres*, París, 1877, uno de sus primeros biógrafos recoge una interesante visión de su naturaleza: "por su discreción, por su actividad constante, por su conocimiento de los hombres, de las cosas y de las circunstancias, por su perfecta honorabilidad, logró una influencia considerable. No la usó más que en provecho de los demás: Dauzats vivió y murió casi pobre" (Recogido de la ficha de catálogo dedicado al retrato que Federico de Madrazo realizó al que fuera uno de sus mejores amigos de juventud el pintor Adrien Dauzats (1837. Versalles, Musée National du Château de Versailles (MV 5902), en Catálogo de Exposición *Federico Madrazo y Küntz* (1815-1894); Madrid, Museo del Prado, noviembre 1994 - enero 1995; Shurr, G., Cabanne, P. *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, 2008.

[10] Un análisis pormenorizado de los viajes e itinerarios a la luz de los documentos conservados se ofrece en Guinard, *Dauzats et Blanchard*.., pero un análisis exhaustivo en el que se recoge de manera clara y condensada los itinerarios planteados se ofrece en Muñoz Rubio, M.V., García León, G. "La plaza mayor de Écija en 1836: La visión romántica del pintor Adrien Dauzats", *Mus-A Museológica. Coleccionismo*, 2005.

En el viaje no sólo es interesante analizar el itinerario seguido y los apuntes o impresiones tomadas por sus participantes. Un segundo análisis nos plantea un acercamiento a la comprensión de los actores españoles que colaboraron con los comisionados franceses en su misión y que nos muestran una interesante valoración de la realidad social española de aquel momento. En Sevilla entraron en contacto con personajes muy influyentes en la vida cultural y artística cuya colaboración fue decisiva en el éxito de las transacciones realizadas para adquirir pinturas y retablos. La figura del deán de la catedral de Sevilla, Manuel López Cepero o la del vicecónsul inglés Julian Williams o el pintor José Escacena ha sido ampliamente valorada y estudiada. Es cierto, que el papel de estos fue tan fructífero, que a finales de 1836, Taylor había reunido ya más de 150 lienzos, que fueron enviados vía marítima, en un buque de la Armada Francesa que partió de Cádiz[11]. No obstante, el elenco de colaboracionistas en el expolio no se reduce a estos personajes; en todas aquellas ciudades que visitaron, encontraron el apoyo de personajes principales que se ofrecieron a colaborar y cuyo papel no ha sido puesto justamente en valor.

Ciertamente, recién desembarcado del *Nisus*, vía Londres y La Coruña, en Cádiz, Taylor marchó a Sevilla, donde fue recibido por el inglés Standish, quien le asesoró y acompañó en sus visitas a conventos de toda la región. Al poco la cantidad ingente de pinturas que había atesorado le llevará a afirmar que "on ne trouvera jamais une occasion semblable"[12]. En ello Taylor y Dauzats ya eran duchos, pues contaban con la experiencia egipcia, cuando lograron del pachá Mehémet Ali la cesión del obelisco de Luxor que Taylor trasladó a Paris. A ellos se unió Blanchard, plenamente inserto en la sociedad artística de la corte española y a través de quien entró en contacto con la familia Madrazo y con comerciantes, coleccionistas, marchantes y restauradores.

En la segunda ciudad visitada, Madrid, fueron agasajados, así, por los Madrazo y por Eugenio Ochoa, cuñado de Federico de Madrazo, quienes al conocer sus planes se pusieron a su disposición. Como señala Fernández Pardo, la misión literaria seguía siendo la versión oficial, tal y como muestra el artículo recogido en *El Artista*, en el que se conminaba al gobierno a facilitar medios y datos para la ejecución de la obra francesa. No obstante, otros eran conscientes de los verdaderos propósitos del encargo real. Entre ellos el embajador francés Rayneval, en Madrid, poseedor de una gran colección y apasionado conocedor de la pintura española; el cónsul de Valencia Gautier d´Arc; el de Málaga, M.Nion, facilitaron la entrada a los establecimientos religiosos, a los depósitos públicos y a las colecciones particulares en las que encontrar obras artísticas de interés[13]. En Madrid entra en contacto con posibles vendedores: el príncipe de Anglona, el duque de Híjar, el marqués de Salvatierra y, especialmente, José Bueno, discípulo de Vicente López Portaña, y restaurador del Prado que jugó un papel decisivo como asesor e intermediario en la adquisición de obras[14], y otro restaurador Serafino García de

[11] Muñoz Rubio, M.V. "Aproximación al coleccionismo de pintura andaluza del siglo XIX" en Catálogo de la Exposición *Pintura Andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 2004.

[12] Rumeau, "Mariano Larra", al respecto del expolio realizado en este primer viaje véase el excelente trabajo de Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción* …. Y la ineludible aportación de Baticle, J., Marinas, C. *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre*, 1838-1848, Paris, 1981.

[13] Guinard, *Dauzats et Blanchard*…, p. 125; Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción*….

[14] Una documentada relación de las obras adquiridas en Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción*… Gracias a la colaboración del académico y restaurador del Museo del Prado, desde 1828, adquirió la Adoración de los pastores de Camilo, el retrato de Carlos II de Carreño, obras de Herrera el Viejo, de Mateo Cerezo, El tocador del Arpa de

la Huerta[15]. Un papel menos significado pero igualmente interesante es el que jugaron algunos artistas que vendieron obras de su colección, como Esquivel o el alicantino José Aparicio Inglada que vendió dos cuadros de Vicente Carducho. Ampliamente estudiados han sido sus contactos en Sevilla, ciudad en la que entra en contacto con las grandes colecciones formadas a partir de los saqueos napoleónicos: la del cónsul inglés Julián Williams, la de los comerciantes Antonio y Aniceto Bravo o la de aristócratas como el conde del Águila. Mientras que en la apropiación de pinturas procedentes de edificios desamortizados tuvieron un papel significado los canónigos Francisco Pereira o Manuel López Cepero[16]. Junto a testaferros que actuaron como simples intermediarios: Joaquín Pérez de Granada, José Casanova, Ramón Barba, José Gutierrez, Antonio Domine, etc., mencionados en los papeles de Taylor, se encuentran personajes de cierta importancia como Diego de Monroy, director de la Academia de Bellas Artes de Córdoba, o Xabier Goya quien le vendió ocho pinturas del insigne maestro aragonés. No obstante, en el ambiente académico comenzaron a producirse ciertas suspicacias. El hecho más significativo aconteció cuando algunas de las cajas con pinturas, que Taylor había extraído de Toledo, consignadas a nombre del embajador de Francia, fueron detenidas en la Puerta de Toledo de Madrid y quedaron en depósito de la Real Academia de San Fernando, por poco tiempo. El Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación del Reino ordenó por disposición de la Reina Gobernadora, que las obras quedasen a disposición del embajador francés. La Academia, reconocido el valor de las obras por el pintor de cámara Juan Gálvez, intentó que la evasión no se produjese y en 21 de julio de 1836 comunicó al Gobernador Civil de Madrid la entrega del cargamento decomisado, con la esperanza de que se detuvieran los planes del diplomático: "que estando expresamente prohibido por las leyes del Reino el extraer pinturas de España, no podía menos que admirarse cómo se había mandado por el Gobierno que se entregasen al Sr. Embajador de Francia los cuadros extraídos de Toledo que se habían retenido en la puerta de este nombre de orden de S.M., y que estaba en el caso de manifestar la Academia que si el disfrute de estas y otras muchas que tenía dicho Sr. Embajador podía pasar que no saliesen de la Península, nunca el extraerlas; y habiéndose manifestado por el Sr. D. Juan Nicasio Gallego que estaban prontos para salir de esta Corte hasta trescientos

Murillo, obras de Pedro Orrente, de Pereda, la esplendida Adoración de los pastores del Greco (hoy en el Museo de Bucarest), la Virgen y el Niño de Luis Vargas y el San Antonio Abad y San Pablo ermitaño de Velázquez, además de obras de Juan de Toledo, Juan Vicente, Valdés, Villegas, etc. Ver también Guinard, *Dauzats y Blanchard*…

[15] A él se debe la perdida de ocho piezas atribuidas a Vicent Macip, algunas tablas de Luis Morales, La Santa Virgen sosteniendo a Cristo muerto, un San José y el Niño Jesús de Murillo, una Santa María Egipciaca atribuida a Murillo, un autorretrato de Juan de Roelas, un San Juan de Velázquez un autorretrato de Carducho, un San Sebastián de Villegas y otras obras atribuidas a Mazo. Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción*…, Guinard, *Dauzats y Blanchard*…

[16] Dauzats quedaba admirado ante el hecho de que "les chanoines des principales villes étailent sous nous yeux leurs magnificences". Como comenta Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción*, el clero secular, que había escapado a las incautaciones habituales en los conventos, le ofrecía "les réserves où étaient entassés et vendus les tableaux des convents ou monastères détruits", en Guinard, *Dauzats et Blanchard*… A finales de mayo de 1836, el comisionado real había reunido 150 obras que el 3 de junio había embarcado en el Endymion. En Madrid había reunido otro lote que envía a Barcelona, donde el 10 de septiembre de 1836 embarca en el Flèche hacia París, vía Marsella. En diciembre de 1836 había reunido otro lote en Sevilla que embarca a través de Valencia, siendo las obras custodiadas por Dauzats, mientras que Taylor se dirigía a Madrid para enviar otra carga vía Santander. El 27 de abril de 1837 *Le Journal des Débats* anunciaba la llegada del baron a Burdeos y el fin de la misión científica. Plazaola, J. *Le baron Taylor. Portrait d´un homme d´avenir*, Paris, 1989.

cuadros recogidos por el Barón Taylor, que se remitían a Valencia para desde allí pasarlos a Francia, se resolvió por la Academia que se hiciese una manifestación muy enérgica a S.M. citando las leyes que impiden tales extracciones … pidiendo que sean registradas …y retenidas prohibiendo se saquen del Reyno"[17]. Un intento vano, pues como hemos visto el gobierno dio, aún conocedor del expolio, el visto bueno para que las obras fuesen devueltas al embajador francés. Este concepto de España como *mine vierge* dominó parte de los viajes realizados por eruditos franceses en el siglo XIX, como el realizado por Gautier en 1843.

El segundo viaje realizado por la misión Taylor tuvo lugar entre octubre de 1836 y abril de 1837, un viaje del que se tiene constancia no sólo a través de la correspondencia mantenida por Taylor y Dauzats, sino también gracias a los *carnets* o notas manuscritas acompañadas de dibujos y aguadas en las que Dauzats nos relata, a modo de abreviado diario, sus impresiones, sus experiencias y someras descripciones de los monumentos y lugares que le atrajeron la atención. Junto a las anotaciones, los dibujos que las acompañan tienen un gran interés. Se trata de apuntes y dibujos rápidos, de paisajes, monumentos y personas, realizados "a vuelo", en los que con técnica ágil y espontánea trazaba una peculiar visión de aquello que contemplaba, a menudo con una gran capacidad de síntesis en los que captaba y atrapaba la esencia del país[18].

Para nuestro estudio, el viaje más interesante, y del que Guinard reproduce los dibujos recogidos en los *carnets* (Carnet II, p. 15-53), es el realizado por Dauzats entre febrero y marzo de 1837 de Sevilla a Madrid, por Alicante y Valencia. Al llegar de Andalucía por vía marítima, más rápida y segura en esos momentos, a Alicante, Dauzats, quien se había separado de Taylor que se dirigía a Madrid, pasó en su camino hacia Valencia, por su ruta interior: Elda, Villena, Montesa, Xàtiva y Alzira. En sus dibujos nos muestra el interés por el perfil de los castillos de la ruta defensiva que comunicaba Valencia con Castilla. En los primeros dibujos de la ruta nos muestra el perfil orográfico de la costa mediterránea entre Almería y Cartagena con una mirada general, concentrada en el perfil paisajístico. Poco a poco su mirada se centra primero en las montañas cercanas a la costa alicantina en las que resume el paisaje de aquellas tierras: lo abrupto de las estribaciones montañosas y el perfil exótico y evocador de las palmeras que señorean sobre el territorio. En las siguientes jornadas la mirada se centra, se concreta, en el perfil defensivo de los castillos que gobiernan con su perfil las localidades de Sax, Villena y Montesa. Junto al apunte de estas estructuras fortificadas el pintor recoge una visión esencial del paisaje urbano de las villas dominadas por los altos campanarios de sus iglesias y el dominio vegetal de las palmeras. Ya en Xàtiva alude, en los apuntes abreviados y sobrios con los que acompaña sus dibujos, a los retablos góticos de la Colegiata y de las distintas ermitas, elogia los palacios antiguos que le recuerdan a aquellos que había admirado en Barcelona (Fig. 1). Así, en sus dibujos recoge retazos arquitectónicos de los edificios de finales del gótico e inicios del renacimiento setabense: el palacio de l´Ardiacà y el Hospital (s.XV). Queda fascinado por las palmeras, por el trazo de la nueva Alameda y por la abundancia de las legendarias fuentes de Xàtiva. Aspectos todos ellos que plasmó en sus dibujos, a su paso por la ciudad, con la mirada de un romántico. De la ciudad de Valencia tan sólo recoge algunas arquitecturas emblemáticas en sus apuntes: la

[17] Archivo de la Real Academia de San Fernando, leg 1-34/8.

[18] Algunas de las imágenes de estos carnets se recogen, con ánimo documental, en el libro de Guinard, *Dauzats y Blanchard*…, pero uno de los primeros estudios en los que se analiza la particular visión ofrecida por el artista en estas impresiones primeras nos lo ofrece, Muñoz Rubio, M.V., García León, G. *La plaza mayor de Écija: un dibujo de Adrien Dauzats*, Écija, 2005.

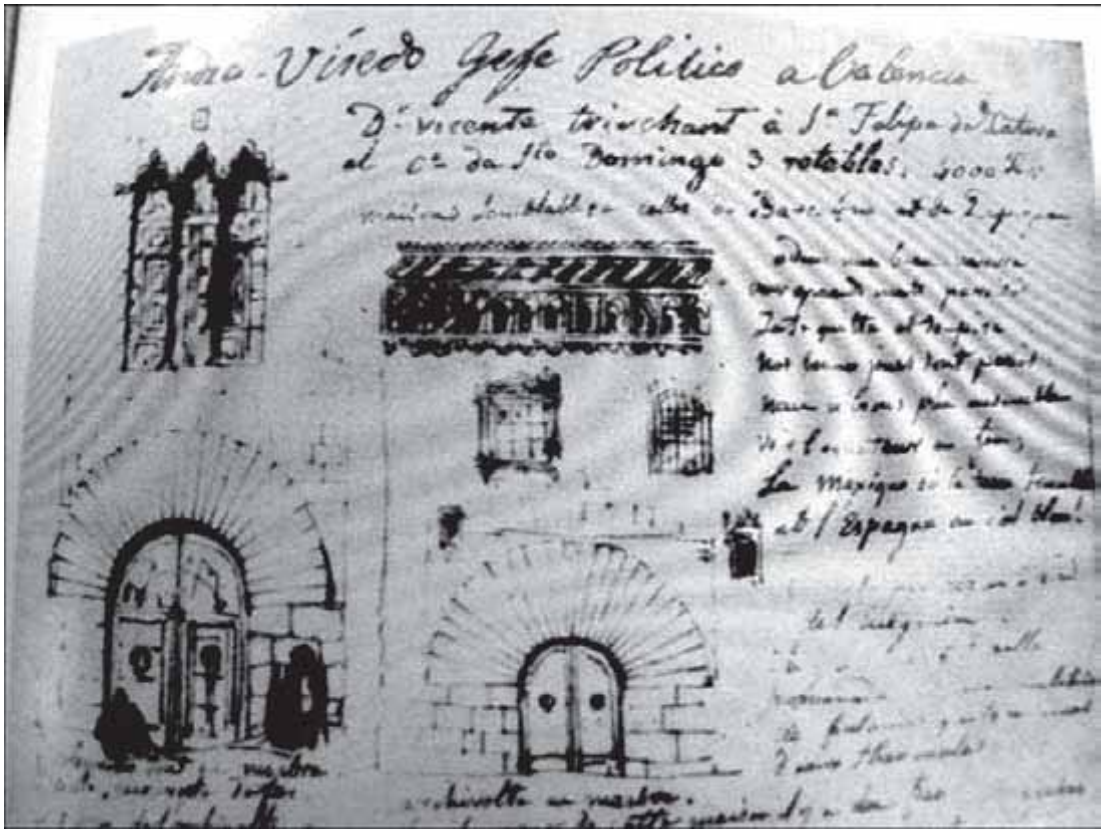


Figura 1. Dauzats, *Palais anciens.* Xàtiva, 1837.
Fuente: Guinard, *Dauzats et Blanchard*, planche XXVII.

Puerta de Serranos, el palacio de la Diputación junto al *plafond* de la sala de Justicia y la Obra Nova de la Catedral de Valencia obra de Gaspar Gregori (1506). Destaca que frente a otras arquitecturas de gran empaque en Valencia, como la Lonja, la iglesia de los Santos Juanes, la fachada barroca del Palacio del marqués de Dos Aguas o la propia fachada barroca de la Catedral valenciana, Dauzats fije su mirada en dos edificios de época medieval: la puerta de Serranos y el palacio de la Generalitat, que él llama de la Diputación. Este mismo interés por el pasado medieval de la ciudad aparece remarcado en la peculiar perspectiva que dota a los edificios en sus dibujos. La puerta de Serranos aparece monumentalizada, con una perspectiva piranesiana, sotto in su, que le otorga un evidente carácter emblemático potenciado por el fuerte contraste de luces con el que remarca los volúmenes del edificio. Una mirada similar recoge el dibujo dedicado a la Obra Nova de la Catedral –l´abside–, en el que el cuerpo del anfiteatro de la logia de los canónigos contrasta con la vertical potente del cimborrio gótico que corona el crucero de la seo valenciana (Fig. 2). La mirada se concentra en este aspecto dejando en sombras el perfil arquitectónico de la portada gótica de la catedral que no se ajusta a los intereses de su particular sensibilidad romántica. En sus paisajes urbanos subraya los rasgos esenciales de los monumentos con una técnica sintética, moderna, más próxima a la sensibilidad romántica. Las pequeñas figuras humanas que pueblan sus composiciones presentan un marcado carácter expresivo y

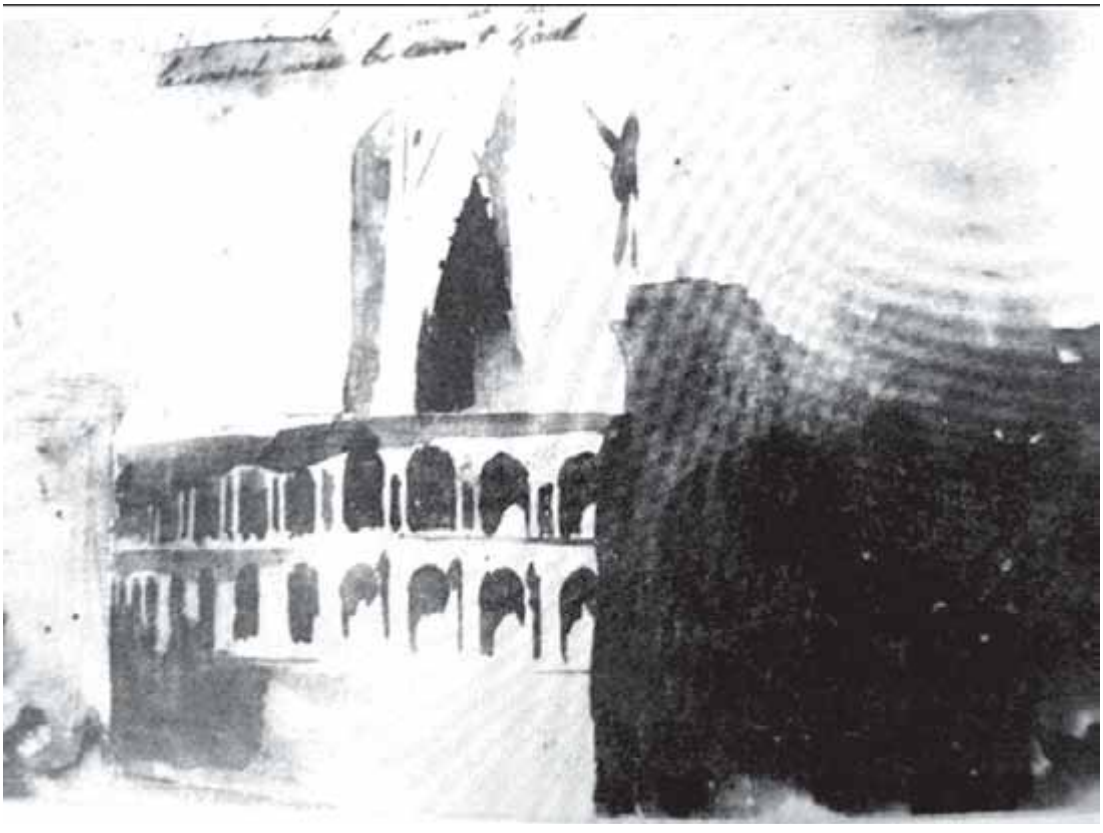


Figura 2. Dauzats, *Abside de la cathédrale.* Valencia, 1837.
Fuente: Guinard, *Dauzats et Blanchard,* planche XXVIII.

vital. Este aspecto lo encontramos en los dibujos dedicados a la ciudad de Xàtiva, entonces San Felipe, en el que esboza abreviados apuntes de tipos populares que, además, inserta en sus imágenes urbanas. Destaca el dibujo de la fuente de Xàtiva, rodeada de palmeras retorcidas y al fondo se observa el perfil de la cúpula y las torres de la Seo de Xàtiva, la Colegiata (Fig. 3). El perfil estructural de la fuente recuerda el de la gótica fuente de la Trinidad, la más antigua conservada en la ciudad. No obstante, su situación distante de la Seo nos hace plantearnos la posibilidad de que se trate de alguna otra fuente setabense; lo que viene a confirmar la presencia de una escultura coronando la fuente, que no hallamos en la fuente de origen medieval. Así parece confirmarlo la leyenda que acompaña al dibujo "il y a une fort belle promenade et une multitude de fontaines, quelques-unes d´eaux termales". De la calidad artística del pintor, en este género especial, hace mención el pintor Federico de Madrazo, amigo íntimo, por otro lado, de Dauzats. El propio Federico en una carta a su padre habla con entusiasmo de la participación del pintor en la ilustración de los *Voyages pittoresques et romantiques dans l´ancienne France* del baron Taylor: "Dauzats ha acabado unas litografías lindísimas para la obra de Mr. Taylor, le gustarán a V. muchísimo. Es el que mejor dibuja en este género"[19].

[19] *Epistolario*. Carta a José de Madrazo. 6-7-1838. Ficha del retrato de Adrien Dauzats (1837. Versalles, Musée National du Château de Versailles (MV 5902), en Catálogo de Exposición *Federico Madrazo*.



Figura 3. Dauzats, *Fuente gótica y tipos populares.* Xàtiva, 1837.
Fuente: Guinard, *Dauzats et Blanchard*, planche XXVII.

Estos *carnets* nos proporcionan además una excelente información, junto a los dibujos de paisajes y monumentos, Dauzats va recogiendo impresiones sobre su viaje: información sobre el itinerario seguido, la situación política del territorio en plena guerra carlista y, más interesante, las obras que va adquiriendo y las personalidades con las que entra en contacto y colaboran con su peculiar misión. Nada más llegar a Alicante entra en contacto con el vicecónsul francés en Alicante, M. Laussat, y visita la colección del marqués d´Algorta dejando constancia de algunos cuadros que le llaman la atención: un Murillo que representa "un moine plus grand que nature est debout en prière, il est placé à l´entrée d´une caverne. Les habits sacerdotaux sont derrière lui", posiblemente una imagen de un santo ermitaño, quizá San Onofre; una *Virgen con el Niño* que describe como "un fort joli tableau allemand"; diversos paisajes con animales de De Vos; y cuatro bustos que atribuye a Ribera[20]. Desde Alicante pasa por Elda hasta Fuente la Higuera. En este trayecto recoge noticias de los conflictos bélicos carlistas, como la victoria de Cabrera y sus "factieux" sobre el ejército liberal en Buñol. Desde allí toma el camino real que comunica Madrid con Valencia y deja constancia de su admiración por las "ruines majesteuses" del castillo de Montesa. Ya en Xàtiva, nos deja su testimonio

[20] Según Guinard, *Dauzats et Blanchard*…, p. 244, nota 7, parece que nada de esta colección haya enriquecido la Galería española, o al menos ningún recibo ha sido firmado por el marqués ni en Alicante.

sobre los monumentos que más le llamaron la atención: el convento de Montsant, el convento de "Benitos Bernados", posiblemente el convento de Bernardinos, que fue vendido tras la exclaustración y arruinado, así como la ermita de las Santas Anastasia y Basilisa, que hoy no se conserva. Pero, quizá, el documento más interesante es la mención a la Colegiata. Nada se recoge sobre su arquitectura o sobre el esplendor del edificio. Tan solo, Dauzats hace alusión a los retablos góticos de la Seo. En concreto, menciona uno, cuyo precio establece en 1000 reales, de cuatro tablas con dos figuras cada una, del que recoge un pequeño croquis dibujado, muy esquemático, en el que tan sólo se aprecia una mandorla en el ático con la indicación de "Christ en croix; S. Juan. Les 4 Evangélistes, au bas; en haut le crucifiement". Sabemos que en la Colegiata se perdió el famoso tríptico de Jacomart, donado por el cardenal Alfonso de Borgia, que desde Post se ha pensado que posiblemente fuese comprado y sustraído por Dauzats a su paso por Xàtiva. No obstante, como asevera Guinard, nada de lo que conocemos de éste se corresponde con la descripción de Dauzats. Similar transacción realiza en el desamortizado convento de Santo Domingo, en el que adquiere tres retablos a 4000 reales de vellón.

Ya camino a Valencia, tan sólo menciona el paisaje de Alzira con "nombreaux palmiers". Llegado a la capital, el 25 de febrero, cuenta con la ayuda del cónsul francés en Valencia Gautier d´Arc[21]. Será éste quien le ponga en contacto con el barón de Ribesalbes[22], Joaquín Alcedo y Coll, un importante coleccionista valenciano al que compra dos pinturas tituladas *Las Virgenes sabías y Las Virgenes Locas* del pintor dieciochesco José Camarón y Bonanat[23]. El 26 y 27 de febrero recorre el norte del territorio, y visita Sagunto (Murviedro), quedando admirado por las ruinas "du cirque", el teatro romano, que menciona como situado sobre la ladera norte de la colina al pie de la cual pasa "la grande route"; describe la ciudad antigua extendida justo en la cima de la colina y circundada por una muralla, mientras que menciona la ciudad medieval dividida en "ville haute et ville base". De vuelta a Valencia visita una "villa à la mer" y recoge un dibujo de la iglesia de Almenara. La posterior visita a Castellón tenía como intención entrar en contacto con personajes oficiales de Castellón de la Plana (Miguel del Cacho, comisionado subalterno de arbitrios de amortización, José del Cacho, administrador de aduanas, José Osca, jefe superior político de la provincia y Sebastián Mancea) cuyos contactos fueron proporcionados por Gautier d´Arc con el fin de preparar el viaje que tendría lugar en abril de 1837 –sin resultados–, y obtener para las prospecciones y compras de Taylor las

[21] En 1896, Martínez Aloy recogía en *Las Provincias*, p. 184 el papel de algunos extranjeros conocidos en el mundillo de la especulación de obras de arte, entre los que destaca el papel de Gautier d´Arc "un cónsul de Francia que vivía en la plaza de las Barcas, del que se sabe que cuando subió al trono Luis Felipe, regaló a este monarca antigüedades y cuadros adquiridos en Valencia para los museos de Francia".

[22] Dauzats recoge el nombre con una ortografía inexacta "Baron Riva Salves", que Guinard, *Dauzats et Blanchard*, p. 246, nota 17 identifica con el baron de Ribes Altes. En realidad se trata del baron Ribesalbes uno de los coleccionistas valencianos a los que Taylor compró diversas pinturas. Debía tratarse de Joaquín Alcedo y Coll (Valencia, 13-5-1778, 18-1-1843), –quien hereda la baronía de su madre Isabel Coll y Pastor– casado con Manuela Landaburu y Arauna, en 1801.

[23] Dauzats menciona en esta colección 4 tablas de Cameron, las 2 más grandes de "une belle coleur", representando uno las "Vierges sages avec leurs lampes allumées" y la otra las "Vierges folles". Guinard, *Dauzats et Blanchard*…, p. 246, ya atribuye la personalidad de dicho pintor a Camarón y Bonanat (1730-1803). Las dos tablas fueron compradas, finalmente el 2 de marzo de 1837, por Taylor, por un total de 26.540 reales, además de una serie de "carreaux de faïence" por 1200 reales, ambos pagos se ejecutaron a través del cónsul francés en Valencia Gautier d´Arc (Archivo Nacional de Francia, 1725, reçu nº 87, 4 avril 1837). En el *Catalogue de la Galerie espagnole* figuraron con su nombre deformado como de "Carmona" (nº 34 y 35).

mayores facilidades[24]. Similar proceder había realizado Dauzats en su estancia en Xàtiva, recogiendo información sobre aquellas personas que le podían ser de utilidad como el Jefe superior político de Valencia, Andrés Vicedo, o Vicente Trinchant de Xàtiva. De regreso a Valencia, el cónsul francés le puso en contacto con el conde de Ripalda, un tal Lacuadra, en cuya casa vio numerosas pinturas, y un tal M. de Lasson. El VI conde de Ripalda era José de Agulló y Ramón de Sentís Sánchez Bellmont y Ripalda[25], quien como otros nobles valencianos fue un gran amante de las artes. Sería él quien le pondría en contacto con los comerciantes valencianos, Antonio María Lacuadra y Bernardo Lassala (los Lacuadra y Lasson de Dauzats) que se dedicaban profesionalmente a la venta de obras de arte y a través de los cuáles Dauzats pretendía dar con alguna obra de primera calidad. En Valencia, las mejores colecciones pertenecían a ilustres académicos como Antonio Pascual y Mariano Ferrer, a ciertos pintores como Camarón o los Vergara, a inquisidores como Jaramillo y Rodríguez Lazo, a canónigos como J.B. Moles y Antonio García o el caballero de Montesa, Vicente Blasco. Más significativas eran las actividades comerciales de Salvador Hernández o Mariano Torra (tasador de pinturas de la Real Academia de san Carlos). Negocios que se intensifican durante el proceso desamortizador y se hacen más opacos como consecuencia de las ventas clandestinas del clero[26] y de los que se beneficiarían las grandes colecciones del XIX ligadas a la nobleza: marqués de Cáceres, marqués de Tremolar, Pinohermoso, Cruilles, Almunia, Herrera, Casas Rojas, Campo Olivar, Santa Bárbara y los ya mencionados de Ribesalbes. A ellos hemos de añadir otros nombres que proporciona Dauzats, como "Juan Antonio Bulieti, pintor-sculptor", a quien menciona primero en Xàtiva –curiosamente en la nota de venta del retablo de la Colegiata– y más tarde en Valencia cuando menciona a un tal "Dn Andrés Martínez, fabricant de charolas, Ce del Puerto, dará razón Bulieti". Este personaje no es otro que Juan Antonio Bucelli, hijo del capitán de fragata Fabiano Bucelli Carletti, y hermano de Brigida Bucelli, quien en 1829 contraería matrimonio con Thomas Trenor Keating, uno de cuyos hijos Ricardo Bucelli (n. 1840) fue también un renombrado pintor. El papel de Bucelli debió ser similar al ejercido por el profesor de la Academia, José García, a través del que entraría en contacto con una tal "Elisa". Estos personajes, no eran más que algunos de aquellos chamarileros de ocasión que intentaron hacer negocio, ante la situación crítica que el arte religioso vivía en esos momentos, a manos del mejor postor[27]. Sabemos, igualmente, de recibos a Francisco Guillem quien vendió a Taylor un cuadro de Alonso Cano, *El Niño Jesús dormido*,

[24] El Jefe Superior Político, remplazaba, en plena guerra carlista, el papel del Gobernador Civil. De gran interés es esta lista proporcionada por Dauzats, una clara muestra de su proceder contactando con aquellas personalidades a través de las que podían conseguir el acceso a las pinturas extraídas de los conventos desamortizados y frecuentemente halladas en depósitos, como Miguel del Cacho encargado de vender en provecho del Estado los bienes procedentes de los conventos. Un papel también fundamental ocuparía José del Cacho que era el encargado de las aduanas y por tanto la persona que debía "dar el visto bueno" a la salida de las pinturas.

[25] Joaquín de Agulló y Ramón de Sentís Sánchez Bellmont y Ripalda (nacido en 1810; + 1876), IV marqués de Campo Salinas, VI Conde de Ripalda, casó en 1857 con Josefa de Paulin y de la Peña (que moriría en 1895), hijo de Vicenta de Ramón de Sentís y Ripalda, nacida en 1784 y fallecida en 1861, fue V condesa de Ripalda y casó en 1809 con José de Agulló y Sánchez Bellmont, marqués de Campo Salinas.

[26] Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción*…, p. 319.

[27] Dauzats menciona sus nombres en la lista que incluye al final del carnet, junto a anotaciones de cuentas en las que se menciona un Retablo de 1000 reales, 2 figuras, 200 reales, un fraile, 60, un David, 120, junto a otros pagos no del todo identificados, con un total de 1760 reales.

sin duda extraído de la cartuja de Portacoeli y un *Tobías y el ángel* y una *Sagrada Familia*, un *Jesús portando la Cruz* y hasta ocho obras que Jacinto Espinosa había pintado para el convento de San Francisco, además de otra gran pintura de la *Adoración de los pastores* de Ribera. El último viaje de Dauzats y Taylor a tierras valencianas se produce en abril de 1837, un viaje de Madrid a Valencia, en el que se mencionan Fuente la Higuera, Villena, Mogente, Montesa –del que se recoge un nuevo dibujo– y Alzira, y de gran dificultad ante la situación bélica, en la que se ocupan más de evitar a las tropas de Cabrera que en describir lugares. Desde Valencia embarcan hacia Barcelona y el 14 de abril llegaban a Port-Vendres, finalizando la misión.

El proceso de expoliación artística ejecutado por Taylor y Dauzats no quedó sin consecuencias en la sociedad valenciana. Cierto es, que ambos comisionados, vieron su actividad favorecida por la particular situación de los bienes religiosos tras la desamortización en Valencia. Las obras depositadas procedentes de los conventos exclaustrados fueron custodiadas por los académicos de San Carlos, quienes retomaron la idea primigenia (durante la ocupación del mariscal Suchet) de formar un museo de pinturas, contando con las obras confiscadas y las donaciones de los académicos y particulares (Parra, Maella, Vergara; Bellas, Blasco, Borrull, Lanuza, Pascual Fita, etc.). Así, la Junta de Museos actuó hasta 1844, momento en que se crea la primera Comisión de Monumentos, realizando los inventarios, por orden del Ministerio de la Gobernación, de todas las obras que se encontraran en los conventos suprimidos a fin de formar depósitos "de todo lo que se adquiera bueno y malo"[28]. El 30 de abril de 1836, el Jefe Político de Valencia, Andrés Vicedo dispuso que "sólo se conservasen aquellas que por su mérito artístico fueran dignas de ocupar un lugar en el Museo de esa provincia, vendiéndose las restantes", por lo que se realizaron dos inventarios, recogidos en el manuscrito *Resumen de pinturas, esculturas y grabados* (2-II-1838) que fueron ingresadas en el Museo provincial procedentes de los 78 conventos suprimidos (2.452 pinturas, 45 esculturas y 113 grabados, además de 6 retablos). Algunas piezas como las tablas de Joan de Joanes, una *Purisima* y un *Salvador* que se conservaban en las parroquias Santos Juanes y San Bartolomé, procedentes de los conventos suprimidos de San Francisco y la Compañía de Jesús, debían pasar por R.O. de 7 de noviembre de 1839 al Museo. La Reina Gobernadora ordenaba que se procediera contra los ocultadores y "reducirlos por todos los medios de persuasión a que acepten en equivalencia otros objetos que existan duplicados o de cuyos autores tenga muchas obras el Museo". Algunos párrocos se resistieron a la entrega, como el del extinguido convento del Pilar que se negó a entregar sus Joan de Joanes, o la *Purísima,* del mismo pintor, de San Juan del Mercado que hubo de ser escoltada por los fusileros por orden del alcalde de Valencia[29]. De hecho el debate sobre la localización de las tablas de Joan de Joanes pasó incluso a la prensa, en un intenso debate en el que se ponía en entredicho la labor del Gobierno eclesiástico y de la comisión del Museo a cuyo cargo estaban los objetos artísticos procedentes de los conventos suprimidos. Uno de los argumentos más repetidos en dichos artículos, ante la desaparición de las dos tablas de Joan de Joanes de sendas parroquias y los rumores de que iban a venderse al extranjero acabaron con el anuncio de la exposición pública de la *Purísima* y el *Salvador*, en

[28] Garin Ortiz, F.M. "Recuperación y coleccionismo artístico, durante el dominio francés y la desamortización Valencia", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, p. 24.

[29] Zabala, A. *Nuevos datos para la historia de la Purísima Concepción de Juan de Juanes*, Valencia, 1946.

el Museo provincial[30]. La conciencia de lo acontecido tras la desamortización vuelve a resurgir en 1845, en un artículo titulado "Museo provincial de pintura", en el que entre reflexiones sobre su apertura al público, se denunciaba la situación de las obras artísticas y el miedo de que éstas "pasasen al extranjero" y que los extranjeros interesados "se llevaran algún recuerdo de ella, cuando se echan de menos en el Museo algunas obras que embellecen nuestros templos". El recuerdo de la visita de Taylor y Dauzats para comprar todo aquello que "aquí no pareciera apreciarse" estaba vigente y se mostraba una férrea incredulidad ante el hecho de que "en un país en donde debieran estar arraigados la afición, el estudio, los conocimientos en Bellas Artes, al ver el celo de las academias y profesores de las mismas se tuviera en tan poco aprecio las obras de tantos y tan grandes artistas como ha producido, que por un puñado de oro se lograra formar en el vecino reino un museo especial de pintura de la escuela española, un total de 406 pinturas" de las que entre las valencianas mencionaba "5 de Ribalta, 8 de Espinosa, 8 de Orrente, 1 de Estevan March, 1 de Vergara y 25 de Ribalta"[31].

Este espíritu ante la pérdida de grandes obras de nuestro pasado artístico motivó la aparición de revistas culturales especializadas como *El Liceo Valenciano* (1839), la primera en incluir artículos sobre nuestra cultura y arte. Un año más tarde una nueva revista *El Cisne* (1840), manifestaba, a través de su director José María Bonilla, su objetivo de informar sobre las riquezas artísticas valencianas, de modo que se diese a conocer el autor de "cada cuadro, estatua, retablo y grabado que exista en cada parroquia u otro punto de esta capital y pueblos inmediatos"[32]. La labor la continuaría *El Fénix* (1844), revista de gran interés por su defensa de nuestra riqueza patrimonial a través de secciones como "Recuerdos de Valencia" o "Valencia artística y monumental", con trabajos debidos a Francisco Paula Arolas, José M.ª Zacarés y Vicente Boix[33]. Revistas que consagran, por otra parte, el nacimiento de un interés por el estudio de la historia y del arte propios, una verdadera *reinaxença* cultural cuyo ejemplo fue seguido por muchas otras publicaciones periódicas valencianas a lo largo del siglo XIX.

[30] *Diario Mercantil de Valencia*, 16 de noviembre de 1839, nº 320, p. 3; 17 de noviembre 1839, nº 321, p. 3; 19 de noviembre 1839, nº 323, p. 3; 26 de noviembre 1839, nº 324, p. 4; 21 de noviembre 1839, nº 323, p. 3. Alba, E. *Pintura y Crítica de Arte en Valencia (1790-1868),* Valencia, 2007.

[31] *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, 1845, pp. 393-397.

[32] *El Cisne*, 17 de febrero 1840, p.1. Estos estudios se desarrollaron entre 1840 y 1845 en una serie de artículos titulados "Artistas y sus obras".

[33] Sempere, L., Roig, V. "La divulgación de nuestro patrimonio cultural en la prensa periódica valenciana del Ochocientos", *Ars Longa*, nº 11, 2002, pp. 143-151.

VIAJE DE IDA Y VUELTA, ENTRE ESPAÑA Y LOS ESTADOS UNIDOS, DE LAS BÓVEDAS TABICADAS MODERNAS: UN SINGULAR EPISODIO DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Javier García-Gutiérrez Mosteiro
Universidad Politécnica de Madrid

En la historia de la construcción arquitectónica se da un episodio, muy bien caracterizado pero no estudiado todavía en todo su alcance, que resulta oportuno tratar en estas *XV Jornadas* y, específicamente, en el ámbito de esta mesa en torno a «la obra de arte viajera».

La «obra de arte» a que nos referimos es un sistema constructivo, con muy específicos valores formales: la bóveda tabicada moderna; una técnica que, hundiendo raíces en la tradición vernácula mediterránea (bóvedas ligeras de ladrillo puesto de plano, por hojas tomadas con mortero, a menudo levantadas *en el vacío* –esto es, construidas sin necesidad de cimbra–), fue *reinventada* y practicada con éxito en la España del último tercio del XIX.

Su condición «viajera» se debe al hecho de que, a finales de ese siglo, el sistema fuera *exportado* –como un todo, bajo la protección de patentes– desde Cataluña a los Estados Unidos; y al hecho, no menos significativo, de que, tras conocer en ese país un sorprendente desarrollo, repercutiera después en España (muy en especial tras la Guerra Civil): un verdadero «viaje de ida y vuelta», por consiguiente.

1868: innovación desde la tradición en Cataluña

El protagonismo del *viaje de ida* corre a cargo de Rafael Guastavino Moreno (Valencia, 1842-Asheville, Carolina del Norte, 1908), nombre que últimamente –y tras el camino que, en los años sesenta del siglo pasado, abriera el profesor Collins–[1] está despertando, desde muy distintos sectores, un creciente interés.

Guastavino marchó en su juventud a Barcelona, para estudiar en la Escuela de Maestros de Obras que dirigía Elías Rogent (quien enseguida sería primer director de la nueva Escuela

[1] Collins, George R. "The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27 (1968), pp. 176-201.

de Arquitectura de esa ciudad)[2]. En ella se formó entre 1861 y 1864; y, en ella, sus profesores Juan Torras y el propio Rogent le introdujeron en el conocimiento de las bóvedas tabicadas que entonces se estaban empezando a utilizar en Cataluña con nuevos planteamientos constructivos y formales.

No tardó Guastavino en mostrar su talento constructor ni en llegar a plantear lo que estaba llamado a ser toda una revolución técnica, por la que su nombre quedaría muy tempranamente destacado en el ámbito de la construcción catalana. Así, en 1868, con su proyecto para la fábrica textil Batlló (Barcelona) y su espectacular sala de telares, que cubría con series de bóvedas vaídas de rasilla sobre soportes metálicos, definía el prototipo de la nueva construcción tabicada –la que, enseguida, Guastavino denominaría como «construcción cohesiva»– en la conformación de la moderna arquitectura industrial[3].

El rápido crecimiento económico de Cataluña en la segunda mitad del XIX requería, para los grandes edificios fabriles, un sistema constructivo que compatibilizara la economía con la seguridad contra incendios. El logro de Guastavino fue el de atisbar que un procedimiento tradicional como el de las bóvedas tabicadas, profusamente empleado en la arquitectura popular de Cataluña, tuviera posibilidades para convertirse en un moderno sistema constructivo; y, más aún, el de avivarlo hacia impensados horizontes[4].

El modo en que Guastavino contempló el papel de este sistema de construcción, resistente al fuego, en la formulación de una mayor salubridad en las nuevas propuestas de grandes desarrollos urbanos, marca el punto de partida en el hilo de nuestra comunicación.

1876: una mirada desde España a Estados Unidos

En 1876 (ocho años después de construir la fábrica Batlló), Guastavino presentó a la *Centennial International Exhibition* de Filadelfia un texto que iba a ser determinante en su trayectoria[5]. En su título, «Improving the Healthfulness of Industrial Towns», nada explicitaba acerca de las bóvedas tabicadas; pero en él exponía, con varios ejemplos realizados, las ventajas de incombustibilidad de su sistema de construcción, y lo aplicaba a la mejora de las condiciones de las ciudades en el rápido crecimiento industrial que siguió a la Guerra de Secesión[6]. Guastavino tuvo muy en cuenta que la opinión pública norteamericana, aún bajo la

[2] Bassegoda Nonell, Juan. *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Técnicos Asociados, 1973, p. 86. Las escuelas de maestros de obras fueron suspendidas en 1869 (la nueva Escuela de Arquitectura de Barcelona no comenzó a dar titulaciones hasta 1875); el colectivo de los maestros de obras tuvo, hasta ese momento, un muy destacado papel en Barcelona.

[3] Disuelta la empresa «Batlló y Batlló» en 1889, el edificio pasó a ser sede de la Universidad Industrial (1904). Aunque con algunas transformaciones, el conjunto se mantiene en nuestros días.

[4] Un papel decisivo desempeñarían los nuevos materiales: el perfeccionado y aligerado ladrillo; el cemento *portland*, comercializado desde mediados de siglo y agente fundamental de la modernización de Guastavino y los elementos metálicos que –ya para el contrarresto de empujes, ya como apoyos– se incorporarían también al sistema.

[5] A esta exposición, que celebraba el primer centenario de la declaración de independencia de EEUU, acudió también la empresa Batlló.

[6] El hecho de que Guastavino, en el título de esa ponencia, no hiciera expresa referencia a las bóvedas tabicadas sino tan sólo a las condiciones de salubridad (esto es, resistencia al fuego) nos remite al histórico estudio del conde d'Espie (París, 1754), que tan marcadamente influyera en el devenir de la construcción tabicada en Francia y en España, y en cuyo título se destacaba también esa misma cualidad*: Manière de rendre toutes sortes d'édifices*

impresión del incendio que cinco años antes había arrasado la ciudad de Chicago, mostraba una especial sensibilidad por las condiciones de seguridad ante el fuego (Fig. 1).

El hecho de que la ponencia de Guastavino fuera tan bien acogida en el certamen, llegando a ser distinguida con una medalla, alentó en él cierta intuición de que este éxito en su primer contacto con los Estados Unidos había de conllevar otros; y, desde entonces, empezó a acariciar la idea de instalarse en ese país. Más tarde, dejaría explícita constancia de ello: «The success attained there [en dicha exposición], and the great Chicago fire, (…), convinced me that this country was the proper place for the development of the Cohesive System»[7].

Sea como fuere, cinco años más tarde ya había tomado la decisión: Guastavino había comprendido que la sociedad norteamericana, en plena expansión de recursos humanos y materiales, le ofrecía insospechadas expectativas. ¿Cómo, si no, y aun contemplando otras circunstancias de su biografía, se arriesgaba a perder la sólida posición profesional que había alcanzado en Cataluña, donde estaba desarrollando tan destacada producción arquitectónica?

1881: rumbo a Nueva York

De esta manera, Guastavino arribó a Manhattan en 1881, dispuesto a implantar en los Estados Unidos el procedimiento que había ensayado ampliamente en España. No es la comunicación que aquí presentamos lugar para detenernos en el asombroso desarrollo que llegó a conocer la *Guastavino Fireproof Construction Company*: la empresa que creó Guastavino en 1889; que, a su muerte, dirigió su hijo Rafael[8]; y que no sería liquidada hasta 1962, más de medio siglo después de la muerte del fundador[9].

Baste aquí resaltar que esa compañía lograría levantar más de mil importantes construcciones abovedadas en Norteamérica, varios centenares de ellas en Nueva York, y que llegaría a caracterizar buena parte de los más relevantes edificios de EE.UU.: desde las catedrales de *revival* medievalista hasta los modernos vestíbulos de los rascacielos[10].

incombustibles. Parece ser, por otra parte, que Guastavino en sus años de formación había conocido el libro de d'Espie, del que desde 1776 (debida a Joaquín de Sotomayor) existía traducción al español; v. Flores, Carlos. "El Viejo Mundo construye el Nuevo. La historia de la Guastavino Company, rememorada por la Universidad de Columbia", *Arquitectura*, 310 (2º trim. 1997), pp. 40-41.

[7] Guastavino Moreno, Rafael. *Essay on the Theory and History of Cohesive Construction*, Boston, Ticknor, 1892, p. 17.

[8] Rafael Guastavino Expósito (Barcelona, 1871-Nueva York, 1950), hijo menor de Guastavino y único miembro de la familia que le había acompañado en el viaje, estuvo al frente de la empresa entre 1908 y 1942. Partiendo de un sistema constructivo ya plenamente consolidado, lo desarrolló en nuevos tipos arquitectónicos e introdujo notables mejoras estructurales; sus intereses se dirigieron también hacia aspectos complementarios –ampliando la política de patentes iniciada por su padre–, como la cerámica vidriada, los acabados polícromos y, sobre todo, los materiales de acondicionamiento acústico, que resultarían de gran interés arquitectónico y comercial.

[9] En la constitución y rápido desarrollo de la compañía fue decisiva la figura de William E. Blodgett y, más tarde, la de su hijo Malcolm: ellos dirigieron los asuntos financieros de la empresa y fueron dos pilares fundamentales para la *Guastavino Company*, cuya historia queda así descrita en la sucesión de generaciones de dos apellidos.

[10] Collins. *Op. cit*., p. 192. Contrasta aquí el escaso conocimiento que en EE.UU. se tenía de los Guastavino con la circunstancia de que «como contratistas y constructores ejercieron, probablemente, tanta influencia estética en los espacios (…) como los propios arquitectos de los edificios». La habilidad con que Guastavino supo ir fundamentando su empresa queda patente en el hecho de que, a los diez años de su llegada a EE.UU., ésta contara con oficinas abiertas en distintas ciudades: entre ellas, Nueva York, Boston y Chicago. Sus construcciones, aun centradas en la costa este, llegarían a alcanzar casi todos los estados del país.

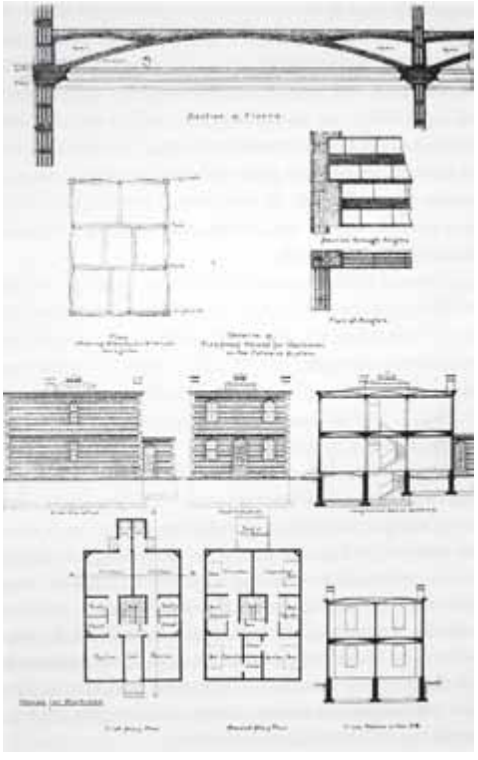


Figura 1. Documentación gráfica del trabajo «Improving the Healthfulness of Industrial Towns», enviado por Guastavino a la Exposición Universal de Filadelfia (1876).



Figura 2. Cartel publicitario de la Guastavino Company (ca.1915), mostrando algunas de las principales cúpulas construidas hasta el momento (destacando, entre ellas, la gran bóveda de St. John the Divine en Nueva York).

Pero el Guastavino americano no ejerció en ese país como arquitecto, si bien lo intentó en un primer momento. Enseguida reconoció que las posibilidades de expansión estaban ligadas a la empresa constructora y de contratación, afianzada por un férreo sistema de patentes (que inició nada más llegar a Nueva York). Ello supuso –y hace al caso de esta comunicación– que la práctica de las bóvedas tabicadas en los Estados Unidos no fuera algo difuso o disperso; por el contrario, fue un proceso acotado, caracterizado y estrictamente ligado a esta empresa: un verdadero *monopolio*, en el que se llegaban a producir todos los componentes del proceso constructivo (desde la fabricación de ladrillos hasta la difusión de los excelentes resultados que ofrecían las pruebas de carga y de resistencia al fuego) y que se sabía afirmar –y aun defender– como tal[11].

Su actividad se vio también, desde el principio, complementariamente apoyada por la viva política de difusión científica y técnica del procedimiento. La defensa de su idea argumental de una «construcción cohesiva», en contraposición al sistema que denominara «por gravedad»

[11] Defiende la protección de la patente «no con el deseo de crear un monopolio, no como ganancia solamente», indicando que el sistema desaparecería de no limitar su uso en tanto los constructores no tuvieran a su disposición los elementos necesarios, materiales y mano experta (Guastavino Moreno, Rafael. *Op. cit*., p. 139).

(esto es, el de elementos adovelados, no cohesionados entre sí), fue formalmente expuesta en su decisivo *Essay on the theory and history of cohesive construction* (1892)[12].

En resumidas cuentas, resulta meridiano que hablar del fenómeno de las bóvedas tabicadas en los Estados Unidos es, en sentido estricto, equivalente a tratar las formas levantadas por los Guastavino. Así se entiende que en ese país tal técnica constructiva –más allá de otras forzadas denominaciones– se siga conociendo en general como «bóvedas de Guastavino» o *Guastavino System* (Fig.2).

En Nueva York, Guastavino había encontrado un panorama en que convergían dos hechos que caracterizaron su trayectoria: de un lado, la apertura a nuevos materiales constructivos que irían sustituyendo las tradicionales y combustibles estructuras de madera; de otro lado, contrapuestamente a lo que en esos años estaba emprendiendo la Escuela de Chicago, la progresiva implantación del gusto ecléctico y Beaux-Arts, cuya aceptación general en la arquitectura americana no tardaría en llegar: la Exposición Universal Colombina de Chicago de 1893 (en la que –como luego veremos– participó Guastavino) fue el acontecimiento que materializaría tal punto de inflexión.

Se explica así la alianza que, desde el principio al fin de la compañía, estableció el *Guastavino System* con el lenguaje del eclecticismo, perfectamente compatible con la expresiva variedad de sus formas abovedadas. Éstas ofrecían, a los arquitectos con quienes la empresa cooperó, un cúmulo de recursos espaciales, posibilitando una creativa relación –abierta a la experimentación y busca de las distintas posibilidades– con la personalidad de cada arquitecto[13].

Se marca, así, una apreciable diferencia formal con el devenir de las bóvedas tabicadas que habían «permanecido» en Cataluña. Cabe hablar de una línea evolutiva en cada continente: si las bóvedas de Guastavino se materializaron con todo tipo de lenguajes eclécticos, desde los *neos* y *revival* hasta –avanzando el tiempo– estilos tan significativamente independientes de lo constructivo como el *décó*, el progreso de la bóveda tabicada en España se abrió a una experimentación en la que forma y razón constructiva tendían a encontrarse íntimamente en la formulación de nuevos planteamientos. Pero veamos en qué modo la práctica –y la teoría– de Guastavino pudo ser recibida en la España que abría el siglo XX.

1893-1904: de un congreso en Chicago a otro en Madrid

Mientras se afianzaba en América el *Guastavino System*, los arquitectos catalanes (Juan Torras, Lluis Domènech i Montaner, Lluis Muncunill..., sobre todo: el genio de Gaudí con sus superficies regladas) investigaban con formas innovadoras, que derivaban, precisamente, de la construcción tabicada y que eran «casi imposibles sin ella»[14]. Con los artífices del *Modernisme*,

[12] Las publicaciones técnicas del momento reseñaron su sorpresa por este procedimiento que permitía levantar bóvedas *en el vacío*. A raíz del éxito de esta obra fue invitado en 1889 a impartir unas conferencias en la *Society of Arts* del *Massachusetts Institute of Technology* (que más tarde serían recogidas en su *Essay*).

[13] Si decisiva fue la primera colaboración de Guastavino con el equipo de arquitectos McKim, Mead & White, con quien exploraría organizaciones constructivas y estructurales, la empresa trabajaría también con muchas de las primeras firmas de arquitectos americanos (Palmer & Hornbostel, Voorhees, Gmelin & Walker, Howell & Stokes, Cram & Ferguson...) y adaptaría su «flexible» sistema abovedado a una gran diversidad de exigencias formales.

[14] González Moreno-Navarro, José Luis. "La bóveda tabicada: pasado y futuro de un elemento de gran valor patrimonial", en Trunó, Ángel. *Construcción de bóvedas tabicadas*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2004,

muy otramente al juego ecléctico de Guastavino en EEUU, la técnica tabicada adquirió una renovada expresividad (no ajena, por cierto, al espíritu catalanista de la *Renaixença*: la bóveda tabicada como una *manera catalana de cubrir el espacio*)[15].

A este respecto, resulta indicativo que un arquitecto tan destacado en el momento como Jerónimo Martorell señalara que si las construcciones de Guastavino merecían atención «con mayor motivo serán conocidas con interés, las modernas construcciones catalanas, en que la bóveda tabicada y el hierro atirantado son la esencia de su estructura»[16]; y lo es también que, muchos años después, Buenaventura Bassegoda llegara a decir –no sin un punto de exageración–:

> «Harto se ha hinchado el ditirambo al aupar la contribución de Guastavino al progreso de la bóveda catalana. Con la clara perspectiva que dan los años transcurridos, me permito opinar que mucho más eficaz fue la influencia de nuestra Escuela de Arquitectura [la de Barcelona], almáciga donde prosperaron los más lozanos plantones de un renacimiento arquitectónico que hoy nos halaga y nos honra»[17].

Los arquitectos que, en torno al cambio de siglo, estaban desarrollando en Cataluña esa otra *manera* de la construcción tabicada, tuvieron un cierto conocimiento del quehacer de Guastavino pero no, desde luego, en proporción al espectacular progreso de esa compañía al otro lado del océano. El primer eco importante que su obra alcanzó en España se produjo en el VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en 1904 (Figs. 3 y 4).

A este Congreso presentó Guastavino la ponencia «Fonction de la maçonnerie dans les constructions modernes»[18], en la que reflejaba, de modo muy programático, su ideario sobre la *construcción cohesiva*. Este texto, que ocupó un lugar relevante en el Congreso, dio a conocer

pp. 11-60, p. 37. Aquí se indica cómo Domènech i Montaner dio un sentido ideológico a la bóveda tabicada «como un elemento de la identidad del pueblo catalán». No obstante, hay que recordar que Domènech, en su muy citado estudio "En busca de una arquitectura nacional", se refiere en todo momento a la arquitectura española y no específicamente catalana; en este sentido conviene interpretar sus palabras cuando apunta: «¿Por qué no cumplir francamente con nuestra misión? ¿Por qué no preparar, ya que no podemos formarla, una nueva arquitectura? Inspirándonos en las tradiciones patrias, con tal que éstas no nos sirvan para faltar a los conocimientos que tenemos o podemos adquirir» (Domènech i Montaner, Lluís. "En busca de una arquitectura nacional", *La Renaixença*, 1 (1878), pp. 149-160).

[15] En Madrid se dio el caso aislado del arquitecto Juan Bautista Lázaro, compañero de promoción de Domènech i Montaner; por éste conoció la técnica de las bóvedas tabicadas y, en los años del cambio de siglo, las aplicó con éxito en Madrid. Sobre Lázaro, v. García-Gutiérrez Mosteiro, Javier. "La obra arquitectónica de Juan Bautista Lázaro", *Academia* (Madrid), 74 (1992), pp.445-498; y, del mismo autor, "En paralelo a Guastavino, las bóvedas tabicadas en Madrid", en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, CEHOPU, 2001, pp. 47-57.

[16] Martorell Tarrats, Jerónimo. "Estructuras de ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana moderna", *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (1910), pp. 119-146, p. 125. En este texto Martorell proclama la novedad del procedimiento que se estaba desarrollando en Cataluña, combinando la antigua práctica de las bóvedas tabicadas con los atirantados de hierro; procedimiento que –entiende– posibilita a los arquitectos «emplear novísimas formas y líneas» (p. 120).

[17] Bassegoda Musté, Buenaventura. *La bóveda tabicada*, Barcelona, 1947, p. 27.

[18] Guastavino Moreno, Rafael. "Fonction de la maçonnerie dans les constructions modernes" en *Congrès international des architectes, Madrid, 1904*, Madrid, Sastre, 1906, pp. 337-360. El texto, presentado al congreso en francés, ya había sido publicado en español e inglés: *The Function of Masonry in Modern Architectural Structures*, Boston, America Printing, 1904 (éste, como segunda parte de sus *Prolegomenos on the function of masonry in modern architectural structures*, Nueva York, Record & Guide, 1896).

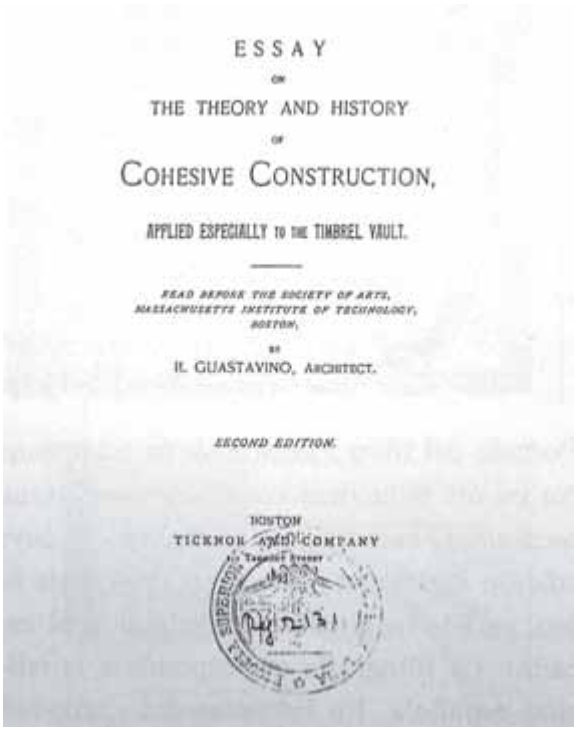

ESSAY
ON
THE THEORY AND HISTORY
OF
COHESIVE CONSTRUCTION,
APPLIED ESPECIALLY TO THE TIMBREL VAULT.
READ BEFORE THE SOCIETY OF ARTS,
MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY,
BOSTON,
BY
R. GUASTAVINO, ARCHITECT.
SECOND EDITION.
BOSTON
TICKNOR AND COMPANY

Figura 3. Portada del *Essay on the theory and history of cohesive construction* (1892).
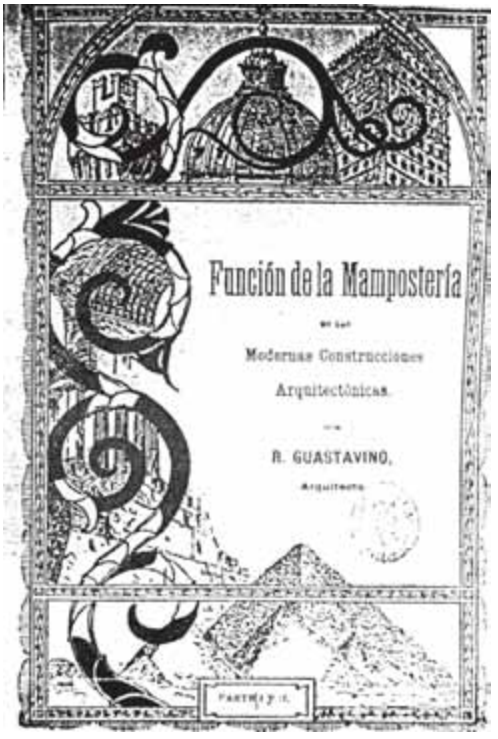


Figura 4. Portada de la version en español de la ponencia presentada por Guastavino al VI Congreso Internacional de Arquitectos en Madrid (1904).

con mayor profundidad la labor que estaba llevando a cabo en los Estados Unidos[19]. Pero Guastavino no acudió personalmente a Madrid para tal ocasión y fue representado por el arquitecto Mariano Belmás. Este hecho es significativo y conviene que reparemos en él.

Mariano Belmás Estrada (1850-1916), «anglófilo convencido»[20], representa, junto con Arturo Soria, uno de los más destacados arquitectos españoles que, en los años del cambio de siglo, se interesaron por la cultura anglosajona. En 1881 –el mismo año en que Guastavino se estableciera en Nueva York– Belmás se había trasladado a Inglaterra con el fin de estudiar el panorama de la vivienda social bajo la perspectiva del higienismo y la salubridad (sus intereses no discurrían, por tanto, muy alejados del citado *Improving the Healthfulness of Industrial Towns* que, cinco años antes, Guastavino había presentado a la Exposición del Centenario de la Fundación de Filadelfia).

[19] Recordemos que también participaba en este Congreso el arquitecto Puig i Cadafalch, que en su ponencia se ocupó del papel de las bóvedas tabicadas en la arquitectura catalana, refiriéndose admirativamente a las construcciones de Guastavino (Puig i Cadafalch, José. "Ponencia sobre la construcción catalana", *Congrès international des architectes. Madrid, 1904*, Madrid, Sastre, 1906).

[20] Alonso Pereira, José Ramón. *Ingleses y españoles. La arquitectura de la Edad de Plata*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 2000, p. 42. Sobre Belmás v., del mismo autor, "Mariano Belmás", *Q-Arquitectos*, 58 (1982), pp. 46-57. El hecho de que Belmás fundara la revista *Gaceta de Obras Públicas* (1888) se entiende desde su voluntad de establecer en España un medio de comunicación similar a lo que la revista *The Builder* representaba en el ambiente británico. Más adelante, Belmás llegó a ser miembro honorario del RIBA.

El encuentro entre Guastavino y Belmás se había producido con ocasión de la Exposición Universal de Chicago de 1893[21]. Guastavino había sido designado por el gobierno español para proyectar y construir el Pabellón de España en esta Exposición[22] (lo que habla de hasta qué punto su trayectoria era seguida por nosotros)[23]. A esa Exposición Colombina acudieron también Belmás y Soria, con el ánimo de difundir la idea de la Ciudad Lineal y aun encontrar algún patrocinio entre los empresarios americanos[24]: Arturo Soria había presentado –con el título «Sistema de urbanización inventado en 1882»– su proyecto de Ciudad Lineal, resultando finalmente premiado en el certamen[25].

Y ambos –Guastavino y Belmás– asistieron también en Chicago al IV Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado con motivo de esa exposición. En este congreso Guastavino, con su ponencia *The Cohesive Construction. Its Past, its Present, its Futur*[26], tuvo oportunidad de difundir y defender el sistema que con tanto éxito estaba implantando en los Estados Unidos. Un año más tarde, Belmás publicaba su *Comparación entre España y los Estados Unidos*[27].

Pero volvamos al congreso de Madrid. Cuando Guastavino encomendó a Belmás que lo representara, le envió, junto a la citada ponencia, el *Álbum* de fotografías elaborado por la *Guastavino Company* para tal ocasión: una importante selección de obras construidas, que resultaba muy elocuente de lo que el constructor valenciano entendía como sus mayores logros en los Estados Unidos, y que supuso la primera difusión de su obra en España[28].

A partir del congreso de Madrid los textos de Guastavino conocieron una mayor difusión en España y empezaron a considerarse en el análisis –y discusión– del comportamiento estructural de las bóvedas tabicadas. Así, en el *Anuario* de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, correspondiente a 1910 –dos años después de la muerte de Guastavino–, aparecían dos significativos trabajos: el del ya citado Jerónimo Martorell sobre las nuevas bóvedas tabicadas atirantadas[29] (en el que se refiere a la figura de Guastavino y a su *Essay*)[30]; y «La

[21] Así nos consta por una carta de Belmás a Guastavino, fechada en 1893, que se conserva en los archivos de la *Avery Library* de la Universidad de Columbia.

[22] El edificio consistía, precisamente, en una libre reproducción de la Lonja de la ciudad natal de Guastavino; sobre esta obra, v. Guastavino Moreno, Rafael. "The building of the Spanish government at the World's fair", *The American Architect and Building News*, 41, 916 (nov. 1893), pp. 44-45.

[23] En España se sabía que era ya un reputado nombre en el panorama de la arquitectura de EEUU; que acababa de lograr el primer gran triunfo de su sistema de bóvedas con la construcción de la Biblioteca Pública de Boston (realizada, precisamente, en colaboración con la firma *McKim, Mead and White*: el mismo equipo de arquitectos neoyorquinos que triunfara en la Exposición de Chicago).

[24] Alonso Pereira, J.R. *Ingleses*..., pp. 167 y 168.

[25] Belmás –conviene recordarlo– fue el gran colaborador de Soria en la construcción de la Ciudad Lineal en Madrid.

[26] Guastavino Moreno, Rafael. "The Cohesive Construction. Its Past, its Present, its Future?", *The American Architect and Building News*, 41, 922 (1893), pp. 125-129.

[27] Belmás Estrada, Mariano. *Comparación entre España y los Estados Unidos*, Madrid, imp. M. Velasco, 1894.

[28] Es de destacar la eficaz política de propaganda que mantuvo la empresa de Guastavino; en todo momento supo dar rápida y convincente difusión a cuantos aspectos abundaban en la demostración de las virtudes del sistema.

[29] Martorell Tarrats, J. *Op. cit.*

[30] No obstante, Martorell, que hace una abundante exposición del moderno sistema de bóvedas tabicadas en la Cataluña de finales del XIX y principios del XX, no parece conocer en su verdadera dimensión la obra que Guastavino había desarrollado en EE.UU.: se refiere extensamente a su etapa catalana, cita su *Essay*..., pero de

bóveda tabicada»[31], de Jaime Bayó, que se remite a las teorías mecánicas de Guastavino.

También Félix Cardellach, en su *Filosofía de las estructuras* (1910), se refiere a la aventura de las bóvedas de Guastavino, afirmando que el género de las estructuras tabicadas «simboliza la conclusión definitiva del sistema cohesivo»[32]. Y conviene incidir aquí en la influencia que tuvo en España la contraposición formulada por Guastavino –más teórica que material– entre su *sistema cohesivo* y el que llama *por gravedad*. El *mito del monolitismo*[33] asociado a la idea de la adherencia del mortero –esto es, que las bóvedas tabicadas pudieran llegar a resistir acciones a tracción– se llevó a interpretaciones extremas y, de un modo u otro, perduró entre muchos de los arquitectos españoles que se interesaron por el sistema. Todavía en los años de postguerra, el profesor Bassegoda tuvo que recordar que la bóveda *no duerme nunca*, corrigiendo a cuantos seguían afirmando que la bóveda de concreción –la de construcción cohesiva– «no exige contrarresto»[34] y denunciando a cuantos –entre nosotros– las estaban postulando «bajo la patente absurda de bóvedas sin empuje»[35].

1947: dos publicaciones para un particular período de España

Así y todo, las renovadas expectativas del uso de bóvedas tabicadas en España comenzaron a decaer con la progresiva introducción de las estructuras de hormigón armado y la apertura a nuevas formas arquitectónicas (aunque las tabicadas de Gaudí y otros arquitectos catalanes no pasaran inadvertidas a los ojos siempre abiertos de Le Corbusier, cuando visitó Barcelona en 1928)[36].

Sólo en momentos muy específicos se llegó a reparar en la ventaja económica que este procedimiento constructivo podía conseguir: tal fue el que afectó a España como consecuencia de la I Guerra Mundial[37]; y, a mucha mayor escala, el intervalo de la autarquía que siguió a

su carrera americana apenas señala dos obras publicadas en la revista *Architecture* y en las Actas del Congreso Internacional de Arquitectura de Londres (1906), apuntando que «en los Estados Unidos parece que Guastavino no dio al tirante importancia especial» (Martorell Tarrats, J. *Op. cit.*, p. 124).

[31] Bayó Font, Jaime. "La bóveda tabicada", *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (1910), pp. 157-184.

[32] Cardellach Alivés, Félix. *Filosofía de las estructuras*, Barcelona, 1910; reed., Barcelona, 1970, p. 53.

[33] La idea –sin fundamento teórico– de que dichas bóvedas no producen empujes ya llevaba trecho avanzado, antes de que Guastavino hablara de la construcción cohesiva. Fue difundida en buena parte por Laugier, quien en la segunda edición de su *Essai sur l'Architecture* (1755) se hizo eco del principio defendido por el conde d'Espie en *Manière de rendre toute sorte d'édifices incombustibles* (1754) según el cual las bóvedas tabicadas –desde un presupuesto monolitismo– no producen empujes. En España, a pesar del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás en el que, como experto constructor, se explicita el modo en que deben contrarrestarse los empujes de las bóvedas tabicadas, tuvo repercusión –vía Laugier– la teoría de d'Espie: incluso Diego de Villanueva la hace suya, recomendando la traducción del tratado francés.

[34] Bassegoda Musté, B. *Op. cit*., p. 16.

[35] Ibídem, p. 18.

[36] Sobre Le Corbusier y la bóveda tabicada v. Gulli, Ricardo. "La huella de la construcción tabicada en la arquitectura de Le Corbusier", en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 1999, pp. 73-85.

[37] En esos años ya hubo intentos de recuperación del uso de bóvedas tabicadas, como el llevado a cabo por Juan Moya Idígoras (v. Moya Blanco, Luis. "Arquitecturas cupuliformes: el arco, la bóveda y la cúpula", en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, COAM, 1987, pp. 97-119, p. 112).

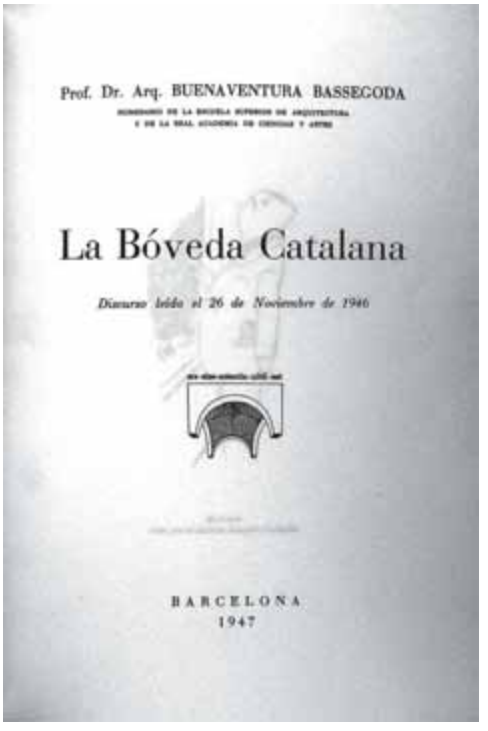


Figura 5.
Portada de *La bóveda catalana* (1947), de Buenaventura Bassegoda.

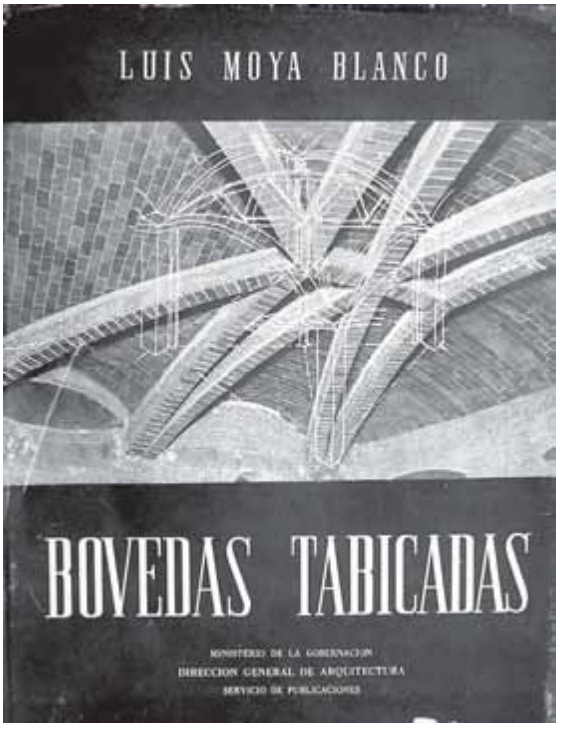


Figura 6. Portada de *Bóvedas tabicadas* (1947), de Luis Moya.

la Guerra Civil: cuando, ante la escasez de hierro y cemento, las obras de hormigón armado cedieron paso momentáneo a la recuperación de prácticas tradicionales (Figs. 5 y 6).

En este período de postguerra, dos afamados arquitectos –profesor uno en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y de la de Madrid el otro– publicaron, simultáneamente (1947), dos relevantes y respectivos tratados: *La bóveda catalana*, de Buenaventura Bassegoda (1896-1987)[38], y el célebre –y utilizadísimo– *Bóvedas tabicadas* de Luis Moya Blanco (1904-90)[39]. En ambos se hacía referencia al legado de Guastavino: el trabajo de Bassegoda pasaba con rapidez –y no excesivo entusiasmo– por su obra; el de Moya, aunque tampoco le dedicara muchas líneas, mostraba cierto conocimiento de aquellas bóvedas de América, y –lo que iba a tener más repercusión– reproducía planos y fotografías del *Álbum* de la *Guastavino Company*, que muchos años antes Belmás había traído a España y que a la sazón era propiedad de Moya. Sobre este Álbum señalaba:

> «Las obras a que se refiere este álbum son realmente extraordinarias, por sus dimensiones, sencillez de estructura y limpieza de construcción. Guastavino (...) justifica por ellas la fama casi mítica que tiene entre nosotros»[40].

[38] Bassegoda Musté, B. *Op.cit.*.
[39] Moya Blanco, Luis. *Bóvedas tabicadas*, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1947.
[40] Moya Blanco, L. *Op. cit.*, p. 53.

Estas palabras de Moya, escritas en ese particular momento, pueden dar a entender que la aventura constructora de los Guastavino en EEUU era ampliamente conocida en España; pero conviene preguntarse hasta qué punto se produjo –podríamos decir que en ese viaje de vuelta– su efectiva influencia.

En ese lapso en que muchos arquitectos españoles se vieron obligados a retomar usos constructivos que creían ya periclitados, los tratados de Bassegoda y Moya fueron vehículos primordiales para la explicación y difusión del procedimiento de la moderna bóveda tabicada. A ellos siguieron poco después algunos estudios monográficos, como el de Ignacio Bosch[41] o el de Ángel Truñó[42]; pero el nuevo orden de cosas cambiaría con el término de la autarquía, el incremento del coste de la mano de obra y, en fin, la progresiva pérdida de los oficios (así y todo, todavía en los años sesenta se producirían interesantes estudios sobre el sistema)[43].

No pocos de los grandes nombres en la construcción de postguerra (arquitectos como Asís Cabrero o ingenieros como Eduardo Torroja) llevaron adelante audaces experimentos formales y estructurales con el sistema tabicado; sus resultados, sin pretender el carácter monumental de las bóvedas de Guastavino, no eran menos elocuentes de las renovadas posibilidades de esta técnica constructiva. Entre ellos, sin lugar a dudas, fue Moya quien más interés demostró en la construcción –y en la teoría– de las bóvedas tabicadas[44].

Desde el final de la Guerra Civil aplicó con resolución la técnica tabicada: desde la reconstrucción de espacios arruinados en la contienda hasta la formulación de verdaderos prototipos, como las viviendas del barrio madrileño de Usera (1942)[45], realizados enteramente con albañilería. Pero el principal tipo abovedado que estableció Moya tenía algo ciertamente innovador –y así su nombre ha conocido resonancia internacional–: las bóvedas tabicadas con arcos cruzados de ladrillo, cubriendo planta elíptica de importante luz[46]; algo que no había sido desarrollado por la amplísima tipología de bóvedas de la *Guastavino Company*[47];

---

[41] Bosch Reig, Ignacio. "La bóveda vaída tabicada", *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 9, 89 (mayo 1949), pp. 185-199.

[42] Truñó Rusiñol, Ángel. "Construcción de bóvedas de rasilla tabicadas", mecan., *ca*. 1951. Publicado recientemente: *Construcción de bóvedas tabicadas*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2004.

[43] Entre otros: Bergós Massó, Juan. *Tabicados huecos*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1965; Casinello Pérez, Fernando. *Bóvedas y cúpulas de ladrillo*, Madrid, Instituto Torroja, 1961; y, del mismo autor, "Bóvedas de ladrillo", en *Manuales y normas del Instituto Eduardo Torroja de la construcción y el cemento*, Madrid, Instituto Torroja, 1969.

[44] La particular concepción de Moya en torno a la razón constructiva propició que el sistema abovedado (más determinante del espacio arquitectónico que el sistema adintelado) tuviera una relevante presencia en su obra y en su pensamiento.

[45] Estas viviendas en hilera, hoy desaparecidas, fueron promoción de la Dirección General de Arquitectura.

[46] Los primeros ensayos de Moya con bóvedas tabicadas sobre arcos cruzados de ladrillo (el Museo de América, entre otros) no tardarían en sistematizarse, con la característica forma de planta elíptica, en la iglesia madrileña de San Agustín (1951) (de 24 x 19'2 m); y se desarrollaron con muy superiores luces en la capilla de la Universidad Laboral de Gijón (1956) (40'8 m x 22'2 m) y en la iglesia de Torrelavega (1962) (32 x 24 m), entre otras. Sobre estas bóvedas, v. Capitel, Antón. *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, p. 101; y García-Gutiérrez Mosteiro, Javier. "Bóvedas tabicadas", en *Luis Moya Blanco. Arquitecto. 1904-1990*. Electa. Madrid, 2000, pp. 129-145.

[47] Aunque la *Guastavino Company* construyera buen número de bóvedas tabicadas nervadas en esquema de crucería gótica, sólo nos consta un caso de arcos cruzados (iglesia en Cleveland, Ohio, 1928, con Bertram G. Goodhue & Ass).

ni por los arquitectos catalanes y madrileños, tampoco[48]. Si hay que buscar antecedentes de estas monumentales bóvedas de Moya no serán otros que las bóvedas de arcos cruzados del rico legado hispanomusulmán, y, acaso, los que miran a las singularísimas construcciones de Guarino Guarini[49].

El interés de Moya por la construcción tabicada queda bien reflejado en el hecho de que continuara su práctica más allá de ese período de la autarquía; prosiguió en soledad, con cierto carácter de aislamiento, la investigación de procesos constructivos con estas formas abovedadas hasta bien entrados los años sesenta[50].

1962: el viaje del profesor Collins y su oportuno «descubrimiento»

Precisamente en esos años, en los Estados Unidos, un insigne catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Columbia, George R. Collins, rescataba el legado de la *Guastavino Company*. Con ello se define un último –y muy significativo– episodio en el viajar de estas formas constructivas entre uno y otro continente.

George Rosenborough Collins (1917-93) fue un diligente estudioso de la arquitectura española; su interés por ésta (que había partido de sus investigaciones sobre la figura de Arturo Soria y su proyecto de la Ciudad Lineal)[51] se centró enseguida en los arquitectos catalanes de finales del XIX. Muy en especial, fue atraído por la figura de Gaudí, cuyo nombre difundió internacionalmente en los años sesenta; y llegó a crear el más importante archivo existente sobre arquitectura modernista catalana[52].

Este estudio le llevó a conocer las bóvedas tabicadas construidas en Cataluña y, de ahí, el gran episodio de sus derivadas en América. El propio Collins nos explica cómo llegó al nombre de Guastavino en 1962, en su viaje a Barcelona: estaba admirando las bóvedas tabicadas de

[48] No obstante, la bóveda tabicada sobre arcos cruzados fue empleada en algunos casos; por Domènech i Montaner, en el Hospital de San Pablo, en Barcelona (1902); por Juan Bautista Lázaro, en el Asilo de san Diego y san Nicolás, en Madrid (1903).

[49] Florensa, Adolfo. "Guarini ed il mondo islamico", en *Guarini e l'internazionalità del Barocco. Atti del Convengo Internazionale*, Turín, Accademia delle Scienze di Torino, 1970, pp. 637-665.

[50] En la iglesia de Santa María Madre de la Iglesia (1966-69), en Carabanchel, demostró la validez económica del sistema –aun en condiciones tan diferentes de las de postguerra–; así lo pudo apreciar, durante la construcción, una comisión de Instituo Eduardo Torroja y técnicos norteamericanos (Moya Blanco, L, "Arquitecturas cupuliformes…", p. 114).

[51] En los años cincuenta, en uno de sus viajes a Chile, Collins tuvo oportunidad de conocer a algunos seguidores de Arturo Soria y de la teoría de las ciudades lineales (v. Flores, Carlos. *Op. cit*., pp. 40-41). En 1959, publicó un primer trabajo sobre la Ciudad Lineal de Arturo Soria en el *Journal of the Society of Architectural Historians*; más adelante, participó en el libro *Arturo Soria y la Ciudad Lineal* (Madrid, Revista de Occidente, 1968). El acercamiento a la obra de Soria se enmarca en la línea investigadora de Collins sobre urbanismo (recordemos sus estudios sobre Camillo Sitte).

[52] En 1960 publicó su *Antonio Gaudí* (Nueva York, Braziller), que enseguida sería traducido a otras lenguas (italiano, 1960; español, 1961; alemán, 1962). Posteriormente aparecerían nuevos estudios (entre ellos, "Antonio Gaudí: Structure and Form", *Perspecta* (Yale University), 8 (1963), pp. 63-90) y la completísima bibliografía comentada "A Bibliography of Antonio Gaudí and the Catalan Movement, 1870-1930" (en O'Neal, William B. (ed.). *The American Association of Architectural Bibliographers. Papers*, vol. X, Charlottesville, University of Virginia, 1973). Respecto a la arquitectura catalana, destaca su "The Archive of Catalan Art and Architecture: Los amigos de Gaudí en EEUU", en *Antonio Gaudí (1852-1926)*, Barcelona, Caja de Pensiones, 1985.

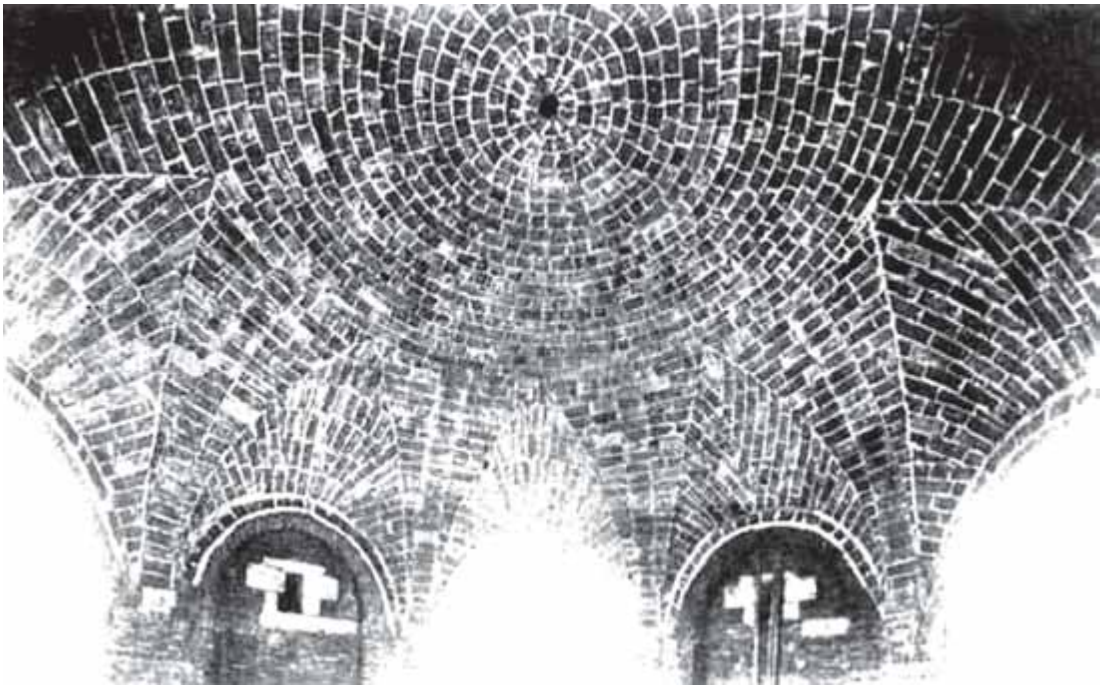


Figura 7. Ilustración del Álbum de la Guastavino Company (bóveda de St. Luke's Hospital, Nueva York).

Gaudí con un arquitecto catalán, cuando éste le dijo que tales bóvedas de ladrillo le debían de resultar muy familiares ya que Nueva York contaba con buen número de ellas[53]. Así, con cierta paradoja, a su vuelta a EE.UU., llegó a «descubrir» las bóvedas de Guastavino que se alzaban en el propio *campus* de la universidad en que era profesor[54].

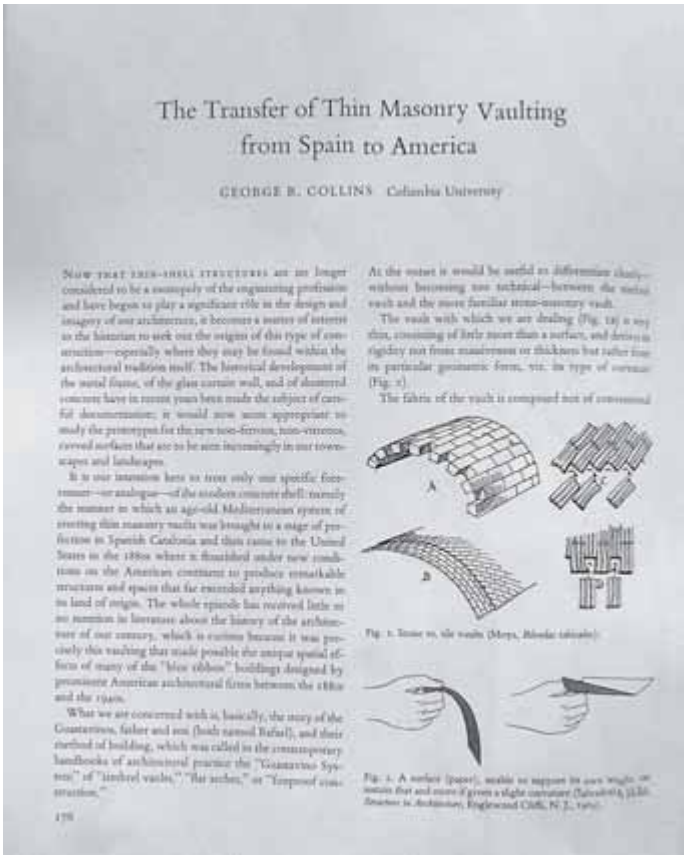
Involucrado vivamente en este «descubrimiento», visitó las oficinas de la empresa de Guastavino en Woburn (Massachusetts), donde conoció a A.M. Bartlett, último presidente de la compañía[55]. Éste le informó de que la *Guastavino Co*. estaba en proceso de liquidación y de que ya habían empezado a deshacerse de sus archivos documentales; de este modo, Collins, gestionando la cesión del legado a la *Avery Architectural & Fine Arts Library* de la Universidad de Columbia (1962), llegó a salvar una parte considerable del vasto fondo documental (Figs. 7 y 8).

Junto al proceso de catalogación del legado, Collins inició el estudio sistemático de la compañía, publicando en 1968 su «The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to

[53] Collins, George R. Prólogo a Guastavino, Rafael. *An Architect and His Son. The Immigrant Journey of Rafael Guastavino II and Rafael Guastavino III*, Maryland, Heritage Books, 2006, p. V.

[54] Janet Parks, conservadora de la colección de dibujos de Guastavino en la *Avery Library*, da cuenta, por otro lado, de cómo Collins descubrió «de forma totalmente casual», a principios de los 60, que la *St. Paul's Chapel*, en el propio campus de la Universidad de Columbia, estaba construida con bóvedas tabicadas y de cómo, a partir de ello, llegó a conocer, tras los nombres de los arquitectos – Howells y Stokes–, el de Rafael Guastavino (v. Parks, Janet. "George R. Collins (1917-1993)", en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 1999, pp. 155-156).

[55] En 1943 Guastavino hijo vendió sus participaciones en la compañía, dejando como presidente a A.M. Bartlett.



The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America

GEORGE R. COLLINS Columbia University

Figura 8. Artículo de Collins, «The Transfer of Thin Masonry Vaulting from Spain to America» (1968), observándose los dibujos de Moya sobre la construcción de bóvedas tabicadas.

America»[56], primera aproximación global a las bóvedas construidas por los Guastavino. En este artículo se refiere, muy de paso, a la influencia que las bóvedas de Guastavino tuvieron en Luis Moya; pero, naturalmente, Collins seguiría luego el rastro que le llevó al arquitecto madrileño, a quien llegó a conocer y a tratar. Entre otros documentos, nos consta una carta que le escribió en mayo de 1977, en que se interesaba por algún aspecto de su tratado *Bóvedas tabicadas*, y en la que se refiere a la recuperación y salvaguarda que, junto con sus alumnos de doctorado, estaba entonces haciendo del legado de Guastavino:

> «I continue to work on inventorying the Guastavino vaults in the United States which are spread all over the country. And I am able now to save one or two, as I have recently been appointed to the New York City Landmarks Preservation Commission (Monumentos Históricos) [sic], and quite a number of the present and future landmarks have Guastavino vaulting»[57].

[56] Collins, George R. "The Transfer…". Sobre la obra de Guastavino había publicado con anterioridad "Spanish Vaults Grow in Brooklyn", *Civic News* (Brooklyn), 29 (sept. 1966), pp. 12-13.

[57] Archivo del autor. Ese año de 1977, Collins obtenía el grado de doctor *honoris causa* por la Universidad Politécnica de Barcelona.

El encuentro de Collins con Moya es relevante. Como consecuencia de él, el arquitecto español entregó al historiador americano el original del *Álbum* de la *Guastavino Company*, del que Moya era entonces propietario. En este álbum «viajero», que volvía así a EE.UU. y en el que, como hemos visto, se entrelazan muy reveladores nombres (Guastavino, Belmás, Moya, Collins, quien, recordémoslo, había llegado a la obra americana de Guastavino mediatamente por la figura de Soria y, por tanto, de nuevo Belmás…), podemos ver una metáfora de los *viajes* de formas e ideas que se han querido esquematizar en este estudio.

Concluyamos; y hagámoslo recordando que bien podríamos haber enmarcado esta comunicación en una más amplia aproximación a la idea del «viaje» y diálogo de formas abovedadas entre España y América: algo que comenzó con el primer encuentro entre ambas culturas (en el Nuevo Mundo –aunque la América precolombina no conociera el tipo de construcción abovedada– enseguida proliferaron audaces cúpulas, que ejercerían influencia en la arquitectura española) y que, ya en el siglo XX, tuvo el colofón del genio constructor del español Félix Candela, quien pobló Méjico de delgadas bóvedas-membrana de hormigón armado (cuya repercusión en la arquitectura española contemporánea nos es bien conocida)[58].

[58] Más cercanamente a la técnica de las bóvedas tabicadas –aun sin serlo formalmente– harían también al caso otros viajes *de ida y vuelta*, esta vez entre España y Sudamérica: las grandes bóvedas de cerámica armada de Eladio Dieste. Sobre la relación del arquitecto catalán Antonio Bonet Castellana y Eladio Dieste, v. Tomlow, Jos. "La bóveda tabicada a la catalana y el nacimiento de "cerámica armada" en Uruguay", en *Las bóvedas de Guastavino en América*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 1999, pp. 241-251.

GEISHAS, PAGODAS Y JARDINES: LOS ÁLBUMES DE ESTAMPAS Y ALBÚMINAS COMO SOUVENIRS PARA LOS VIAJEROS EN JAPÓN DEL SIGLO XIX[1]

V. David Almazán Tomás
Universidad de Zaragoza

En Japón, el periodo Edo (1615-1868) se caracterizó por un largo intervalo de aislamiento y estabilidad bajo el estricto régimen militar de los shogunes Tokugawa. Las fechas que enmarcan esta etapa de aislamiento fueron la expulsión de los ibéricos, hacia 1637, tras las prohibiciones del cristianismo, y la obligada apertura de sus puertos por la coacción de las potencias occidentales en 1854. A partir de esta fecha, gracias a la política de apertura y modernización emprendida durante el reinado del emperador Meiji (1868-1912), el remoto Japón se convirtió en uno de los países más atractivos para Occidente. Numerosos viajeros visitaron el país y gracias a las publicaciones y exposiciones internacionales, pronto Japón, tanto el tradicional como el moderno, se convirtió en objeto de interés y de estudio. Una de las claves para el "descubrimiento" en Occidente de la cultura japonesa fue la confluencia de dos factores. Por una parte, el gran desarrollo de las artes gráficas japonesas del *ukiyo-e* durante el periodo Edo, cuyo coleccionismo y difusión en Occidente impulsó el fenómeno del Japonismo y proporcionó un gran repertorio de imágenes sobre Japón. El otro factor fundamental fue el propio desarrollo de la tecnología de la imagen y su reproducción[2] en Occidente durante el siglo XIX. En este estudio sobre los grabados y fotografías japoneses que se difundieron como souvenirs de los viajeros a Japón durante el periodo Meiji presentamos algunas claves de estas creaciones artísticas como vehículos de transmisión de la imagen del Japón (Fig.1). Estas imágenes son algo más que un exquisito recuerdo del Japón, pues tanto las albúminas como las estampas fueron también una de las principales fuentes de información visual de libros y revistas sobre Japón. No es posible analizar nuestra imagen de Japón sin el estudio de este importante repertorio visual, que tiene la particularidad de haber sido realizado mayoritariamente por los propios japoneses.

A diferencia de lo que ocurrió en la apertura Meiji, en los siglos XVI y XVII, en lo que algunos autores han denominado el Siglo Ibérico de Japón, fueron portugueses y españoles

[1] Trabajo realizado desde el Proyecto I+D HUM2008-05784, Ministerio de Educación y Ciencia y el Grupo consolidado H03, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón.

[2] Recogemos la valiosa tesis de Ivins Jr., William M. *Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

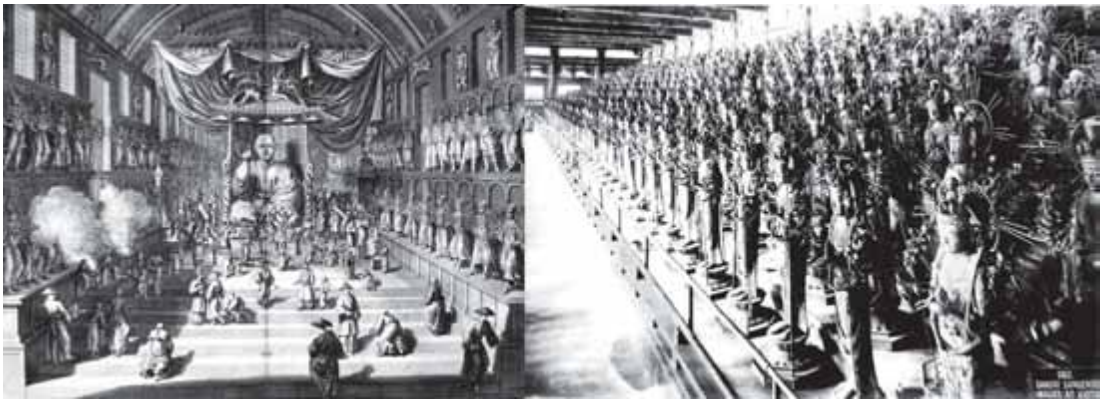


Figura 1. Dos maneras de representar un mismo templo, el Sanjūsangendō de Kioto. Grabado *Temple du Japon ou il y a mille idoles*, de Bernard Picart de 1726 (izquierda) y una albúmina anónima del finales del siglo XIX. Col. Particular de Zaragoza.

los protagonistas del primer encuentro cultural con Occidente[3]. Con un sesgo religioso, pero con una penetración e inteligencia elogiable, las relaciones, cartas y todo tipo de fuentes que proporcionan los misioneros de esta época son un testimonio excepcional de estos primeros contactos. La cantidad y calidad de estos escritos misioneros es muy rica, pero su circulación fue muy cerrada y apenas aportó información gráfica, pues entonces los esfuerzos se orientaron a crear y reproducir imágenes religiosas para la evangelización nipona, más que a mostrar el aspecto de Japón y los japoneses. Este aspecto se podría ver en algún "souvenir" de lujo de estos primeros viajeros a Japón, tales como los biombos y las lacas del arte *namban*. En el caso de los biombos[4], los *namban byōbu*, nos referimos a pinturas realizadas por pintores japoneses

[3] Bayle, Constantino. *Un siglo de cristiandad en Japón,* Barcelona, Labor, 1935. Boxer, Charles Ralph. *The Christian Century in Japan (1549-1650)*, Berkeley, University of California Press, 1951. Cabezas, Antonio. *El siglo Ibérico en Japón. La presencia Hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995. Cooper, Michael. *The Southern Barbarians: the first Europeans in Japan,* Tokio, Kodansha International, 1971. Gil, Juan. *Hidalgos y Samurai*: *España y Japón en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. Lisón Tolosana, Carmelo. *La fascinación de la diferencia. La adaptación de los jesuitas al Japón de los samuráis (1549-1592)*, Madrid, Akal, 2005. De todos estos textos, resulta especialmente relevante el redactado en 1585 por el jesuita portugués Luís Fróis titulado *Tratado en que se contiene muy sucinta y abreviadamente contradicciones y diferencias de costumbres entre la gente de Europa y esta provincia de Japón,* en el cual encontramos algunas observaciones que, con variaciones, encontraremos en la mirada de los viajeros decimonónicos, especialmente en el tema de la mujer, los jardines y otros lugares comunes que más adelante apuntamos. Fróis, Luis. *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbre entre los europeos y japoneses (1585),* edición, traducción y notas de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003. También hubo interesantes descripciones fuera del ámbito misionero como la ofrecida por Rodrigo de Vivero. Trujillo, Ana. "Don Rodrigo de Vivero y Velasco: Un español en el Japón del siglo XVII", en Almazán, David. *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza, AEJE, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 65-77.

[4] Sobre este tema son imprescindibles los escritos de Fernando García Gutiérrez, el gran impulsor de los estudios japoneses en nuestro país. Específicamente, García Gutiérrez, Fernando. "A Survey of Namban Art", en VV.AA. *The Southern Barbarians,* Tokio, Kodansha 1971. "El Arte del "Siglo Cristiano" en Japón ("Namban Geijutsu")". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas,* año VII, Madrid, 1971. "Los "Namban-byobu" de Japón: Unas pinturas con temas occidentales", *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, nº 2 (1989). *Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1990.

de la escuela Kano en las primeras décadas del siglo XVII, en las que se relata con gran detalle el encuentro de los ibéricos y los japoneses en el momento de llegada al puerto de Nagasaki de la *náo do trato*, barco comercial portugués conocido entonces como *kurofune*, literalmente barco negro. Se conservan unos sesenta biombos de este tipo, por lo que su impacto visual en modo alguno puede compararse con el que dos siglos después tendrán los grabados y las fotografías. En el caso las preciadas producciones de laca *urushi*, estamos ante un arte de exportación de objetos de prestigio, muchas veces de arquetas y cajas utilizadas como relicarios, cuyo sofisticado repertorio decorativo, con polvo de oro (*maki-e*) e incrustaciones de madre perla (*raden*), mostraba un amplísimo repertorio floral y vegetal. La circulación de estos elitistas y exóticos bienes se limitaba prácticamente a palacios y monasterios reales[5]. A pesar de las diferencias del arte *namban* respecto a las mercancías que se pondrán de moda en el siglo XIX entre la burguesía occidental, nos parece oportuno subrayar dos elementos que mantienen cierta continuidad. Por un lado las facilidades para el transporte que suponen tanto las dimensiones, como la disposición plegable, que como los biombos tendrán los álbumes. Por otra parte, la atracción de las lacas japonesas con incrustaciones, las cuales volvemos a encontrar en las cubiertas de las albúminas que se comercializaban como souvenirs.

El aislamiento impuesto por los shogunes Tokugawa no supuso el final de los contactos comerciales y culturales con Occidente, pues los holandeses lograron mantener una base comercial en Nagasaki, principal puerto para las importaciones y exportaciones durante todo el periodo Edo. Los comerciantes holandeses, que inicialmente tuvieron su base comercial en Hirado fueron obligados a instalarse desde 1636 en una pequeña isla llamada Dejima, en Nagasaki. Tenía forma de abanico, apenas llegaba a 180 metros en su lado mayor y sus edificios eran más bien modestos, aunque amueblados y decorados a la europea. Dos veces al año arribaba una nave holandesa con seda china que regresaba, rumbo a Europa, con porcelana japonesa[6], de Arita e Imari, así como otras manufacturas como lacas *Sawasa*[7]. En Dejima residía el director de la Compañía y una docena de empleados[8], los cuales, al igual que ocurrió con los

[5] García Sanz, Ana. "Relicarios de Oriente", en *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las colecciones Reales españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, pp. 129-134. Kawamura, Yayoi. "Estudio sobre la laca japonesa de exportación en la Edad Moderna: el estado de la cuestión en España", en Cid, Fernando. *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009. Otras obras de esta especialista: "Apuntes sobre el arte de Urushi a propósito de un sagrario complutense de arte *namban*", en VV. AA. *Arte e identidades culturales. Actas del XII Congreso del CEHA*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998. "Arca japonesa de arte *namban* en el Museo de Lorenzana". *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, IX (2000), pp. 81-85. "Obras de laca del arte *namban* en los monasterios de la Encarnación y de las Trinitarias de Madrid", *Reales Sitios*, nº 147 (2001), pp. 2-12. "Laca japonesa *urushi* en la capilla del Relicario del monasterio de Guadalupe", *Norba-Arte*, XXVI (2007), pp. 79-87.

[6] *Imitatie en Inspiratie. Japanse invloed op Nederlandse kunst van 1650 tot heden*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1991.

[7] *Sawasa. Japanese export art in black and gold (1650-1800),* Amsterdam, Rijksmuseum, 1998.

[8] Entre las figuras más relevantes del enclave holandés en Nagasaki hemos de destacar la figura del naturalista Engelbert Kaempfer (1651-1716), que estuvo en Nagasaki entre 1690 y 1693 y visitó al shogun en *Edo* en dos ocasiones. Su manuscrito sobre Japón fue publicado en varias ediciones, siendo la primera de ellas *The History of Japan* (Londres, 1727), y fue considerado durante el siglo XVIII como una de las fuentes más rigurosas en relación con la organización política, religión, geografía, historia y costumbres del lejano archipiélago. Tiempo después, el naturalista sueco Charles Pierre Thuberg (1743-1828) publicó otra obra de gran interés, *Voyage en Afrique et en Asie, principalement au Japon, pendant les annes 1770-1779* (París, 1794).

namban, también fueron representados en el arte japonés, en un tipo de grabados conocidos *nagasaki-e*[9]. El personaje más relevante en la construcción del puente entre las culturas europea y japonesa en el periodo Edo fue el naturalista alemán Philipp Franz von Siebold (1789-1866)[10], que llegó a Nagasaki en 1823 y permaneció siete años en Japón, realizando trabajos botánicos y difundiendo la ciencia occidental en el marco de los llamados Rangaku (Estudios Occidentales o, literalmente, Estudios Holandeses). A su regreso a Europa, con una extraordinaria colección de libros y estampas *ukiyo-e*, escribió su monumental *Nippon* (Ámsterdam y Leiden, 1832), cuyas ilustraciones fueron desde entonces uno de los escasos referentes sobre la imagen de Japón que circuló en Europa. En 1859 inició una segunda estancia en Japón hasta 1862. La colección de libros ilustrados y estampas japonesas de Siebold fue la primera gran colección de *ukiyo-e* en Europa, aunque todavía no se valoraba más que como fuente documental y no como una influencia para renovar nuestro arte, como ocurrió en París un poco más tarde.

A finales del periodo Edo desapareció el monopolio holandés respecto al comercio con Occidente. Si bien el gobierno de los Tokugawa no planteó jamás la necesidad de establecer relaciones diplomáticas y comerciales con el mundo y fortaleció las políticas de aislamiento para dominar el país, la expansión de las potencias occidentales forzó a Japón a abrir sus puertas a los extranjeros. El punto de inflexión fue consecuencia de la superioridad militar del comodoro Matthew C. Perry, quien logró en 1854 la firma del Tratado de Kanagawa. Dos años después llegó a Japón el embajador norteamericano Townsend Harris (1804-1878). A este tratado siguieron otros con el resto de potencias, en una etapa de la historia japonesa denominada "de los tratados desiguales". Esta apertura coincidió en el tiempo y fue una causa del final de la dictadura de los shogunes Tokugawa y de la restauración imperial impulsada por el emperador Mutsuhito, que propició el inicio de la era Meiji (1868-1912)[11]. La transformación de Japón en un país moderno se produjo de una manera asombrosamente rápida en la segunda mitad del

[9] Estos grabados fueron realizados en Nagasaki, una población alejada de los principales centros artísticos del *ukiyo-e*, que fueron Edo y la región de Kamigata (Kioto y Osaka), pero que disponía de la única colonia de extranjeros de Japón, los holandeses y chinos que comerciaban en Dejima. La cronología de los *nagasaki-e* se desarrolla de 1750 a 1850. La autoría es difícil de establecer pues no aparecen firmados y se trataba de artistas locales. Los primeros *nagasaki-e* fueron impresos en blanco y negro sobre papel de mala calidad y sólo en el siglo XIX se editaron con la técnica del *nishiki-e*. Los temas más repetidos fueron los grandes barcos holandeses y el peculiar aspecto de estos extranjeros, de alta estatura, llamativos cabellos pelirrojos, narices extremadamente alargadas, aspectos estos que deshumanizaban a los europeos, que rara vez aparecen en interrelación con los japoneses. Casi siempre aparecen sobre fondos neutros en los cuales aparecen escritos en caracteres japoneses algunas indicaciones sobre el personaje. Más interesantes son aquellos en los que, además, se mostraban las costumbres europeas en relación con su mobiliario, su alimentación, su menaje, su medicina, sus animales domésticos o la vida cotidiana. Este exótico repertorio de imágenes se comercializaba en Nagasaki como *miyage hanga* o estampas de souvenir, para el mercado japonés. Hosono, Masanobu. *Nagasaki Prints and Early Copperplates*, Tokio y Nueva York, Kodansha, 1978. Shirahara, Yukiko. *Japan envisions the West: 16th-19th century Japanese art from Kobe City Museum*, Seattle, Seattle Art Museum, 2007.

[10] Kouwenhoven, Arlette y Forrer, Matthi. *Siebold and Japan. His life and work,* Leiden, Hotei, 2000.

[11] Beasley, William Gerald. *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. Beasley, William Gerald. *La restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones, 2007. Buruma, Ian. *La creación de Japón, 1853-1964*, Barcelona, Mondadori, 2003. Hall, John Whitney *et al*. *Cambridge History of Japan,* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

siglo XIX. En 1859 se abrió a los extranjeros el puerto de Yokohama[12]. Japón, para evitar la colonización de las potencias occidentales, firmó tratados con las principales potencias e inició un proceso de modernización política, económica, social y cultural que transformó al país con Occidente como modelo. Muchos occidentales marcharon al nuevo Japón para dirigirlo hacia la "senda del progreso", según el lenguaje de la época. Al principio fue el propio gobierno quien contrataba directamente a los extranjeros. Los holandeses, por su presencia en Nagasaki, fueron los primeros instructores. Después, otros colaboradores extranjeros llegaron al Japón, principalmente desde ámbito anglosajón[13]. Esta actividad, principalmente en Yokohama y Tokio, supuso la edificación de hoteles para occidentales y la llegada a Japón de diplomáticos, militares[14], misioneros[15], hombres de negocios, comerciantes y aventureros, que junto con algún visitante ocasional, forman el colectivo de los viajeros a Japón por esta época, algunos de los cuales plasmaron sus impresiones en valiosos escritos[16]. De especial profundidad son los textos de aquellos autores que, más allá de reunir los tópicos más recurrentes, fijaron su residencia durante años en Japón y publicaron informaciones de primera mano. Fue el caso de los diplomáticos[17], que para el caso español prácticamente se limitan a Enrique Dupuy de Lôme y Francisco de Reynoso. También en este grupo englobamos a los docentes, entre los que es obligado destacar al profesor de la Universidad Imperial de Tokio Ernest F. Fenollosa (1853-1908), quien, contra la supremacía que el arte de tipo occidental alcanzaba en Japón[18], fomentó

[12] A diferencia de la alejada Nagasaki, el puerto de Yokohama se localiza a pocos kilómetros de Edo (Tokio) y pronto fue conectado con la capital con un ferrocarril. En el periodo Meiji, Yokohama se convirtió en una ventana al exterior mucho mayor que la que Nagasaki había supuesto en el periodo Edo.

[13] Hacia 1872 el gobierno tenía contratados 213 asesores o profesores, de los cuales 119 procedían de Reino Unido. En 1875, los instructores occidentales alcanzaban el número de 520. Desde esta fecha, a medida que avanzamos hacia el final de la centuria, el número de ingenieros, instructores, profesores y asesores contratados directamente por el gobierno decreció, si bien los extranjeros asentados en compañías privadas en Japón se multiplicó.

[14] Numerosos escritos se orientaron básicamente a la evolución del ejército nipón y su modernización, especialmente por su victoria en la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905).

[15] Una gran cantidad de libros y artículos tuvieron carácter hagiográfico, tras la canonización en 1862 de los veintiséis cristianos martirizados en Japón en 1597.

[16] Especialmente para el caso español véase Barlés, Elena. "Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España", *Artigrama* (Zaragoza), nº 18 (2003), pp. 23-82. Cabañas, Pilar. "Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX", en *Correspondencia e integración de las artes, Málaga*, CEHA, 2003, pp. 121-31.

[17] Desde la propia expedición del comodoro Perry se manifiesta el protagonismo de los diplomáticos como observadores y como descriptores del desconocido Japón en los primeros años de la apertura. En 1856 se publicó el monumental *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan.* El inglés Lawrence Oliphant escribió poco después, en 1860 su *Narrative of the Earl of Elgin´s Mission to China and Japan in the Years 1857-1858-1859*. En 1863, el cónsul británico Alcock Rutherford publicó *The Capital of the Tycoon.* El representante prusiano Rudolf Lindau, que después abrió el primer museo japonés de Barcelona, escribió *Un voyage autour du Japon* en 1864. Ya en una etapa más tardía, destacamos la figura de André Bellessort, cuya *La Societé Japonaise*, de 1902, fue traducida a nuestro idioma en 1905, en versión ilustrada.

[18] Con relación al mundo de arte nos interesa resaltar la importancia de docentes y asesores italianos, pues Italia mantuvo unas sólidas relaciones con Japón durante el periodo Meiji, caso de Edoardo Chiossone, Giovanni Vicenzo Cappelletti, Antonio Fontanesi, Vicenzo Ragusa. Ciapparoni, Teresa, *et al*. *Atti Convegno Internazionale Italiani nel Giappone Meiji (1868-1912)*, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2007. Almazán, David y Araguás, Pilar. "El Japón Meiji (1868-1912) y el japonismo en la revista *L'Illustrazione Italiana*", *Artigrama* (Zaragoza), nº 21 (2006), pp. 747-768. En breve, Pilar Araguás defenderá en la Universidad de Zaragoza su tesis doctoral *Japón y el Japonismo en L'Illustrazione Italiana (1868-1945)*.

la recuperación de las artes tradicionales japonesas y escribió el documentado libro *Epochs of Chinese and Japanese Art*, publicado póstumamente en 1912. También muy influyente fue la actividad del profesor de literatura inglesa en la Universidad Imperial de Tokio Basil Hall Chamberlain (1850-1935), cuyo *Things Japanese*, escrito en 1890, fue sin duda uno de los libros más importantes de introducción a los valores de la cultura japonesa. Fuera del ámbito de la capital, gracias a la mediación de Chamberlain, el periodista Lafcadio Hearn (1850-1904), se estableció como profesor de provincias y escribió las mejores descripciones sobre su patria de adopción. Este apartado de docentes podemos cerrarlo con Gonzalo Jiménez de la Espada[19] (1877-1938), profesor de español en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio, desde 1907 a 1917, y traductor de *Bushido* de Inazo Nitobe[20] (1862-1933) y también de *Thing Japanese* de Chamberlain[21]. Por el desarrollo del coleccionismo de arte japonés en París, presenta un gran atractivo el viaje del gran coleccionista de arte asiático Émile Guimet (1836-1918), que viajó a Japón en 1876 acompañado del artista Félix Régamey (1844-1907)[22], con quien publicó *Promenade japonaise*. Otro destacado artista seducido por Japón fue el pintor norteamericano John La Farge (1835-1910), que viajó al Imperio del Sol Naciente en 1886 y escribió sus célebres *An artist's letters from Japan*. Por su éxito editorial, también es necesario destacar la labor de escritores de éxito, que viajaron a Japón y publicaron sus personales apreciaciones sobre el país. Es el caso, por citar ejemplos conocidos, de Rudyard Kipling (1865-1936), con *From Sea to Sea*, para el ámbito anglosajón, Pierre Loti (1850-1923), con *Madame Chrysanthème* y *Japoneries d'automne* para el caso francés y el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) para el caso hispano con obras tan populares como el *Japón heroico y elegante*[23]. Muchos de estos escritos fueron primeramente publicados en distintas revistas, junto con los artículos y reportajes ilustrados con grabados y fotografías. Hemos de considerar que la prensa ilustrada es la principal fuente para el estudio de la imagen de Japón y el Japonismo en el periodo Meiji[24], especialmente en torno a grandes acontecimientos bélicos como la Guerra Sino-japonesa (1894-1895) y la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905)[25]. Otra importante fuente fue, sin duda, el escaparate que ofreció la participación nipona en

[19] Almazán, David. "Protagonistas olvidados de las relaciones culturales hispano-japonesas: Gonzalo Jiménez de la Espada (1877-1936) y José Muñoz Peñalver (1887-1975), traductores y profesores de español en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio", en Montaner, Amparo y Querol, María (coord.). *Lenguas de Asia Oriental y estudios lingüísticos y discursivos, Lynx* (Valencia), nº 18 (2010), pp.147-159.

[20] Nitobe, Inazo. *Bushido. El alma de Japón*, traducción de Gonzalo Jiménez de la Espada, Madrid, Daniel Jorro, 1909.

[21] Esta traducción no llegó a publicarse y está siendo estudiada por José Pazó Espinosa, al que agradezco su generosidad por facilitarme esta información.

[22] Omoto, Keiko y Macouin, Francis. *Quand le Japon s'ouvrit au monde. Émile Guimet et les arts d'Asie*, París, Gallimard, Réunion des Musées nationaux, 1990. En torno al tema del viaje y al comercio artístico, Guth, Cristine. *Longfelows's tattoos: Tourism, collecting and Japan*, Seatle, University of Washington Press, 2004. Put, Max. *Plunder and pleasure. Japanese art in the West (1860-1930)*, Leiden, Hotei, 2000.

[23] "Viajeros hispánicos de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX y su mirada sobre el arte japonés. El caso de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)" de Elena Barlés, en estas *XV Jornadas Internacionales de Historia del Arte*.

[24] Almazán, David. *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, edición en microficha, 2001.

[25] Almazán, David. "Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la Guerra Ruso-japonesa (1904-05)", en Almazán, David (coord.). *Japón: Arte, cultura y agua*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, AEJE, 2004, pp. 317-329.

las Exposiciones Universales[26], con una masiva afluencia de público y amplificadas por los medios de comunicación.

En relación con las fotografías y estampas que abordamos aquí como recuerdo de viaje a Japón y como vehículos de transmisión de la imagen nipona decimonónica, hemos de señalar que todos estos libros de viajes y de estudios sobre Japón presentan una estrecha relación, ya que unas sirvieron de ilustración a los escritos y los textos se inspiraron muchas veces en las imágenes arquetípicas del Japón Meiji. Algunos de los temas más recurrentes, como el de la mujer japonesa[27], las casas de té y Yoshiwara, que son un capítulo inexcusable en cualquier relato sobre Japón de la época, fueron lógicamente los más tratados en las producciones destinadas al mercado occidental durante el periodo Meiji. Además la mujer, en el género *bijin*, era uno de los temas más desarrollados por los artistas de la estampa *ukiyo-e*[28], con Utamaro como gran maestro, que tanto éxito había cosechado entre artistas e intelectuales en la época del Japonismo. También en las fotografías comercializadas en la época, el tema de la mujer fue uno de los más destacados. Los baños públicos, que justificaban los desnudos, las escenas de aseo y alcoba, las artes de las danzas y la música y tomas de distintas tareas asignadas al género femenino saltaron de las antiguas estampas del *ukiyo-e* a las nuevas albúminas recopiladas por los fotógrafos con mejor olfato comercial. Un segundo apartado lo componen los monumentos que componen el rico y variado arte nipón. En este punto son interesantes las diferencias entre las vistas de lugares famosos, *meisho*, que se popularizaron en el periodo Edo, con las nuevas vistas de los artistas Meiji. Mientras que los primeros centraron su recorrido por caminos de

[26] Almazán, David. "Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente: Japón y China)", en Álvaro Zamora, M.ª Isabel (coord.). *Las exposiciones internacionales: Arte y progreso*, Zaragoza, Expo Zaragoza 2008, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 85-104. Fueron para nuestro tema muy importantes las exposiciones de Londres de 1851 y 1862, las de París de 1867, 1878, 1889 y 1900, la de Viena de 1873 y, en Estados Unidos, las de Filadelfia de 1876, Chicago de 1893 y San Luis de 1904. Estas exhibiciones fomentaron el comercio y coleccionismo de arte japonés y las informaciones ofrecidas por Japón sobre su modernización y cultura fueron el origen de algunas importantes publicaciones, como fue el caso del primer libro de arte japonés editado en nuestro país, Jordana Morera, José. *La agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón: noticias recogidas con motivo de las exposiciones internacionales de Filadelfia (1876) y de París (1878*), Madrid, Imp. y Fundición de M. Tello, 1879. Para un estudio de esta publicación, Almazán, David. "Un libro olvidado sobre el redescubrimiento de Japón en España: La Agricultura, la industria y las bellas artes en el Japón (1879), de José Jordana y Morera", en Altamir, Mercé. *Japón: un enfoque comparativo. Actas de la Asociación de Estudios japoneses en España,* Barcelona, AEJE, 1999, pp. 45-50. También de gran importancia y de mayor repercusión, destacamos García Llansó, Antonio. *Dai Nipon (El Japón)*, Barcelona, José Gallach editor, 1905. Este libro estructura las informaciones que comenzó a recoger con la colaboración del pintor Keiichiro Kume durante la celebración de la primera Exposición Universal que hubo en España, la de Barcelona de 1888. Bru Turull, Ricard. "Un pintor japonés en la España del siglo XIX: Kume Keiichiro", *Goya*, 328 (2009), pp. 236-250.

[27] Barlés, Elena. "La mujer japonesa en los libros de viajeros publicados en castellano a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX", en Barlés, Elena y Almazán, David. *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, AEJE, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 773-848.

[28] El *ukiyo-e* fue una expresión artística urbana del periodo Edo y Meiji que aceptó como tema cualquier aspecto de la vida cotidiana de la gente (en la calle, en los barrios de placer, en los teatros, en los lugares famosos) y que perfeccionó un sistema de reproducción múltiple mediante xilografía que permitía editar miles de impresos y, además, en color (técnica *nishiki-e*). Para una visión panorámica de este arte, Newland, Amy Reigle. *Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints,* Amsterdam, Hotei, 2005. Sobre el panorama de los estudios y coleccionismo en nuestro país, Almazán, David y Barlés, Elena. "Arte japonés en España: colecciones, exposiciones y estudios sobre la Escuela *Ukiyoe*, la imagen del mundo flotante", en Cabañas, Miguel (coord.). *El Arte foráneo en España: Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 539-560.



Figura 2. Albúmina coloreada, c. 1890, de autor desconocido. Puerta monumental Nitenmon del mausoleo de Taiyuin, tercer shogun Tokugawa Iemitsu, en el complejo del Santuario de Nikkō. Col. Particular de Zaragoza.

peregrinación, por el monte Fuji o por las principales rutas que unían las capitales Edo y Kioto, como la denominada *Tōkaidō* y sus cincuenta y tres estaciones, los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, como Hiroshige II, Hiroshige III, Sadahide y Yoshitora[29], trataron de encontrar un mercado en la nueva situación de modernización del país y abandonaron las vistas tradicionales en favor del desarrollo urbano de Tokio y Yokohama. Por otra parte, la apertura de Yokohama como gran puerto comercial del Japón con Occidente motivó que las rutas de los viajeros se iniciara desde allí. En ocasiones, la zona de demarcación impuesta a los extranjeros fue la razón de que algunas excursiones, dentro de estos límites, configuraran la imagen del Japón monumental. Fue este el caso del Gran Buda de Kamakura, una obra que aparece en muchos libros y álbumes de fotografías, así como en un capítulo específico de la mayoría de los libros de viaje, pero que sin embargo estaba ausente de las representación de lugares famosos de las estampas *ukiyo-e*. El éxito del Gran Buda de Kamakura como icono de Japón fue una consecuencia de la aparición del turismo de los extranjeros en la segunda mitad del siglo XIX. El otro gran tema monumental nos remite a las pagodas, templos y dependencias del ornamentado santuario de Nikkō, valorado como la maravilla arquitectónica de Japón (Fig. 2) en casi todos los libros de viajes. Un último gran tema en la representación del Japón fueron sus jardines y su

[29] Otros artistas de este género fueron Kuniaki II, Kunihisa, Kuniteru II, Kunitoshi, Tankei, Unsen, Yoshifuji, Yoshiiku, Yoshimori, Yoshitoshi y el propio Yoshitoshi.



Figura 3.
Una vista de Noge (Noge no chōbō) de la serie *Yokohama meisho no uchi*, realizada por el artista Eirin Ichikōsai en 1872 y reproducida en Madrid por *La Ilustración Española y Americana* en diciembre de ese mismo año para informar de la primera línea ferroviaria japonesa.

bella naturaleza, tema inherente al arte japonés y que, como en el caso de las mujeres, también es uno de los más frecuentes del *ukiyo-e*, especialmente desde el siglo XIX con Hokusai (1760-1849) y Hiroshige (1797-1858). Como es sabido, las series de los grandes maestros del *ukiyo-e*, un arte desprestigiado en Japón por las clases dirigentes, fueron coleccionadas con pasión en la segunda mitad del siglo XIX por europeos y norteamericanos y los nombres antes citados se convirtieron en habituales en los círculos artísticos. Muchas estampas y libros ilustrados del siglo XVIII y principios del XIX se reeditaron durante el periodo Meiji, como exponentes del encanto del Japón tradicional. Pero el *ukiyo-e*, que siempre se caracterizó por rescatar todo tipo de temas de actualidad por parte de los editores con tal de que tuvieran éxito popular, no fue un arte tradicional anclado en un repertorio tradicional. Durante el periodo Meiji los editores se adaptaron a los dinámicos cambios del país y muchos artistas reflejaron con maestría el exotismo que producían en Japón los occidentales en Yokohama[30]. De este modo aparecieron los géneros *yokohama-e* y *kaika-e*, centrados en los animados desfiles que las cinco naciones organizaban en el parque del Bluff y en las fiestas del "barrio de placer" llamado Miyozaki, en Yokohama.

[30] Yonemura, Ann. *Yokohama: Prints from nineteenth-century Japan*, Washington, Sackler Gallery & Smithsonian, 1990.

Asimismo, los grabados de la era Meiji reflejaron cambios impulsados por el emperador, como las primeras líneas ferroviarias, la aprobación de la Constitución de 1889 y todo tipo de escenas sobre la modernización japonesa[31]. Un sistema de reproducción técnicamente tradicional sirvió para impulsar la propaganda imperial y las consignas del nuevo Japón dentro y fuera de las fronteras del Imperio del Sol Naciente. Estas imágenes pronto enriquecieron la visión de Japón en Occidente, no solamente por que los viajeros se hicieran con ellas como souvenir, sino porque sirvieron para ilustrar informaciones sobre el lejano país en la prensa occidental. Uno de los acontecimientos más destacados de la modernización japonesa fue sin duda la inauguración de su primera línea de ferrocarril en 1872, entre Tokio y Yokohama. Pues bien, la principal revista ilustrada de la época, *La Ilustración Española y Americana*, en diciembre de ese mismo año, reprodujo en una xilografía a contrafibra una estampa *yokoyama-e* con este tema para comentar "La llegada del primer tren a Yokohama"[32]. La calidad de la reproducción en detalles como las inscripciones en japonés nos ha permitido identificar esta estampa, como *Una vista de Noge* (Noge no chōbō) de la serie *Yokohama meisho no uchi*, una selección de lugares famosos de Yokohama que realizó, en 1872, el artista Eirin Ichikōsai, un misterioso autor del que solamente conocemos esta serie (Fig. 3). Finalmente, también con motivo de las guerras Sino-japonesa (1894-1895) y Ruso-japonesa (1904-1905) los editores lanzaron detalladas estampas, generalmente trípticos, que narraban los avances de las tropas niponas, con un gran éxito. A los ojos de Occidente, Japón había pasado del samurái al acorazado en una generación[33].

En contraste con esta utilización de las técnicas tradicionales de grabado en madera como sistema para difundir una imagen moderna de Japón, la llegada de la fotografía a Japón, aunque también se utilizó para documentar los cambios del país, fue, sobre todo, una herramienta para construir una imagen del Japón anclado en tipos y costumbres del exotismo demandado en Occidente. Una explicación de ello se encuentra en la propia autoría de los primeros repertorios fotográficos, que en un primer momento estuvieron en manos de fotógrafos occidentales[34] que decidieron probar fortuna con este negocio en suelo japonés, caso del retratista norteamericano Orrin E. Freeman, instalado en Yokohama en 1859. Por su producción, los más relevantes para el estudio de los álbumes con "vistas" y "tipos y costumbres" fueron el cosmopolita Felice Beato (c.1825-c.1908), el austriaco barón Raimund von Stillfried (1839-1911) y el italo-americano Adolfo Farsari (1841-1898), quienes montaron grandes estudios, con una veintena de asistentes nativos. En ellos se realizaban las fotografías y las copias en papel albuminado, que se coloreaban a mano y se montaban en álbumes. Ciertamente, estas imágenes son

[31] Meech-Pekarik, Julia. *The world of the Meiji print: Impressions of a new civilization*, Nueva York, Weatherhill, 1986. Merrit, Helen. *Modern Japanese woodblock prints: The early years*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1900.

[32] "La llegada del primer tren a Yokohama", *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 24 de diciembre de 1872, pp. 758 y 764. La noticia, según informó la revista española, fue tomada del *The Japan Weekly Mail.*

[33] Tuvimos ocasión de tratar este tema en la pasada edición de las Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Almazán, David. "Del samurái al acorazado: evolución de la imagen de la guerra en el grabado japonés de la era Meiji (1868-1912)", en Cabañas, Miguel, López-Yarto, Amelia y Rincón, Wifredo. *Arte en tiempos de guerra*. Madrid, CSIC, 2009, pp. 283-294.

[34] Las primeras fotografías realizadas en Japón fueron unos trescientos daguerrotipos, casi todos desaparecidos, que documentaron la expedición del norteamericano Matthew Perry en 1853.

óptimas para el estudio del eurocentrismo colonialista y el exotismo, pero también son muy interesantes como modelo para la primera generación de fotógrafos japoneses y para el estudio de la relación, en temas de composición, con la propia tradición japonesa, especialmente la de las estampas *ukiyo-e* de la escuela Utagawa, pues a esta escuela había pertenecido el gran maestro del paisaje Hiroshige y también eran de la escuela Utagawa la mayor parte de los artistas del *yokohama-e*, establecidos en Yokohama. Ueno Hikoma (1838-1904), en 1862, fue en Nagasaki el pionero en abrir un estudio fotográfico. En 1865, le siguió Shimooka Renjō (1823-1914) en Yokohama, y en esta misma localidad quienes se dedicaban principalmente a fotografiar viajeros occidentales. Posteriormente, los fotógrafos con más exito, muchos formados con Beato o Stillfried, fueron Kurasabe Kimbei (1841-1934), Tamamura Kozaburo (1856-c.1923), Ogawa Kazumasa (1860-1929), entre otros[35], cuya obra muchas veces es complicada de identificar por la semejanza de algunas tomas y el comercio de originales para hacer copias. Durante la era Meiji, uno de los souvenirs más representativos de Japón fueron estas albúminas coloreadas a mano que eran presentadas como recuerdo turístico[36]. Es difícil establecer cuántas copias fotográficas se exportaban, pero según registros oficiales de los años finales del siglo XIX podemos calcular unas 25.000 al año. Cuando eran reunidas en álbumes, generalmente eran encuadernadas en formato acordeón, con tapas de cartón laqueado con decoración incrustada componiendo figuras típicas, como el *rickshaw* o escenas de geishas en jardines o estanques (Fig. 4). Otros acabados mas sencillos eran la encuadernación en tela o en papel. Las fotografías se comercializaron en varios tamaños, siendo de más calidad los mayores, de unos 22 x 26 cm, por el delicado trabajo del coloreado manual. Las menores, de unos 10 x 15 cm, suelen presentar un acabado menos fino y tenían un precio sensiblemente inferior. Podían ser de cien o de cincuenta fotografías, si bien estas cifras eran variables. Dentro de un extenso muestrario, agrupado por temas, el cliente podía escoger sus preferidas y al día siguiente le llevaban al hotel el álbum ya montado. En ocasiones podían escoger fotografías de varios estudios, por lo que las atribuciones de la autoría de los álbumes son complejas. Había también repertorios estandarizados, que muchas veces se componía de la mitad con vistas naturales y monumentos y la otra mitad con tipos nativos, especialmente mujeres. La variedad de escenas representadas es extraordinaria, no obstante se aprecia una tendencia, justificada comercialmente, hacia una serie de tópicos, tanto en los monumentos y lugares reseñados en las guías y los libros de viaje (especialmente Kioto, Kamakura y Nikkō), como en la recreación idílica de la encantadora belleza de la mujer nipona. En los ejemplares más cuidados, el cliente podía encargar una inscripción para la cubierta de laca con incrustaciones de marfil o hueso. Uno de los álbumes más bellos conservados en España, con fotografías de Kurakabe Kimbei,

[35] También realizaron una destacada producción Uchida Kuichi, Matsumoto Ryojun, Maeda Genzo, Kizu Korichi, Yokoyama Matsusaburo, Esaki Reiji, Suzuki Shin'ichi, Kashima Seibei, Izawa Shuji y Nakajima Matsuchi.

[36] Bennett, Terry. *Early Japanese Images*, Vermont, Tuttle, 1996. Bennett, Terry. *Old Japanese Photographs Collectors' Data Guide*, Londres, Bernard Quaritch, 2006. Bennett, Terry. *Photography in Japan 1853-1912*, Vermont, Tuttle, 2006. Edel, Chantal. *Once Upon a Time. Visions of Old Japan From the Photos of Beato and Stillfried and the Words of Pierre Loti*, Nueva York, Friendly Press, 1986. Marbot, Bernard. *Objetif Cipango. Photographies anciennes du Japon*, París, Bibliothèque Nationale, 1990. Sharf, Frederic *et al. Art and Artifice, Japanese Photographs of the Meiji Era*, Boston, Museum of Fine Art, 2004. Winkel, Margarita. *Souvenirs from Japan, Japanese photography at the turn of the century*, Londres, Bamboo Publishing Ltd, 1991. Worswick, Clark. *Japan: Photographs 1854-1905*, Nueva York, A Pennwick/Knopf, 1979.



Figura 4. Cubierta de cartón laqueado decorado con una escena de pesca pintada y con incrustaciones de hueso en los rostros, para un álbum de finales del siglo XIX de dimensiones 15 x 20 cm. Col. particular de Zaragoza.

perteneció al médico navarro Benito Francia y lleva este nombre lacado en la cubierta[37]. Este tipo de álbumes fueron frecuentes en colecciones privadas de familias o congregaciones con relaciones con el Japón decimonónico[38]. No obstante, no hay que olvidar la importante difusión de estas imágenes mediante las reproducciones en xilografía o fotograbado en revistas y libros. En Japón, durante la última década del siglo XIX, Ogawa Kazumasa editó exquisitos calotipos. Tampoco hay que descuidar el hecho de que, en la segunda mitad del siglo XIX, una gran parte

[37] Este álbum, expuesto en el Museo nacional de Artes Decorativas de Madrid y en el Palacio de Sástago de Zaragoza ha sido estudiado en Carrera Conde, Ángel. *Shashin (copia de la verdad). Fotografías de Japón del siglo XIX. El álbum de Benito Francia*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.

[38] En el Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos en Valladolid se conservan un conjunto de diez álbumes. El primero de ellos traídos desde Filipinas en 1898 por el agustino Baldomero Real y el resto, ya en las últimas décadas del siglo XX por parte del agustino Nicanor Lana, han sido estudiados por Sierra de la Calle, Blas. *Japón. Fotografía s. XIX. Catálogo IV*, Valladolid, Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos, 2001.

del material fotografiado era consumido por la burguesía occidental en tres dimensiones, a través de visores de vistas estereoscópicas[39].

Coincidiendo con el ascenso del Imperio de Sol Naciente como una potencia mundialmente reconocida, en torno a las Guerras Sino-japonesa (1894-1895) y Ruso-japonesa (1904-1905), hubo en la cultura japonesa una reacción hacia los valores estéticos tradicionales y una mirada con una gran carga nacionalista y nostálgica hacia el pasado de la nación. En el marco de este contexto, el retorno entre los artistas nipones hacia sus propias raíces había sido impulsado por infatigables defensores de la tradición artística, como el citado Fenollosa, apasionado del *ukiyo-e* de finales del siglo XVIII, y su discípulo, el japonés Okakura Kazukō (1862-1913), también conocido como Okakura Tenshin, promotor de asociaciones de artistas y gran difusor de los valores tradicionales en todo el mundo gracias a su famosos libro *The Book of Tea*, publicado en 1906. Los editores encauzaron este tradicionalismo hacia un público, el mercado nacional, que con el mismo orgullo que sentía las victorias de su moderno ejército en el continente asiático, también disfrutaba con la recuperación de las artes tradicionales como parte de su identidad cultural. Como en un péndulo, lo que había sido una indiscutida occidentalización cultural, en las décadas de los años sesenta y setenta, fue ahora considerado un episodio que, aunque había sido necesario para el avance técnico, había puesto en peligro su esencia nacional (*kokutai*). La forma visual de este neotradicionalismo en el arte se encarnó en una imagen de la mujer que abandonaba los dictados de la moda parisina y reaparecía envuelta en elegantes kimonos, contemplando el paso de las estaciones en delicados jardines y recuperando artes tradicionales, como danzas, arreglos florales y la ceremonia del té. En el ámbito de las Bellas Artes, mujer y naturaleza fueron dos de los principales temas de la pintura *nihonga*, corriente en oposición de la pintura de tipo occidental. En el arte de la estampa se aprecia también esta orientación de la mujer como icono de los valores tradicionales. Desde la perspectiva del *ukiyo-e* como negocio comercial, hemos de subrayar que esta tendencia estética se reflejó en un amplio mercado nacional que, frente a técnicas importadas, como las litografías o fotografías, también apreciaba los valores intrínsecos y calidad de la propia estampa japonesa. El medio era también el mensaje. En este sentido, la calidad de impresión de las estampas de la última década del siglo XIX y la primera década del XX presenta una excelencia y variedad de recursos (degradados, grabado en seco, tintas metálicas, aplicación de pigmentos con laca) que hacen de esta etapa una edad de plata del grabado japonés, solamente comparable a la última década del siglo XVIII, y a las lujosas ediciones privadas de los *surimono*[40]. Por otra parte, para nuestro enfoque, es necesario subrayar también que este fenómeno editorial se produce en el momento también que existe una gran demanda de estampas japonesas en Occidente, como consecuencia del éxito de Japonismo y del desarrollo del coleccionismo de *ukiyo-e*. Podríamos afirmar que estamos en el momento en que los editores japoneses fueron conscientes de que se

[39] Este hecho también explica alguna de las tendencias compositivas, como las diagonales para marcar líneas de fuga, características de la fotografía decimonónica. Desde 1860, importantes firmas, como Negretti and Zambra, produjeron fotografías estereoscópicas en Japón.

[40] Estas lujosas ediciones, en formato reducido fueron también muy valoradas en Europa, donde se compusieron álbumes que recogían originales o reediciones de *surimono*. En el Museo Sorolla se conserva un espléndido álbum, que posiblemente fue un regalo de boda recibido por el pintor Joaquín Sorolla en París, en 1889. Román Navarro, María. "El objeto como manifestación cultural", en VV. AA. *Orientando la Mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*, Madrid, Conde Duque, 2009, pp. 206-207.



Figura 5.
Etiqueta de Matsuki Heikichi localizada en el interior de la cubierta de un álbum de la serie *Bijin meisho awase* de Ogata Gekkō, conservada en el Museo de Zaragoza, de la Col. Federico Torralba.



Figura 6. *Sankyoku* (tres instrumentos) de la serie *Fujin fūzoku zukushi* (Modas y costumbres femeninas) de Ogata Gekkō, 1891. Col. Particular de Zaragoza.

podía capitalizar y rentabilizar el fenómeno del Japonismo. Los editores japoneses produjeron en esta época muchas reediciones de antiguos maestros (*fukusei hanga*) y comercializaron sus nuevas series encuadernadas en álbumes para su venta en Estados Unidos y Europa, esto es, dirigían sus producciones para el mercado occidental. Los dos editores más destacados en este tipo de producción fueron los jóvenes emprendedores Matsuki Heikichi V (1871-1931), de la empresa Daikokuya (Fig. 5), y Akiyama Buemon (1877-1910), de la empresa Kokkeido[41]. Los artistas que trabajaron para ellos constituyen la última generación de maestros del *ukiyo-e* y, principalmente, fueron seguidores de Yoshitoshi y Kiyochika. Esta última generación compaginó la actualización del genero *bijin* con otras muchas actividades, como las estampas bélicas o las ilustraciones para periódicos. La nómina de artistas es extraordinaria por su talento y versatilidad y en ella destacan Yōshū Chikanobu (1838-1912), autor de las series *Shin bijin* y *Jidai kagami,* Mizuno Toshikata (1866-1908), autor de la series *Sanjūrokkasen*, Ogata Gekkō (1859-1920)[42], autor de *Fujin fūzoku zukushi* (Fig. 6) y *Bijin meisho awase*,

[41] Brown, Kendall H. "Impressions of Japan: Print Interaccions East West", en Javid, Christine (Ed.). *Color Woodcut international. Japan, Britain and America in the Early Twentieth Century*, Madison, Chazen Museum of Art, 2006, pp.13-29.

[42] Almazán, David. "Un artista japonés del periodo Meiji (1868-1912). Ogata Gekkō (1859-1920) en las colecciones de Zaragoza", en San Ginés, Pedro. *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*, Granada, CEIAP, Editorial Universidad de Granada, 2010.



Figura 7. Albúmina coloreada, c. 1890, de autor desconocido. *Taiko, tsuzumi y samisen*.
Col. Particular de Zaragoza.

y, finalmente, los jóvenes Miyagawa Shuntei (1873-1914) y Yamamoto Shōun (1870-1965). Todos ellos son magníficos artistas todavía no suficientemente reconocidos. Las series más características de los álbumes comercializados para los occidentales fueron aquellas en las que se representa, generalmente de cuerpo entero, bien a mujeres japonesas con el atuendo de las etapas históricas de Japón, bien a las *bijin* visitando lugares famosos, como jardines, o bien como portadora, espectadora y transmisora de las artes tradicionales: la ceremonia del té, la pintura, la caligrafía, los arreglos florales, el teatro noh, la música de koto y samisen, los paseos para contemplar el primaveral *hanami* o el otoñal *momiji*, etc. Este repertorio es muy parecido al explotado por los fotógrafos en las recreaciones en estudio sobre la mujer tradicional (Fig. 7).

En esta línea, también algunos artistas trabajaron como ilustradores, también en la técnica *nishiki-e* de las anteriores estampas, para libros en lenguas occidentales sobre temas de divulgación de la cultura tradicional japonesa. El propio Gekkō fue el autor de los grabados para *The floral art of Japan* (1899) del arquitecto británico Josiah Conder (1852-1920). Anteriormente, los libros ilustrados *e-hon* habían sido muy demandados e influyentes en relación Japonismo occidental, especialmente el celebérrimo *Manga* de Hokusai. Por esta razón nos parece necesario finalizar este análisis sobre álbumes fotográficos y de grabados con un formato especial, los pequeños libros, de 15 x 10 cm., en papel-crepe o *chirimen-bon*, editados para los occidentales, con textos en inglés, francés y otras lenguas. Su editor fue Hasegawa



Figura 8. Portada de Eitaku Sensai para *El espejo de Matsuyama*, publicado en Tokio en 1914 por T. Hasegawa, con traducción de Gonzalo Jiménez de la Espada.

Takejiro[43] (1853-1938), quien, para presentar los cuentos, leyendas y costumbres del Japón tradicional, se rodeó de traductores tan sobresalientes como Basil H. Chamberlain y Lafcadio Hearn, entre otros, y con ilustradores de la talla de Eitaku Sensai (1843-1890), Suzuki Kason (1860-1919) y Kawabata Gyokusho (1842-1913). Sobre estos cuentos, el escritor Juan Varela (1824-1905), que tradujo en 1887 un par de ellos desde la versión inglesa, comentó en la revista *La Ilustración Artística* que "lo pintado es mucho más que lo escrito, y está pintado con grande originalidad y gracia"[44]. Desde 1884 los Japanese Fairy Tales de Hasegawa tuvieron una gran difusión y fueron utilizados como bellos souvenirs del Japón. En 1914, veinte de estos exquisitos libros, con cuentos y leyendas, fueron publicados en Tokio por Hasegawa (Fig. 8) con traducción de Gonzalo Jiménez de la Espada[45].

[43] Sharf, Frederic A. *Takejiro Hasegawa: Meiji Japan's Preeminent Publisher of Wood-Block Illustrated Crepe-Paper Books*, Salem, Peabody Essex Museum, 1994. Byrne, Alexander. "Chirimen-bon or Crêpe Paper Books". *Daruma, Japanese Art & Antiques Magazine*, nº 47 (2005), pp. 12- 27. Franci, Riccardo. *Takejiro Hasegawa e le fiabe giapponesi del Museo Stibbert*, Livorno, Sillabe, 2008.

[44] Valera, Juan. "Dos cuentos japoneses", *La Ilustración Artística* (Barcelona), 27 de junio de 1887, p. 214.

[45] Almazán, David. "Una joya bibliográfica hipano-japonesa: los cuentos y leyendas del Japón de Gonzalo Jiménez de la Espada editados como *chirimen-bon* por T. Hasegawa (Tokio, 1914)", *Artigrama* (Zaragoza), nº 23 (2008), pp. 781-801. Baquero, Julio y Pazó, José (eds.). *Cuentos del Japón Viejo*, Traducción de Gonzalo Jiménez de la Espada, San Lorenzo del Escorial, Langre, 2009.

COLECCIONISMO DE TEJIDOS COPTOS EN ESPAÑA: DE LOS COLECCIONISTAS A LOS MUSEOS[1]

Laura Rodríguez Peinado
Universidad Complutense de Madrid

Desde finales del siglo XIX, el mercado de arte y los coleccionistas se empezaron a interesar por los tejidos de los primeros siglos de nuestra era exhumados de las necrópolis egipcias, cuando en Egipto se fue abandonando gradualmente la costumbre de momificar a sus muertos para dar paso a la inhumación de los difuntos, que eran enterrados en fosas excavadas en la arena, en ocasiones revestidas de ladrillo, ataviados con túnicas, mantos –cuya riqueza y número de prendas superpuestas estaba en función del estatus social del difunto–, tocado en forma de velo o casquete y calzado. Después de revestidos, se envolvían en mortajas –*pallia mortuorum*– formadas por grandes tejidos reutilizados que habían tenido previamente la función de chales, manteles, colgaduras y otras piezas de ornamentación. Los cuerpos eran depositados directamente en la fosa o sobre una plancha de sicomoro, reposando a menudo la cabeza y los pies en cojines. Muy raramente se utilizaban sarcófagos[2].

La ubicación de las necrópolis en los bordes del desierto, en un terreno seco y arenoso, ha favorecido la preservación de los tejidos en magníficas condiciones, desenterrándose piezas completas en un estado de conservación admirable donde los motivos decorativos han mantenido su rico cromatismo.

Tradicionalmente la historiografía denomina a estos tejidos con el término de coptos, entendiéndose la expresión como la forma en que los árabes nombraron a los pobladores de Egipto tras la conquista, cuando gran parte de su población era cristiana, motivo por el cual copto se asimiló a cristiano. Así, aunque en principio calificaba a la población egipcia en general, con el tiempo fue adquiriendo un significado étnico-religioso, convirtiéndose en

[1] Este artículo está incluido en el marco del proyecto de investigación I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación de Ref. HAR2008-04161.

[2] Para las costumbres funerarias egipcias véase Bénazeth, Dominique. "Les coutumes funéraires", en M.H. Rutchowscaya y D. Bénazeth (coord.). *L'art copte en Egypte. 2000 ans de christianisme*, París, Gallimard, 2000, pp. 105-106. Dunand, Françoise. "Between tradition and innovation: Egyptian funerary practices in late antiquity" en R. G. Bagnall (ed.). *Egypt in the Byzantine World, 300-700*, Nueva York, Cambridge University Press, 2007, pp. 163-184.

sinónimo de cristiano de Egipto hasta la actualidad[3]. Nosotros preferimos la nominación de tejidos del Valle del Nilo, desvinculándola de connotaciones de carácter religioso, porque esta producción responde a las necesidades y gustos de una población entre la que la antigua religión faraónica se había ido fusionando con la de origen greco-romano y se había producido un sincretismo religioso en el que gozaban de gran popularidad los cultos mistéricos, creando un ambiente propicio para la difusión del cristianismo que fue ganando adeptos. En estos tejidos, cuya producción se puede fechar entre los siglos II-III al X, encontramos piezas de temática muy variada donde los motivos clásicos conviven con otros de origen egipcio, como los temas nilóticos; con los de origen oriental; y con los de temática cristiana, cronológicamente más tardíos.

El interés por estos tejidos se despertó en los albores del siglo XX, aunque los primeros llegaron a Europa en torno a 1617-1618 de la mano del viajero y coleccionista alemán Christoph Weickmann, quien los trajo, junto a otras antigüedades egipcias, para su gabinete de curiosidades. La suya fue la primera colección de acceso público en la ciudad imperial de Ulm, constituyendo la célula original del Museo de dicha ciudad, donde actualmente se conservan.

No fue hasta las expediciones napoleónicas, que tuvieron lugar entre 1798 y 1801, cuando se empezaron a coleccionar estas piezas sistemáticamente. Los textiles fruto de esta expedición se depositaron primero en el Museo Egipcio de Turín, para distribuirse después entre el Museo del Louvre y el British Museum de Londres.

A lo largo del siglo XIX siguieron saliendo a la luz tejidos de forma accidental, nunca como resultado de excavaciones sistemáticas; pero en el último cuarto del siglo se organizaron numerosas campañas que aportaron abundante material arqueológico, destacando cuantitativamente los textiles.

En 1881 Gaston Maspero, director del Museo Egipcio de El Cairo, dirigió las primeras excavaciones en emplazamientos cristianos, depositándose los objetos fruto de las mismas en el Museo Egipcio para cederse, tras su fundación en 1910, al Museo de Arte Copto cairota.

En 1882 el comerciante vienés Theodor Graf vendió al Kunsthistorisches Museum de Viena una colección de telas procedentes de Saqqara.

En 1886 el South Kensington Museum de Londres, después Victoria and Albert Museum, adquirió un lote de alrededor de trescientos tejidos provenientes de Akhmim, Antinoe, Hawwara, Edfú y Abydos entre otras procedencias. El conjunto se completó con las piezas provenientes de las excavaciones de1887-1888 y 1910-1911 dirigidas por Flinders Petrie formando, cuantitativamente, la primera gran colección pública europea.

En 1889 Wladimir de Bock dirigió expediciones comisionado por el Museo de San Petersburgo en Al Fayyum, Akhmim y Asuan. Y el Museo de Moscú –Pushkin desde 1920– se benefició de las colecciones adquiridas a Bock en 1889 y a W. Golenischev en 1911.

Albert Gayet exhumó en Antinoe entre 1896 y 1910 uno de los conjuntos textiles más importante y numeroso. Sus campañas fueron sufragadas por Emile Guimet para el Museo

[3] El término copto deriva de *Aiguptius*, expresión con la que nombraron los griegos al territorio, transformado con el tiempo en *Egipioi*. Los árabes lo redujeron a las radicales consonánticas **qbt*, dando origen a una nueva palabra pronunciada *copto*. Una síntesis de esta evolución se puede seguir en Bourguet, Pierre du. *Les coptes*, París, Presses Universitaires de France, 1988, pp. 5-12 (col. Que sais – je? Le point des connaissances actuelles, nº 2398).

Guimet (1896), por la Cámara de Comercio de Lyon (1897-1898), el Comité del Palacio del Traje de la Exposición Universal de París (1898-1900), el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia (1901-1903), la Sociedad Francesa de Excavaciones Arqueológicas (1906-1907), además de sociedades francesas de anticuarios y coleccionistas, y por el industrial textil y coleccionista catalán Ramón Soler Vilabella, que sufragó con mil francos parte de los gastos de la campaña de 1908 y volvió a participar económicamente en la de 1913-1914, por lo que se le recompensó con una serie de tejidos, aunque no todos los que le hubiesen correspondido, parte de los cuales fueron donados en 1999 al Museo de Montserrat[4].

El gran volumen de los textiles procedentes de estas campañas fue el germen de la colección de la Sección Copta del Departamento de Antigüedades Egipcias del Museo del Louvre. Otros tejidos se distribuyeron por distintos museos franceses y europeos. Y tras la subasta pública que en 1901 se celebró en el Museo Guimet, donde se exponían las piezas de todas las expediciones dirigidas por Gayet, el Museo del Cincuentenario de Bruselas –actualmente Museo Real de Arte e Historia– adquirió dos lotes importantes provenientes de la tumba de Aurelio Collutus y de la Bordadora para completar una colección iniciada en 1887.

En 1899 el Museo de Artes Aplicadas de Budapest adquirió alrededor de setenta piezas de la colección de Robert Forrer, que había excavado en Akhmim desde 1885.

Desde 1881 se fundaron en Egipto sociedades para llevar a cabo campañas, que fueron sistemáticas hasta la Segunda Guerra Mundial en emplazamientos como Akhmim, Karanis, Bawit, Antinoe, Saqqara, Alejandría, Armant, Hawara… dando paso a un floreciente comercio de telas procedentes, en muchos casos, de las excavaciones clandestinas que se habían llevado a cabo en paralelo a las oficiales.

A lo largo del siglo XX han sido muchos los museos que se han interesado por el coleccionismo de tejidos coptos en Europa, América, Australia, Nueva Zelanda y Japón, y muchos de estos se han dado a conocer en catálogos, aunque otros muchos todavía nos son desconocidos[5].

En la Exposición Universal de París de 1900 se celebró en el *Palais du Costume* la muestra *Le costume en Égypte du VII au XIII siècle* donde se dieron a conocer un importante número de piezas procedentes de la campaña que Albert Gayet había llevado a cabo financiado por los organizadores del gran evento finisecular[6]. A partir de entonces el interés por estos objetos

[4] Turell Coll, Luís G. "El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña y la formación de la colección del Museu de Montserrat", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, II, 2008, pp. 113-124.

[5] No vamos a citar los catálogos editados por distintas instituciones porque sería muy tedioso, pero para una visión más amplia del coleccionismo de tejidos coptos véanse, entre otros, Kendrick, Albert Frank. *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt. Greco-roman period*, vol. 1, Londres, Victoria and Albert Museum, 1920, pp. 4-5. Drioton, Étienne. *Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah*, El Cairo, Publications de la Société d'Archéologie copte. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 1942, pp. IV-V. Volbach, Wolfgan Fritz. *Il tessuto nell'arte antica*, Milán, Fratelli-Fabbri, 1966, pp. 31-32. Bourguet, Pierre du. *Op. cit.*, pp. 77-91. Török, László. *Coptic Antiquities II. Textiles*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, p. 13. Rodríguez Peinado, Laura. *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones* madrileñas, Madrid, Universidad Complutense, 2001, pp. 82-87. Calament, Florence. "À la découverte de l´Égypte chrétienne au XIXe siècle" en Santrot, M-H.; Rutchowscaya, M-H.; Bénazeth, D. y Giroire, C. (coord.). *Au fil du Nil. Couleurs de l'Égypte chrétienne*, París, Somogy editions d'art, 2001, pp. 167-169. Rutchowscaya, Marie-Hélène. "Résurrection des tissus coptes: un choc et une tentation" en Santrot, M-H., Rutchowscaya; M-H., Bénazeth, D.; Giroire, C. (coord.). *Op. cit*., pp. 177-178.

[6] Gayet, Albert. *Exposition Universelle de 1900. Palais du Costume. Le costume en Égypte du VII au XIII siècle. D'après les fouilles de M. Al. Gayet.* París, Ernest Ledoux editeur, 1900.

fue en aumento y tanto museos e instituciones como coleccionistas comenzaron a adquirir conjuntos de textiles apreciados por la belleza de sus diseños y su rico colorido.

El mercado del arte que se generó provocó la fragmentación de muchos tejidos para obtener mayor rentabilidad, apreciándose generalmente las partes ornamentadas y desechándose, a menudo, las telas sin decorar. Su fraccionamiento ha impedido las más de las veces conocer el tipo de tejido al que pertenecían y su función. Además, en su comercialización parece que fue habitual omitir la procedencia de las piezas, bien por su desconocimiento, bien para ocultar su extracción fraudulenta, lo que ha supuesto la descontextualización de la mayoría de los conjuntos dificultando, por consiguiente, su estudio. Pero en los primeros momentos, estas telas fascinaban por su colorido, su variado repertorio decorativo e iconográfico y su técnica, por lo que pronto aparecieron estudios abarcando los distintos aspectos[7]. Y a lo largo del siglo XX se ha multiplicado la bibliografía sobre estas producciones, diversificándose la investigación hasta que en los años noventa los estudios se han centrado, además de en los rastreos estilísticos e iconográficos, en la caracterización de estos tejidos a partir de análisis de fibras y colorantes; técnicas; en la disposición de los motivos decorativos en la pieza y en su función; y en el establecimiento de cronologías absolutas a partir de la toma de muestras para su análisis con radiocarbono[8].

Su coleccionismo en España estuvo más extendido en Cataluña, donde intelectuales, diletantes e industriales invirtieron parte de su fortuna en el atesoramiento de objetos artísticos entre los que ocuparon un lugar destacado los textiles antiguos. Tejidos coptos, entre otros artefactos, formaban parte de las colecciones de Gaspar Homar, Lluís Plandiura, Frederic Marés, Francesc Miquel i Badía, Josep Biosca[9], Ròmul Bosch i Catarineu, Ignasi Abadal

[7] Hay que destacar las obras de Gerspach, Édouard. *Les tapisseries coptes*, París, Maison Quantin, 1890; y Dillmont, Thérèse de. *Motifs de broderie copte*, Dornach (Alsacia), Bibliothéque D.M.C., 3 volúmenes sin fechar (reeditado en 1929). Mientras que el primero considera que son tapicerías a la manera de las realizadas en Gobelinos, la segunda los describe como bordados.

En España es interesante la obra de Rodón y Font, Camilo. *El arte de la tapicería en la Antigüedad. Estudio histórico y crítico*, Badalona, Cataluña Textil, 1918.

Para el estudio técnico de estas manufacturas véanse, entre otros, Rodríguez Peinado, Laura. *Op. cit.*, pp. 116-169. Rutchowscaya, Marie-Hélène. *Tissus coptes*, París, Adam Biro, 1990, pp. 24-36.

[8] No se trata de hacer un recorrido historiográfico, por lo que sirvan como muestra de todos los aspectos citados los distintos estudios recogidos en: De Moor, Antoine y Fluck, Cäcilia (ed.). *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, Tielt, Lanoo, 2007 y De Moor, Antoine y Fluck, Cäcilia (ed.). *Furnishing textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, Tielt, Lanoo, 2009. Los proyectos de investigación que hemos venido desarrollando desde 2004 (06/0036/2003, HUM2005-04610 y HAR2008-04161) inciden en estas tesis: Rodríguez Peinado, Laura y Cabrera Lafuente, Ana. "Proyecto de investigación sobre materias primas y técnicas textiles: la colección de tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid", *Investigación en Conservación y Restauración, II Congreso del GEIIC (Barcelona 9-11 de noviembre de 2005)*, MNAC-Universidad de Barcelona, 2005, pp. 235-241; Rodríguez Peinado, Laura y Cabrera Lafuente, Ana. "La datación de C14 aplicada a tejidos: el caso de las manufacturas coptas", *II Congreso Internacional sobre el Sudario de Oviedo (Oviedo 13-15 de abril de 2007)*, Centro Español de Sindonología, 2007, pp. 663-673; Rodríguez, Laura, Cabrera, Ana; Parra, Enrique; Turell, Luís y Borrego, Pilar. "Arqueometría de los tejidos coptos: las colecciones españolas", *VII Congreso Ibérico de Arqueometría, (Madrid 8-9 de octubre de 2007)*, CSIC, 2007, pp. 190-202.

[9] Sobre las colecciones de estos dos últimos, véase: Pascó, José. *Catalogue de la Collection de tissus ancienes de D. Francisco Miquel i Badía*, Barcelona, 1900. Torrella Niubó, Francisco. *Las colecciones del Museo Textil Biosca*, Tarrasa, Publicaciones del Museo Textil Biosca, 1949.

o Ricard Viñas entre otros, los cuales fueron a parar posteriormente y por diferentes vías a distintos museos. Parte de los de Plandiura y de los de Homar fueron comprados por Abadal y acabaron en el Museo Textil de Tarrasa, fundado por Josep Biosca, donde también fueron depositados los de Viñas, comprados por la Diputación de Barcelona. Los de Marés, una pequeña muestra, se conservan en su museo de la ciudad condal. Los de Bosch i Catarineu, junto con una parte de los de Homar y los de Pascó, además de los de Trallero y una túnica de Hans Hele, forman parte de los fondos del Museu Tèxtil i d'Indumentaria de Barcelona y cuantitativamente forma la colección más numerosa junto a la del museo tarrasense.

El interés por el coleccionismo de estas piezas estuvo motivado por varias causas. Además de los coleccionistas eruditos que reunían objetos heterogéneos con fines estéticos, los industriales textiles catalanes gustaron de coleccionar tejidos antiguos de distintas épocas, entre los que ocuparon un lugar los coptos, acaso movidos por el interés que estos suscitaban en Europa y por la búsqueda de antigüedad y exotismo a la vez que el deseo de reunir piezas que ilustraran convenientemente la evolución de la industria textil. Por otra parte, Cataluña estaba más abierta a las corrientes europeas y los viajes a las distintas capitales, entre las que destacaba la francesa, permitían estar a la vanguardia en los gustos artísticos y del coleccionismo[10].

Por su parte, en Madrid no fueron tantos los coleccionistas de arte textil, y entre estos apenas interesaron las telas coptas, quizá por el ambiente artístico más conservador de la sociedad madrileña. Pero entre los coleccionistas que compilaron una interesante muestra estuvo el erudito Anastasio Páramo, que a su faceta de coleccionista hay que unir la de marchante de obras de arte[11]. Anastasio Páramo reunió una importante colección de artes decorativas que incluía tejidos antiguos[12]. Su trato con anticuarios y sus viajes, entre los que tenemos noticia del que realizó a París en octubre de 1909[13], le pudo hacer interesarse por estas piezas. Resulta curioso que estableciese comunicación epistolar con Ramón Soler Vilabella, que como hemos visto sufragó en parte alguna de las campañas de Gayet[14], quien en 1920 quiso comprarle un repostero de lana. No sabemos si en esta relación hubo intercambio de opiniones sobre los textiles coptos, que interesaron a ambos.

Desconocemos cuando y donde llevó a cabo la adquisición de estas piezas y el número que llegó a tener, porque conocemos su existencia por una fotografía antigua conservada en el archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas, donde se muestra parte de su colección cedida en depósito al museo madrileño en los inicios de su andadura, cuando se conocía como Museo Nacional de Artes Industriales.

En 1912 fue fundado por Real Decreto el Museo Nacional de Artes Industriales dentro de la política de creación de museos cuyas colecciones sirviesen de inspiración para la formación

[10] Torrella Niubó, Francisco. *El col.leccionisme tèxtil a Catalunya*, discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1985. Carbonell Basté, Sílvia. "Els inicis del col.leccionisme tèxtil a Catalunya", en *Miralls de l'Orient*, Terrasa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004.

[11] Lafuente Urien, Aranzazu; Gallo León, Francisco; López Vázquez, David; Rojo Medina, Raquel; Megino Collado, Luis y Gómez Vozmediano, Miguel Fernando. "Anastasio Páramo (conde de Benacazón). El legado de un anticuario erudito", *Archivo Secreto* (Toledo), 3, 2006, pp. 146-164.

[12] En 1917 se le invitó a prestar piezas de su colección para la exposición que se iba a celebrar de telas antiguas españolas. Quiso establecer algún negocio con el dueño de una fábrica de tapices granadino. Y se carteó con el director de *Cataluña Textil*. Ibídem, pp. 151-152.

[13] Ibidem, p. 148.

[14] Ibidem, p. 151. Sobre Soler Vilabella, vid. nota 4.



Figura 1. Museo Nacional de Artes Industriales, Madrid. Sala A. Páramo.

artística de fabricantes y diseñadores[15]. Aunque había intención de ubicarlo en el Palacio de Cristal del Retiro, tuvo por sede entre 1915 y 1932 el número 5 de la madrileña calle del Sacramento, donde ocupó "los cuartos segundo derecha e izquierda" y se organizó en seis salas con objetos procedentes de otros museos, de dependencias oficiales y adquiridos por compra. Pero además de los fondos propios, cedieron temporalmente piezas, en calidad de depósito, coleccionistas madrileños que eran miembros del Patronato, formado por personas de reconocida competencia en el arte industrial en España.

La disposición de las salas del Museo las conocemos a partir de una serie de fotografías, algunas de las cuales se reprodujeron en el Anuario de 1916[16]. En ellas se puede ver la instalación y los objetos expuestos: aproximadamente mil quinientos, entre los que había tejidos, bordados, cerámica, vidrios, cueros, muebles, etc.[17]. A ese conjunto pertenece una fotografía inédita

[15] Véase para este apartado Villalba Salvador, María y Cabrera Lafuente, Ana. "El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) (1912-1927)", *Revista de Museología* (Madrid), 36, 2006, pp. 117-123.

[16] *Museo Nacional de Artes Industriales*, Anuario de MCMXVI, Madrid, Imprenta Clásica Española, p. 5. La dirección del Museo mandó hacer un gran número de colecciones fotográficas de las salas y detalles para repartir entre los centros y personalidades con el fin de que conociesen como se iba formando.

[17] Villalba Salvador, María y Cabrera Lafuente, Ana. *Op. cit.*, p. 119.

(Archivo del MNAD) identificada por un rótulo como "Colección A. Páramo, sala 2", donde junto a mobiliario, entre el que destacan dos sillones tallados con bustos en clípeos en sus respaldos, de las paredes cuelgan azulejos, sellos, aldabones y tejidos enmarcados, entre los que se distinguen tres cuadros que contiene cada uno una serie de tejidos coptos (Fig. 1), que permitirían al Museo estar a la vanguardia del coleccionismo textil de la época.

Entraba dentro de los criterios museográficos de la época presentar los tejidos enmarcados con cristales, porque se valoraban como objetos estéticos, no por sus singularidades matéricas o técnicas. Es por eso que a menudo en las distintas colecciones se presentaban adheridos a cartones creando composiciones cuya ordenación se basaba en la decoración y el cromatismo, y cuando se exponían, se presentaban protegidos por cristales y colgados de los muros, como piezas planas.

En las Actas del Patronato del Museo figura como miembro Anastasio Páramo, que actuó como vocal y se le menciona regularmente hasta 1936[18]. Su labor de patronazgo conllevaba el consejo y asesoramiento a la institución en su política. En 1915 cedió, en calidad de depósito, un gran número de objetos de su excelente colección distribuidos al menos en dos salas, siguiendo la costumbre de los coleccionistas extranjeros y con el fin de que sirviera de ejemplo a los españoles[19]. La documentación inicial del Museo está muy incompleta y desconocemos hasta cuando estuvieron montadas estas salas, pero parece probable que no se desmontasen hasta que el ya Museo Nacional de Artes Decorativas fue trasladado a su actual sede de la calle Montalbán número 12[20]. En dicha documentación tampoco se encuentran referencias a estos tejidos, de los que solo hemos podido identificar alguno a través de una minuciosa observación de la fotografía, lo que nos ha permitido constatar que actualmente forman parte de los fondos del Centre de Documentació y Museu Tèxtil de Tarrasa[21].

En el Museo Nacional de Artes Industriales debieron exponerse al menos alrededor de cuarenta fragmentos, posiblemente todos de la misma procedencia, la colección de Anastasio Páramo, si tenemos en cuenta que en el Fichero Antiguo de la actual Unidad de Tratamiento Archivístico y Documentación del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (UTAD) se conservan una serie de treinta y una fotografías que reproducen tejidos coptos y en algunas de ellas figura el rótulo "telas coptas. Madrid. Museo de Artes Industriales". Ha sido a partir del cotejo de la instantánea del antiguo Museo y de esta serie por la que hemos tenido constancia de la existencia de este conjunto[22], que sin duda fue más numeroso del que muestran las fotografías, ya que al menos dos de los tejidos que hemos podido identificar custodiados en el Centre de Documentació y Museu Tèxtil de

[18] Libros de Actas del Patronato del Museo Nacional de Artes Industriales. Archivo del MNAD.

[19] *Museo Nacional de Artes Industriales*, Anuario de MCMXVI, Madrid, Imprenta Clásica Española, p. 6.

[20] En 1931 el museo cambió su nombre inicial por Museo Nacional de Artes Decorativas, aunque el Patronato solicitó el cambio de nombre para la institución ya en 1927. En 1932 se decidió el traslado de su sede y tras acometerse una serie de reformas el museo abrió al público en su nueva ubicación finalizada la Guerra Civil: Villalba Salvador, María y Cabrera Lafuente, Ana. *Op. cit.*, p. 123.

[21] Se trata de los tejidos con nº de registro 224, 232, 246 y 250, reproducidos en Morral i Romeu, Eulàlia (coord.). *Egypte. Entre el sol y la mitja luna*, Barcelona, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 1999. pp. 146, 224 y 225.

[22] Quiero mostrar mi agradecimiento a la Dra. Amelia López-Yarto, que me descubrió estas fotografías y a Rosa M.ª Villalón Herrera, que como responsable de la UTAD ha gestionado los derechos de reproducción.

Tarrasa (nº 232 y 250), donde fueron a parar como veremos a continuación, no aparecen en las imágenes que se conservan. Además, algunas fotos dejan ver en sus extremos parte de tejidos no identificados que también fueron exhibidos en el museo madrileño.

La colección textil del Museo Nacional de Artes Decorativas se formó a partir de grupos de distinta procedencia, aunque el mayor volumen procede de las adquisiciones fundacionales, por lo que en el reglamento de su organización, una de las agrupaciones de sus fondos la constituían estas artes[23]. A lo largo del tiempo, fueron diferentes las formas de adquisición de nuevas piezas, ya fuese por compra o por donaciones. De ambos modos se adquirieron piezas de Anastasio Páramo[24], pero entre éstas no figuraron los tejidos coptos, es posible que por desinterés de la propia institución, que estuvo más centrada en la adquisición de textiles españoles y los de otros lugares que se pudieran relacionar con estos en técnica y decoración[25]; o porqué no, por el posible compromiso adquirido por Páramo para vender su colección a Josep Biosca, que pudo conocerla en las salas del Museo.

Los tejidos coptos del Museo Nacional de Artes Decorativas fueron adquiridos en 1960 a las hermanas D. Blanca y D. Elena Restat Cortés, actuando como apoderado el Sr. Fanjul tras la emisión de un informe favorable por parte de Camón Aznar, Íñiguez y Navascués. El conjunto consta de sesenta y siete piezas de las que se desconoce su procedencia así como su coste[26]. Se conservan, además, siete pequeños fragmentos pertenecientes a los fondos antiguos, donde estaban catalogados con la ficha nº 1.981[27], que no aporta datos sobre su procedencia. La colección se ha completado en los últimos años con un frontal de túnica[28] que es la pieza de mayores dimensiones del fondo.

Estas piezas, que nunca habían sido expuestas, fueron restauradas en el Instituto del Patrimonio Histórico Español a finales del siglo pasado y actualmente puede verse una selección en la sala de tejidos.

Desconocemos por el momento como y cuando se deshizo Anastasio Páramo de su colección de telas coptas. Cabe la posibilidad que los vendiera en vida o formaran parte de los objetos que se vendieron en almoneda tras su muerte[29]. Todo hace pensar que al menos una gran parte fueron adquiridos por Josep Biosca, promotor del Museo Textil Biosca en Tarrasa, actualmente nominado Centre de Documentació y Museu Tèxtil (CDMT). Pero se

[23] Arbeteta Mira, Letizia. "La colección textil del Museo Nacional de Artes Decorativas. Su contenido e historial museológico", *Boletín de la ANABAD* (Madrid), Tomo 44, nº 1, 1994, pp. 123-134.

[24] En un acta fechado en 22 de mayo de 1936 se hace constar la donación de un brocatel del siglo XVII "para completar las muestras que se exhiben en el Museo". Archivo del MNAD.

[25] Arbeteta Mira, Letizia. *Op. cit.*, p. 124.

[26] Rodríguez Peinado, Laura. *Op. cit.*, p. 287.

[27] Se corresponden con los números de inventario CE21510 a CE 21516. No sabemos si pertenecerían a la colección Páramo o serían donados o adquiridos a otro marchante o coleccionista, pero permiten demostrar un interés, al menos relativo, por estas piezas en los primeros años de andadura del Museo.

[28] Donación todavía no formalizada por el Ministerio. Por otra parte, en el artículo de Arbeteta Mira, Letizia. *Op. cit.*, pp. 132-133, la autora no descarta encontrar más tejidos entre cajas que no han sido abiertas desde el traslado del Museo a su actual sede, acaso alguno de los que conciernen a nuestro estudio.

[29] Lafuente Urien, Aranzazu; Gallo León, Francisco,;López Vázquez, David; Rojo Medina, Raquel; Megino Collado, Luis y Gómez Vozmediano, Miguel Fernando. *Op. cit.*, p. 150. Es posible que en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, donde se conserva el archivo privado de Anastasio Páramo, se puedan encontrar datos interesantes sobre este aspecto.



Figura 2. Tejidos con decoración geométrica. UTAD.

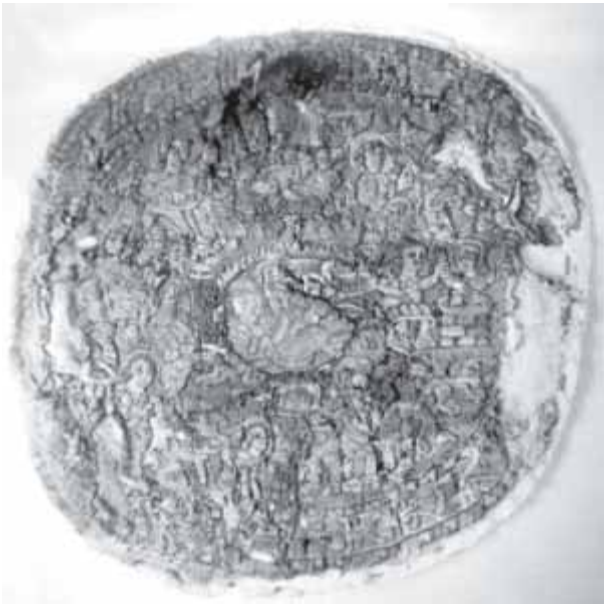


Figura 3. *Orbiculus* con la historia de José. UTAD.

hace necesaria una búsqueda en los archivos de este coleccionista y del CDMT para conocer la procedencia de los tejidos objeto de este estudio, que en su mayoría serían adquiridos, como muy tarde, a mediados de los años cuarenta, antes de la fundación de dicho Museo.

Se han identificado la gran mayoría de "las telas coptas del Museo de Artes Industriales", como se nombran en las fotografías de la UTAD (Fig. 2). Todas ellas se conservan en el CDMT y algunas de ellas son y han sido sumamente representativas de la colección copta de este Museo. En total se han reconocido treinta y nueve tejidos[30], entre los que hay, al menos, dos grandes fragmentos de túnica[31], algunos restos que, por sus dimensiones, podrían ser chales o piezas de ornamentación como colchas, manteles o colgaduras[32] y el grueso del conjunto lo forman *tabulae*, *orbiculi*, *clavi* y otras bandas decorativas que, en función de su tamaño, adornarían la indumentaria o los tejidos ornamentales de mayores dimensiones[33].

[30] El catálogo de los tejidos coptos del CDMT se encuentra en Morral i Romeu, Eulàlia (coord.). *Op. cit.*, además de en la Textilteca *on line* "Imatex", que se puede consultar vía Internet en http://imatex.cdmt.es/ [Consulta: 5/11/2010], donde todos están reproducidos a color.

Los tejidos reproducidos en las fotografías de la UTAD se corresponden a los del CDMT con los números de registro: 205, 206, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 228, 229, 234, 236, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 252, 253, 256a, 259, 261, 263, 327, 329, 333, 335, 336, 337, 2409, 2500, 2506, 2531, 2535 y 11293.

Falta por comprobar si las telas correspondientes a los números de registro contiguos a los aquí referidos formaron parte asimismo de la colección Páramo, porque, como hemos dicho, en los márgenes de algunas de las fotos se ven tejidos que no han podido ser identificados.

[31] Números de registro: 247 y 263.

[32] Números de registro: 220, 242, 259, 336, 337 y 2500.

[33] Para la terminología véase Rodríguez Peinado, Laura. *Op. cit.*, pp. 90-100.



Figura 4. Viña habitada. UTAD.



Figura 5. Túnica. CDMT.

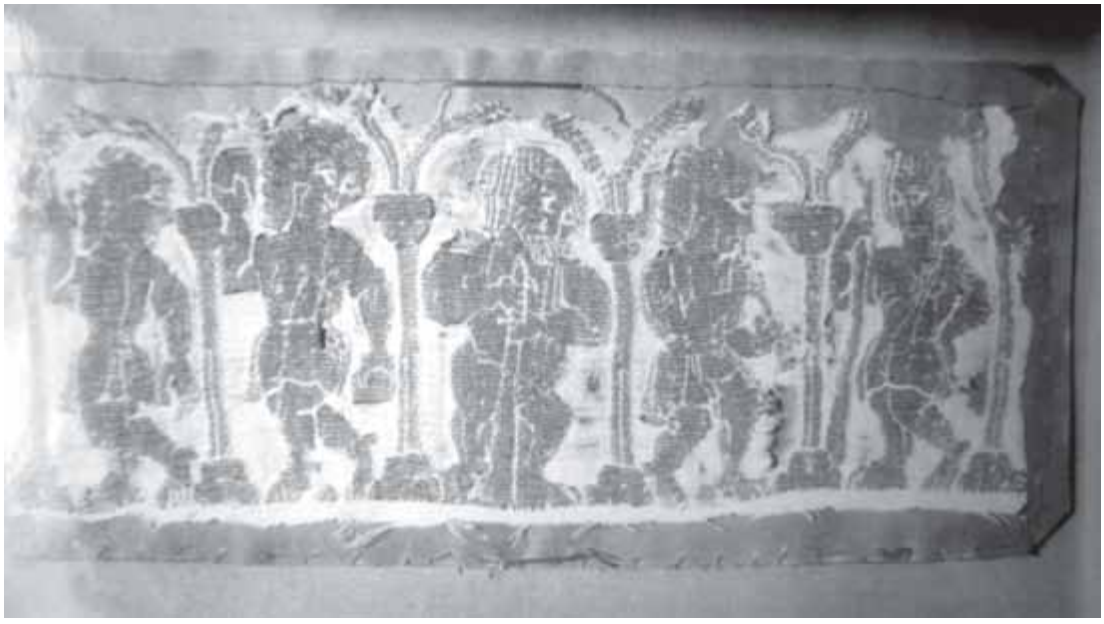


Figura 6. Banda con figuras bajo arcadas. UTAD.

El Museo Textil Biosca fue fundado en 1946 con los fondos de tejidos antiguos que había atesorado el industrial textil tarrasense residente en Madrid Josep Biosca i Torres[34], que quiso ceder su colección a su ciudad natal, pionera en la industria textil en Cataluña. En 1949 se edita una guía del museo firmada por Francisco Torrella Niubó, donde la descripción de los tejidos coptos y su cronología se acompaña de algunas imágenes de piezas que pertenecieron a Páramo, como demuestran las fotografías de la UTAD[35].

Los tejidos coptos de la colección Biosca conformaron el núcleo de este conjunto, considerado *muy notable y completo*, en el recién creado museo, pero el número se acrecentó con los comprados a partir de 1950 a Ignasi Abadal primero y más tarde a Ricard Viñas i Geis[36].

En la actualidad el conjunto de telas coptas del CDMT consta de trescientas sesenta y cinco piezas y está considerado como uno de los más importantes del país[37]. Entre éstas, muchas de las que pertenecieron a Anastasio Páramo son altamente significativas, como pone de manifiesto que hayan sido reproducidas una y otra vez en distintas publicaciones. En este sentido cabe destacar un *orbiculus* con la historia de José (nº 216) (Fig. 3), una pieza ovalada con el motivo de la viña habitada (nº 222) que se puede considerar el emblema de la colección de tejidos coptos de la colección tarrasense (Fig. 4), un fragmento de banda con personaje nimbado (nº 223), una *tabula* con animales incluidos en roleos (nº 246), un gran fragmento con una nereida en una *tabula* (nº 247), una túnica decorada con *tabulae* a la altura de las rodillas (nº 263) (Fig. 5), un fragmento de banda con personajes entre arcadas (nº 327) (Fig. 6), un *orbiculus* con una figura sujetando un ave (nº 333), o un *orbiculus* con Cristo entre dos personajes (nº 335). Pero no podemos dejar de mencionar el resto de las treinta y nueve haciéndonos eco de

[34] Véase una sucinta biografía y una sumaria referencia al Museo en Ferran i Gómez, Domènec. "Els orígens del patrimoni museístic a Terrassa", *Terme. Revista d'Historia* (Tarrasa), 4, 1989, p. 5. Josep Biosca era hermano del galerista Aurelio Biosca y fue él quien le cedió el local de la madrileña calle Génova 11 para abrir su primera galería, en la cual se celebró, entre el 14 de mayo y el 10 de junio de 1957, la exposición "Tejidos artísticos antiguos del Museo Textil Biosca (Tarrasa)", que sirvió para mostrar en la capital objetos cuyo valor era tenido en menor consideración: Tusell, Javier y Martínez Novillo, Álvaro. *Cincuenta años de arte. Galería Biosca, 1940-1990*, Madrid, Turner, 1991, pp. 18 y 187.

[35] Torrella Niubó, Francisco. *Op. cit*. Se trata de los tejidos con número de registro 222, 246 y 223.

[36] Carbonell Basté, Sílvia. "La col.lecció de teixits coptes del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, II, 2008, pp. 125-131.

El 14 de octubre de 1950 Francisco Torrella Niubó firma un informe favorable en relación con la compra de la colección de Ignasi Abadal en el cual se indica que tiene más de treinta telas coptas, algunas de las mismas series que figuran en la colección del Museo –que podrían servir de reserva para cambiar con otras colecciones sin necesidad de recurrir a compra y desembolso alguno–, pero en su mayoría piezas con otros motivos decorativos: Archivo del CDMT: *Colección Abadal de telas antiguas (Biosca B)*.

Los tejidos de la colección Viñas fueron recogidos en la publicación de su exposición en el Palacio de la Virreina con motivo del 50 aniversario de la Junta de Museos de Barcelona: *Colección Viñas de tejidos antiguos*, Barcelona, Diputación Provincial, 1957.

Atendiendo al número de registro (vid. nota 30), los de la segunda y tercera centena parece que pertenecerían a la colección Biosca, a excepción del nº 327, que consta en el archivo del CDMT como "colección Abadal o Biosca B". Los de la segunda y undécima unidad de millar, o al menos este último, pudieron formar parte de la compra por parte de la Diputación de Barcelona a Viñas. Esto nos lleva a plantearnos si se hicieron lotes comprados por diferentes coleccionistas.

Quiero agradecer la aportación de documentación sobre la colección Biosca a Sílvia Saladrigas y en extensión al personal del CDMT.

[37] Carbonell Basté, Sílvia. *Op. cit.*

la importancia de la colección Páramo, formada por un conjunto con un repertorio decorativo de lo más significativo, variado y completo que permite hacer un recorrido por la producción textil del Valle del Nilo partiendo de piezas bicromas con motivos geométricos ejecutados con la lanzadera volante de cronología temprana; otras con escenas y personajes de origen greco-latino; las hay con motivos que enlazan con la tradición nilótica con ánades, peces y niños pescando; con iconografía cristiana partiendo de modelos que van derivando a una interpretación bizantina; de influencia sasánida y oriental en temas y organización compositiva; y aquellas en las que los motivos vegetales o animales son exclusivos.

Esta variedad nos permite elogiar el gusto coleccionista de Anastasio Páramo en un ambiente, como el madrileño, donde el desinterés hacia estas producciones se hace evidente a juzgar por la escasa presencia de muestras de esta clase entre los coleccionistas madrileños.

A modo de ejemplo podemos citar a D. Guillermo Joaquín de Osma, conde de Valencia de D. Juan, coleccionista atípico con interés en obras al margen de las aficiones del momento, que reunió una excelente muestra de tejidos antiguos entre los que destacan los andalusíes, pero solo adquirió un *taqueté* de producción egipcia.

El pintor Joaquín Sorolla también se interesó por estos objetos, como se deduce por los tres fragmentos conservados en su museo madrileño[38], participando del mismo interés hacia estas piezas que otros artistas, entre los que podemos citar a Mariano Fortuny y Madrazo cuya colección, comprada en gran parte por el Castello Sforzesco de Milán en 1951[39], le inspiró para hacer nuevas composiciones[40], o Henri Matisse, que también poseyó una pequeña colección[41].

El Museo Arqueológico Nacional adquirió su colección por compra al Dr. Jr. Boch en 1889[42]. Procedente de Akhmim, según consta en la documentación de su adquisición, está formada por cuarenta y ocho tejidos que estaban ensamblados en cartones formando grupos buscando un sentido estético y sin tener en cuenta el deterioro que pudiera ocasionar en la pieza el uso de adhesivos para fijarlos al soporte[43]. Aunque su adquisición fue la más temprana dentro del coleccionismo institucional español por el deseo de los responsables del Museo de estar a la vanguardia con sus homólogos europeos, constituyen una colección marginal dentro del Departamento de Antigüedades Egipcias y de Próximo Oriente.

Como ya se ha dicho, el coleccionismo en Cataluña fue diferente. Quizás por la tradición de su industria textil y por estar más abiertos a las novedades venidas del otro lado de los

[38] Hemos tenido constancia de esta noticia recientemente por medio de Ana Cabrera, a quien quiero agradecer esta y otras informaciones aportadas para la realización de este estudio.

[39] Peri, Paolo. "Tessuti copti nelle civiche raccolte d'arte applicata et incisión del castello Sforzesco di Milano", http://siba2.unile.it/ese/issues/30/199/kronos2_p095_100.pdf [Consulta: 8/11/2010].

[40] Rutchowscaya, Marie-Hélène. "Résurrection des tissus coptes: un choc et une tentation", en Santrot, M-H., Rutchowscaya, M-H., Bénazeth, D., Giroire, C. (coord.). *Op. cit*., p. 182.

[41] Schneider, Pierre. *Matisse*, París, Flammarion, 1984, pp. 168-170.

[42] Rodríguez Peinado, Laura. "Los tejidos coptos del Museo Arqueológico Nacional", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid), XVII, 1 y 2, 1999, p. 19.

La colección Boch se completa con seis pequeños fragmentos adquiridos por compra a Juan José Álvarez que ingresaron en el Museo en 1992.

[43] La colección ha sido restaurada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España: Arteaga Rodríguez, Ángela, Borrego Díaz, Pilar, Moreno García, Mónica y Platero Otsoa, Arantza. "Tejidos del Valle del Nilo del Museo Arqueológico Nacional", *Revista del Patrimonio Cultural de España* (Madrid), 1, 2009, pp. 279-289.

Pirineos, estudiosos, amateurs e industriales textiles mostraron interés en adquirir estos tejidos que proliferaban en el mercado, y de los que se desconocía su procedencia la mayoría de las veces. Los conjuntos adquiridos por estos diletantes fueron a parar, en muchos casos y por distintas vías a museos, de modo que en Cataluña son más los que tienen una colección más o menos importante de estas piezas desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo.

Junto a los citados CDMT, Museo Textil y de Indumentaria –cuyas piezas ingresan entre 1913 y 1935–, Museo Marés y Museo de Montserrat, hay que citar, también en las dependencias de esta abadía, la colección Roca-Puig, con más de doscientos fragmentos y dependiente del Gremio de Estudios Bíblicos[44]. Además se conservan colecciones más o menos importantes de tejidos coptos en el Museo Episcopal de Vic[45], el Museo de Historia de Sabadell[46], el Museo Municipal de Molins de Rei, el Museo Nacional de Arte de Cataluña y el Museo Egipcio de Barcelona - Fundación Arqueológica Clos.

En el resto del territorio español son más escasas las muestras de estos objetos en colecciones públicas, entre las que podemos citar la del Museo de la Alhambra[47], el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia[48], el Museo del Traje, con algún tejido de la colección Fortuny, o el Museo Catedralicio Diocesano de León[49], entre otros. En la mayoría de los casos son fruto de adquisiciones tardías que provienen de compras y los datos sobre su procedencia son muy sucintos.

Para concluir y a la luz de los datos de que disponemos, podemos deducir que en España fueron los coleccionistas privados los primeros en interesarse por adquirir algunas de estas piezas, quizás al hilo de sus viajes a París y otras ciudades europeas donde se estaba generando un importante comercio, mientras las instituciones no mostraron el mismo interés y fue ya cuando los grandes museos europeos tenían importantes colecciones cuando empezaron a adquirir estos tejidos, y siempre en pequeño número. Es posible que si España hubiera participado en campañas arqueológicas, como otros países europeos, esta situación hubiera sido diferente, como también habría sido diferente el interés mostrado por coleccionistas privados.

[44] Turell Coll, Luís G. "Los tejidos coptos del Museo de Montserrat. Presentación de la colección", *Antiquité Tardive,* (París), 12, 2004, p. 145. Turell Coll, Luís G. "El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña…", p. 114.

[45] Masdeu Costa, Carmen; Morata García, Luz y Martín Ros, Rosa M.ª (presentación). "Introducció a la col.lecció de teixits coptes del Museu Episcopal de Vic", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, II, 2008, pp. 133-150.

[46] Rodríguez Peinado, Laura. "Museu d'Història de Sabadell. La decoración de los tejidos coptos", *Galería Antiquiaria*, (Madrid), 116, 1994, pp. 50-56. Bargalló i Pi, Antoni; Bargalló i Sánchez, Montserrat y Martín i Ros, Rosa M.ª. *Els teixits coptes del MHS*, Barcelona, Ayuntamiento de Sabadell - Diputación de Barcelona, 2008.

[47] Cabrera Lafuente, Ana. *Tejidos y alfombras del Museo de la Alhambra*, Granada, Scriptorium, 1997, pp. 29-49.

[48] Rodríguez Peinado, Laura y Cabrera Lafuente, Ana. "La colección de tejidos coptos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" de Valencia", *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 18, 2008, pp. 45-72.

[49] Rodríguez Peinado, Laura. *Los tejidos coptos en las colecciones españolas*..., p. 392.

ARCHER MILTON HUNTINGTON Y EL VIAJE DEL ARTE ESPAÑOL

María Dolores Jiménez-Blanco
Universidad Complutense de Madrid

Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society of America, viajó a España en tres ocasiones a finales del siglo XIX. Aquellos viajes causaron una profunda impresión sobre su persona y, si no determinaron su destino, sí afianzaron definitivamente su deseo de hacer de la cultura española la misión principal de su existencia. Como contrapartida, la cultura española, y en especial el arte español, encontró en la persona de Archer Milton Huntington una vía inmejorable para viajar. Más allá de su mero transporte físico hasta el otro lado del Océano Atlántico, el coleccionismo de Huntington supuso una mudanza de mayor transcendencia para la cultura española: la de una reconsideración crítica e historiográfica en el contexto internacional.

Los Viajes de Huntington a España

Archer Milton Huntington (1870-1955) (Fig. 1), hijo único del magnate Collis Potter Huntington, fundador de la compañía de ferrocarriles Central Pacific Railroad y de los astilleros Newport News Shipbuilding and Drydock Company, es generalmente conocido como coleccionista y fundador de la Hispanic Society of America, una institución en ocasiones titulada "el museo español de Nueva York". Pero caracterizar a Huntington sólo con estos datos sería ofrecer una información parcial del personaje que, cuando decidió declinar las posibilidades que le ofrecía heredar la dirección de los negocios familiares, pensaba dedicar su vida a algo más que el mero coleccionismo. Su objetivo fue conocer, difundir y promover el estudio de la cultura española –o mejor dicho, hispano-lusa, pues también incluyó en sus intereses tanto a la cultura hispanoamericana como a la portuguesa–. Y para ello adquirió una considerable colección de piezas de las más diversas facetas de la creación artística española, desde la prehistoria y a través de los siglos, pero también abrió innumerables vías para facilitar el acercamiento de estudiosos internacionales a una cultura española entonces casi desconocida, cuando no desdeñada. Por ejemplo, mediante el patrocinio de excavaciones que, literalmente, sacaron a la luz todo un pasado escondido (Fig. 2), pero también mediante la creación de una



Figura 1. Archer Milton Huntington, 1903.



Figura 2. Excavaciones de Itálica, 1898.

colosal biblioteca sobre el tema, así como de revistas científicas[1] y numerosísimas publicaciones monográficas –otra forma de arrojar luz sobre el legado español, hasta entonces en la penumbra–, pasando por la financiación de campañas de fotografía que permitiesen documentar los más diversos aspectos de la realidad española del momento[2]. Su esfuerzo culminaría con la apertura al público, en 1908, de la institución que revelaría todo ese conocimiento y canalizaría su goce estético desde el corazón intelectual y social de Estados Unidos: la Hispanic Society de Nueva York, que había sido creada formalmente en 1904, y que tendría su sede en un lujoso palacete construído para ese fin al norte de Manhattan.

El contacto de Huntington con la cultura española había comenzado muchos años atrás. Podríamos remontarnos incluso a su infancia cuando, en un viaje a Londres en 1882, adquirió un libro de Georges Borrow, *The Zincali* (1843), un relato sobre gitanos españoles. En aquel momento se "abrió un interés por España que se mantuvo vivo hasta el final de sus días"[3]. Fiel a una severa formación que le hacía identificar el esfuerzo personal con la consecución de la excelencia, pero también a su espíritu entusiasta, Huntington decidió invertir una buena parte de su tiempo en el estudio de la historia y la literatura españolas. En unas notas posteriores que resumen su diario de 1889 escribe que ya entonces tiene la impresión de que se trataba, en todo caso, de un esfuerzo incompleto:

[1] Tales como *Revue Hispanique*, *The Romanic Review*, *The Art Bulletin*. Huntington también colaboró económicamente en la publicación de la serie *Bryn Mawr Notes and Monographs*.

[2] Véase Gómez Laínez, Mariola y Lenaghan, Patrick. *El Color del sol. La placa autocroma en España*. Madrid, Ediciones El Viso y The Hispanic Society of America, 2009.

[3] Codding, Mitchell A. "Archer Milton Huntington, paladín de España en América", en AA.VV. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos.* Madrid, Museo Thyssen, 1999, p. 93.

> "Dedicaba no poco tiempo a estudiar la historia de la arquitectura y el arte españoles. Pero el arte que no se puede contemplar no se puede comprender, y nos limitamos a aprender nombres y palabras"[4].

Había entendido que todo aquello no era sino una forma de prepararse para enfrentarse directamente al objeto de su curiosidad mediante la única forma de acercamiento capaz de enseñarle cuanto deseaba saber: el viaje. Así, ya en marzo de 1889, un viaje a México acompañando a su padre supuso el primer contacto real con la cultura hispánica, y le hizo ver claramente la diferencia entre la información recibida mediante el estudio libresco y la desvelada por la experiencia directa:

> "Méjico fue una revelación. Ya me había formado alguna idea por mis lecturas, y California me había dado algunas pistas, pero ¡qué tenía todo aquello que ver con la realidad! ...En todos los años posteriores recordé siempre aquellos días de descubrimiento, aunque fueron muy breves, y tuve muy presente que había dado el primer paso hacia insospechadas metas desconocidas para mí, pero hacia las cuales me sentía instintivamente atraído"[5].

De este modo fué un viaje, en este caso a México, el que decidió realmente su camino posterior. A su regreso de aquel viaje, que podemos considerar una especie de prólogo de los que posteriormente haría a España, haría pública su renuncia a continuar con los negocios familiares para dedicarse de lleno a su vocación de hispanista. Consciente de que el verdadero conocimiento se producía sólo mediante el contacto directo, comienza pronto a preparar su primera peregrinación a España, que tendría lugar tres años más tarde, en 1892.

Hay que destacar que su estudio previo, en todo caso, no estuvo marcado por los prejuicios que aquejaban a buena parte de los españoles de la época y a la historiografía que ellos podían consultar entonces, que consideraban al país esencialmente cristiano y castellano. En su deseo de realizar el mejor acercamiento posible a cuantas facetas pudieran ayudarle a entender la idiosincrasia cultural española, Huntington dedicó buena parte del año 1891 al estudio intensivo de la lengua árabe, que consideraba imprescindible "para comprender mejor a España y a los españoles", justamente cuando dedicaba otra parte de su tiempo a preparar su edición del Poema del Mio Cid. De este modo, Huntington parece adelantarse a visiones como la de Américo de Castro, defensor de una historia y una identidad nacional múltiple y basada en la conflictiva convicencia de distintos grupos y religiones[6], cuya abierta polémica con otro historiador, Claudio Sánchez Albornoz, constituye uno de los episodios más vivos del llamado debate sobre el *ser de España* en la primera mitad del siglo XX. Obviamente, Huntington también perfeccionó su estudio de la lengua castellana, pero considerando tanto la moderna como la medieval, para poder acudir a las fuentes literarias sin la intermediación de las traducciones. Todo apuntaba, pues, a la necesidad de un aprendizaje directo, tanto física como intelectualmente.

---

[4] Todos los fragmentos de los diarios de Huntington y de su correspondencia se encuentran en los archivos de la Hispanic Society, donde están archivados cronológicamente. Para facilitar su consulta, se recoge aquí su versión traducida, publicada en Codding, *Op. cit.* (p. 95 en este caso).

[5] Codding. *Op. cit.*, p. 95.

[6] Castro, Américo. *España en su historia*, 1948.

En realidad, en los años previos a 1892 no estaba preparando solamente aquel primer viaje, sino que planificaba toda una serie de ellos para su mejor aprovechamiento. Casi describiendo un camino de iniciación a la cultura española mediante algo parecido a círculos concéntricos, escribe antes de partir:

> "En el primer viaje tengo que ver las ciudades, el país, sus gentes. Más adelante iré haciendo acopio de libros y me ocuparé de la biblioteca y, por último, me dedicaré a la historia y a la arqueología"[7].

Acompañado por el hispanista y profesor de la Universidad de Yale William Ireland Knapp, el 5 de julio llega a España por tren desde París. Es consciente de que el viaje modificará su visión, por muy afianzada que esta pareciese estar a través del estudio. Pero si reconoce la capacidad del presente para sorprenderle, al mismo tiempo espera encontrar en él los rastros del pasado cultural que había conocido a través de los libros.

> "... He de estar dispuesto a volver a pintar la imagen que me he hecho. Lo que me voy a encontrar es seguramente distinto de lo que he estado imaginando. Veo España sembrada de palacios y castillos, catedrales y ciudades amuralladas, barbudos guerreros y egregias damas. Naturalmente esa imagen es falsa. Isabel la Católica no está en Madrid y estoy convencido de que voy a echar de menos a los visigodos y a Almanzor. Pero quedarán sus huellas"[8].

Estas palabras, como muchas otras que recogen sus impresiones de aquel viaje, proceden de las cartas que dirigió a su madre, editadas en 1898 en el libro titulado *A Note-book in Northern Spain*[9]. En él intentaba Huntington no sólo mostrar la profunda impresión que le había hecho el contacto directo con las gentes, los caminos y los pueblos de España, sino también desmentir la negativa imagen que de este país se tenía en Estados Unidos, que él cree basada tanto en prejuicios negativos como en un sencillo desconocimiento. Ya hemos dicho hasta qué punto sabía por propia experiencia que las lecturas únicamente podían dar una imagen incompleta, incapaz de traducir la diversidad y la pureza de la cultura española:

> "Vine a España, hablé con los españoles y vi que me faltaba la clave, la clave de la auténtica percepción. Así que, a veces viajando en el *Coche de San Fernando* [en español en el original] y otras a lomos de una mula, recorrí la península y dejé que las claves se transformaran en certezas y al fin comprobé que grandes retazos de la historia se deshacían ante mis ojos como el hielo en agua caliente.
> (...) ¡Qué ignorancia tiene la gente respecto a España! Aunque no faltan razones para ello. La visitan mucho menos y la encuentran menos cómoda que otros países y, cuando van allá, siguen un itinerario muy trillado y no hablan la lengua. España es para la mayoría de la gente un cliché de sentimentalismo y desprecio"[10].

---

[7] Codding. *Op. cit.*, 98.
[8] Codding. *Op. cit.*, p. 98.
[9] Huntington, Archer Milton. *A Note-book in Northern Spain*. New York, Putnam, 1898.
[10] Codding. *Op. Cit.*, p. 105.



Figura 3. Archer Milton Huntington durante su viaje por el Norte de España, 1892.

Un cliché que, efectivamente, se afianzaría aún más en el imaginario norteamericano coincidiendo con la guerra hispanoamericana, aquí llamada Guerra de Cuba, que precipitaría el final de la tercera visita de Huntington a España en 1898, como enseguida veremos.

Entre aquella primera visita de 1892 (Fig. 3) y esta última de 1898 debemos mencionar un segundo viaje en 1896, ya posterior a la insurrección cubana de febrero de 1895 contra el poder español, a partir de la cual el sentimiento patriótico no haría más que crecer. En el clima prebélico de 1896 Huntington había justificado ante la prensa americana la posición del gobierno español en el conflicto, desautorizando al gobierno americano ante una posible intervención en Cuba, aunque también declarase que en caso de guerra su corazón estaría naturalmente del lado de su país natal[11]. Unas declaraciones que simbolizaban, de forma polémica, el impacto de sus viajes a España, señalando la transformación operada en una mentalidad procedente del ambiente más elitista de la nueva sociedad americana. No debemos olvidar el relevante papel jugado por el propio padre de Archer, Collis Huntington, en la formación del Partido Republicano en California.

Este segundo viaje de Huntington a España en 1896 se centró fundamentalmente en Madrid, y en la caza de tesoros para su biblioteca, en perfecto cumplimiento de los planes inicial-

[11] "A. M. Huntington's View. He thinks Spain Right and the United States Wrong in the Cuban Question". *The European Ediction of The Herald*, 5 de abril de 1896. Reproducido en Patricia Fernández Lorenzo: *Archer M. Huntington. Una amistad épica con Alfonso XIII.* Trabajo de Investigación presentado en el Departamento de Histotria Contemporánea de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM, 2009, pp. 28 y ss.

mente trazados. La búsqueda bibliográfica continuaría en su tercer viaje, en el que, igualmente según lo establecido, se dedicó a la arqueología. Para ello se estableció cerca de Sevilla, en la localidad de Santiponce. Su objetivo era excavar las ruinas de la ciudad romana de Itálica, para lo que no pensaba escatimar recursos económicos, técnicos, ni humanos. Esta vez, sin embargo, el plan no pudo cumplirse enteramente. El estallido del Maine en el puerto de La Habana dió lugar a un exaltado nacionalismo que se convertiría en verdadera hostilidad hacia la nación americana cuando, en abril de 1898, el presidente McKinley aceptó la resolución conjunta del Congreso y del Senado americanos proclamando la independencia de Cuba y exigiendo la retirada española de la isla. A pesar de su ya conocida opinión al respecto, el inicio del conflicto hizo aconsejable que Huntington abandonase el país, dejando atrás dos meses de trabajo en unas excavaciones que comenzaban a dar sus mejores frutos. Regresaba a Nueva York con una profunda sensación de frustración:

> "Y así como la guerra viene a cerrar mi aventura arqueológica, a lo menos me encuentro que he conseguido algo de lo que había esperado obtener...Probablemente nadie más lo intentará ahora o en años venideros, quizás nunca. Mientras tanto habrá cambios y no será lo mismo"[12].

Aquellos tres viajes cambiaron la visión de Huntington sobre la cultura española y, con ella, su propia vida. Gracias a ellos se iniciaba entonces otro viaje: el del arte español.

Huntington y el viaje del arte español

Cuando Huntington inauguró su anhelado "museo español" en 1908 pudo presentar al público una colección representativa de las diferentes facetas de la historia y la cultura española. Su deseo no era acumular objetos, sino llegar a conocer *el alma española*. Esta idea, que ha hecho que con frecuencia se haya relacionado la tarea de Huntington con las ideas del 98, era así expresada en 1891 por el interesado:

> "...Yo quiero conocer España como es, y dejarla reflejada en un museo. Es practicamente lo único que puedo hacer. Si consigo escribir un poema con este museo, será fácil de leer.
> Como tantas veces he dicho, me atrevo a afirmar que no soy un "coleccionista", sino más bien el recopilador de una expresión determinada...Hay que ser *casi* español para entender a los españoles *¡casi!* Y si no se les entiende, como se va a poder comprender su cultura, y como se va a saber lo que vale y lo que no vale...De una cosa estoy seguro y es que el estudiar a España en los libros, o cualquier país en los libros, es no saber de la misa la media..."[13].

Había que viajar a España para conocerla, para saber descifrar sus enigmas y adentrarse en los vericuetos de su cultura. Huntington concentró todo su esfuerzo en conseguirlo, y esa tarea no sólo se acababa en sí mismo: debía tener una irradiación colectiva. Ese era el sentido de abrir el museo al público, y esa sería también la justificación de su biblioteca y de sus numerosas publicaciones sobre arte español, que debían poner al alcance de investigadores de todo

[12] Archivo HSA. *Itálica, hojas sueltas*. Reproducido en el trabajo de investigación de Patricia Fernández Lorenzo *Archer M. Huntington, una amistad épica con Alfonso XIII*, *Op. cit.*, p. 39.

[13] Codding. *Op. cit.* p. 103.

el mundo la posibilidad de proseguir la investigación que él mismo había iniciado. Era un plan visionario en cierto modo destinado a ensanchar la despectiva imagen que de aquel legado se tenía en Estados Unidos –muy marcado por las circunstancias políticas del cambio de siglo, y también por las teorías sobre la superioridad de los pueblos anglosajones sobre los decadentes latinos–. Pero también un plan que acabaría por contraponerse asímismo a la estrecha imagen que de la historia de España y de su cultura tenían los propios españoles. Un plan, en definitiva, que vendría a alterar la forma en que el legado cultural español sería percibido a partir de entonces, pasando de ser algo así como un afluente marginal, provinciano y secundario respecto a la corriente principal de la historia de la cultura europea, a convertirse en un ejemplo inspirador, por su capacidad de ser fiel a sí mismo y a su propia diversidad, para la cultura de la joven nación americana. De la mano de Huntington, pues, el arte español deja de ser casi desconocido para ser apreciado en sus propios términos, iniciando así su propio viaje hacia una nueva valoración crítica internacional.

Pero Huntington, en realidad, no estaba solo en su objetivo de arrojar una nueva luz sobre el oscuro pasado español. Su misión puede entenderse, quizá, como el caso más brillante de toda una moda intelectual y estética en la América del cambio de siglo[14]. Las grandes fortunas procedentes del desarrollo del capitalismo pronto siguieron la pulsión coleccionista de sus pares europeos, e iniciaron una frenética carrera de adquisiciones artísticas que en ocasiones, como en los casos de Henry Clay Frick, Charles Lang Freer o Isabella Stewart Gardener, acabaron también en la creación de museos privados. Algunos otros coleccionistas, como los Havemeyer, se interesaron tempranamente por lo español, pues en la obra de Goya o Velázquez reconocían la libertad y la grandeza que tanto admiraron los artistas franceses del XIX, y en artistas como el Greco encontraron también una manera de ver el mundo incuestionablemente personal que apelaba al marcado sentido de independencia de la mentalidad americana.

Cuando consideramos la labor de Huntington sobre este telón de fondo –abonado por el interés hacia todo lo español despertado por la guerra de Cuba, merced a la cual Estados Unidos parecía suceder a España en el dominio de ultramar–, lejos de perder valor, se acrecienta su grandeza. Porque Huntington no es uno más de los coleccionistas que se dejan llevar por la moda de un arte insólito, en el que no sólo los coleccionistas, sino también los artistas americanos descubrían un atractivo "desvío de la norma"[15] que venía a confirmarles en sus propios anhelos. Por el contrario, Huntington es quien hace posible que se "entienda" el arte español en su propio contexto, que se perciba como fruto de unas circunstancias y expresión de una raza más que como una simple rareza, por muy atractiva que esta pudiese resultar. En este sentido el trabajo de Huntington puede encuadrarse en el contexto del clima intelectual en el que se produce una nueva visión de la historia del arte como historia social, según las ideas deterministas de Hypolitte Taine[16], que afirman que para explicar un estilo artístico es necesario conocer el espíritu y las costumbres de la sociedad que las creó –una aproximación

[14] Véase, entre otros: Jiménez-Blanco, María Dolores y Mack, Cindy. *Arte Español en Nueva York*. Madrid, Ediciones El Viso y Asociación de Amigos de la Hispanic Society, 2004; De las mismas autoras: *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona, Ariel, 2007; Boone, Elizabeth M. *Visiones de España*, Yale University Press, 2007; VV. AA. *When Spain Fascinated America*. Madrid, Fundación Zuloaga, 2010.

[15] Varnedoe, Kirk. *A fine disregard. What makes modern art modern*. New York, Harry N. Abrams, 1990.

[16] Taine, Hyppolite. *Philosophie de l'art*, 1865-1869.

en cierto sentido sociológica, cuyo eco podemos intuir en las palabras del propio Huntington–. Pero a la teoría determinista de Taine habría que sumar también la de la historia del arte como ciencia del espíritu, tal como propone Dilthey[17], que sostienen que el arte no es sino un conjunto de vivencias históricas objetivadas, un conjunto de expresiones de la propia vida. Es por esta razón que, además de su deseo de conocer de primera mano los pueblos, los campos y, en definitiva, las condiciones de vida de los españoles para entender mejor su producción cultural y artística, Huntington se propone también crear todo un corpus documental que permitiese a los visitantes de su museo, o a los estudiosos de la cultura española, reconstruir el entramado social, moral e histórico en que ese arte debía situarse y comprenderse. A este objetivo responden las campañas fotográficas realizadas en varios momentos y en diversos lugares de España bajo el patrocinio de Huntington, que dieron como fruto un conjunto de imágenes que parecen fundir la curiosidad folklorista propia del romanticismo con el de la investigación antropológica moderna. Pero también a este deseo responde la célebre serie de *Las Regiones de España* encargada en 1911 al pintor valenciano Joaquín Sorolla, con quien Huntington mantuvo una fértil relación cuyo punto culminante fué una multitudinaria exposición celebrada en la Hispanic Society en 1909 (Fig. 4). A pesar de que, desde la óptica actual, aquellos cuadros adolecen del pintoresquismo propio del regionalismo de la época, debemos reconocer en ellos un genuino deseo de aproximarse a la vida de los españoles, sus costumbres y sus conexiones con la geografía y con la historia (Fig. 5). Se trataba, así, de proporcionar un friso de información sobre el que situar correctamente la producción artística y cultural española: no sólo la actual, sino también la del pasado, porque en definitiva ambas eran inseparables como cristalizaciones estéticas de un mismo pueblo.

De este modo, el conjunto de Sorolla, igual que la ingente documentación histórica y literaria reunida en su biblioteca y difundida a través de sucesivas publicaciones, serviría a Huntington para proponer en su museo una justificación antropológica, un retrato colectivo del pueblo del que surgieron artistas como Velázquez, Goya o Fortuny, quizá el último de los grandes nombres de la pintura española para el coleccionismo americano del cambio de siglo. Un pueblo del que surgieron también esculturas, cerámicas, tejidos o piezas de herrería de todas las épocas, espléndidamente representadas en su colección. Todo el legado de la cultura española podría, según la visión de Huntington, contemplarse ahora en sus propios términos, es decir, en relación con sus propias circunstancias y peculiaridades históricas, sociales o económicas. De este modo se ofrecía una posibilidad alternativa, incluso opuesta a la académica y tradicional, que venía considerando al arte español desde una irremisible comparación con el conjunto del arte europeo que no sólo le perjudicaba, sino que, sobre todo, distorsionaba su comprensión. Este cambio de óptica resultaba especialmente interesante en un contexto histórico en el que la joven nación americana buscaba afianzar su propia identidad, acentuando su clara diferencia respecto a la europea y reivindicando una personalidad cultural propia, igualmente construída sobre la suma de las diversas herencias culturales. El legado español adquiría, así, el valor de ejemplo legitimador.

Huntington afirmaba la *singularidad* y la *diversidad* como valores esenciales de la cultura hispana, haciéndola viajar desde la penumbra de lo marginal hacia la luminosidad de su pro-

[17] Dilthey, Wilhelm. *Einleitung in die Geitsteswissenshaften*, 1883.

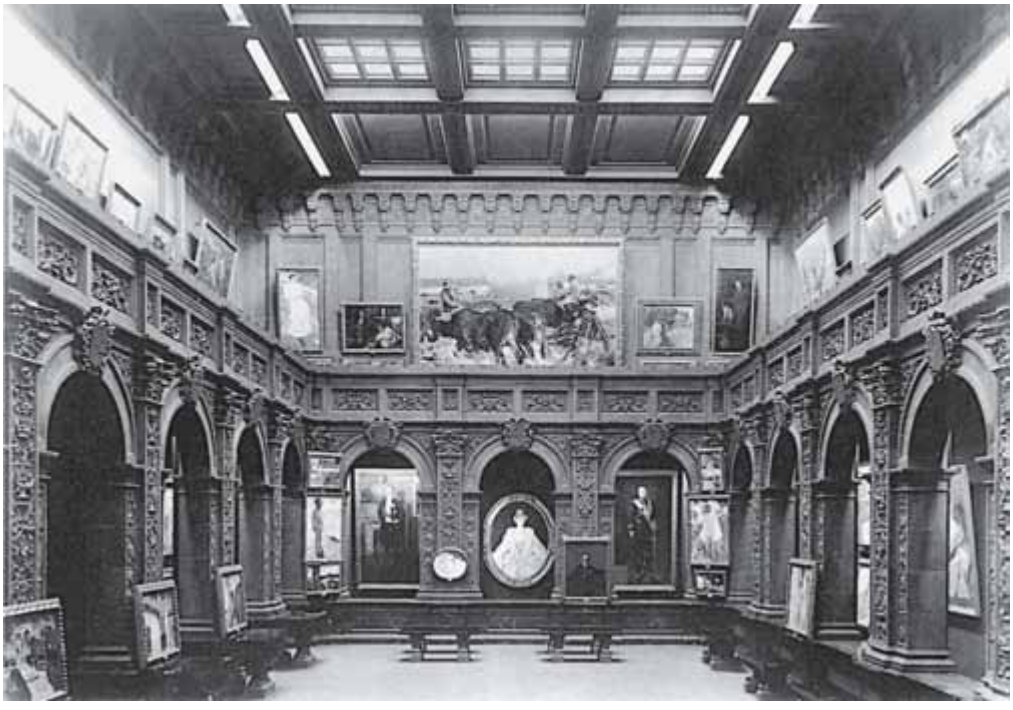


Figura 4. Exposición Sorolla en la Hispanic Society, 1909.



Figura 5. Sala Sorolla en la Hispanic Society, 1926.



Figura 6. Diego de Velázquez. *Retrato de Niña,* ca. 1638-44. Hispanic Society.



Figura 7. Francisco de Goya. *La Duquesa de Alba,* 1797. Hispanic Society.

pio foco. A partir de la apertura del museo en 1908, pues, Velázquez (Fig. 6), Goya (Fig. 7), El Greco, pero también Zurbarán, Ribera, Morales o tantos otros artistas a los que Huntington dió cabida en su colección, junto a verdaderas joyas de la escultura, el grabado o las artes decorativas producidas en España a través de los siglos, fueron contemplados de otro modo por un público como el americano, para el que hasta entonces era practicamente desconocido. Muchos artistas americanos habían iniciado ya sus viajes a España, especialmente al Museo del Prado, donde encontraban una fuente de inspiración para sus obras. Pero ahora tendrían en la Hispanic Society no sólo una buena selección de piezas de los mejores artistas españoles, sino también el contexto adecuado para conocer lo que se suponía que era su razón de ser última.

El viaje que la cultura española realizó en el tránsito del siglo XIX al XX, pues, no se había limitado al traslado físico de las piezas hasta el norte de Manhattan. Huntington tampoco se habría conformado, como otros coleccionistas neoyorquinos, con cambiar la fortuna crítica de determinados artistas españoles. Había conseguido cambiar las premisas desde las que esos artistas debían entenderse y apreciarse, llegando a convertirse en una inspiración para la construcción de la identidad cultural americana. Si los viajes a España dejaron una profunda huella en Archer Milton Huntington, su titánico esfuerzo por entender y explicar el alma española contribuyó a que la cultura y el arte español viajase de ser ignorado a ser reconocido al otro lado del Atlántico.

EL ÚLTIMO VIAJE DEL ARTE REPUBLICANO ANTES DEL EXILIO. NUEVA YORK, 1939[1]

Idoia Murga Castro
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

These are difficult times for Spain, but she will respond to the invitation to take part in the New York World's Fair by presenting a synthesis of what our nation was in the past, what it is now, and of the guiding ideals in building the new Spain of the future.
Preliminary Information about Spain's participation in the New York World's Fair of 1939, Washington D.C., 22 de diciembre de 1938

Con estas palabras la República Española quería dejar patente su compromiso y la defensa de sus valores y de su legalidad ante el mundo, a pesar de estar sufriendo la crudeza de los últimos meses de la Guerra Civil. Para ello planeó un gran viaje, del que estuvieron responsabilizadas muchas personas, intelectuales y artistas, obras de arte del patrimonio español, así como creaciones contemporáneas, en la configuración de un proyecto institucional, que se convertiría en la última empresa, antes de que la victoria del general Franco diera al traste con todo ello y empujara a muchos españoles a tomar el camino del exilio. Se trataba de un ejemplo más de la búsqueda de apoyos internacionales a la causa republicana española en el conflicto bélico, para la derogación del pacto de no-intervención que habían establecido la mayor parte de las potencias extranjeras. El gobierno republicano programó numerosas campañas fuera de sus fronteras, con las que lanzar su mensaje de socorro. En estas circunstancias, el arte cobró un papel de vehículo institucional transmisor de sus ideas y de arma de propaganda. En este sentido, las medidas emprendidas por el gobierno republicano fueron bien diferentes y englobaron desde giras internacionales protagonizadas por grupos de danza, música y teatro, hasta muestras de arte, proyecciones de películas y publicaciones variadas.

Uno de los casos más significativos en cuanto a su trascendencia posterior fue el del conocido pabellón español en la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas de la Vida Moderna, que tuvo lugar en París en 1937. Se trató de un cañón de propaganda exterior,

[1] Este texto se ha realizado en el marco del programa de FPU del Ministerio de Educación, así como del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (MICINN, ref. HAR2008-00744/ARTE).

constituido a la manera de gran obra de arte total, que integraba las manifestaciones culturales españolas más punteras, uno de cuyos frutos fue la obra más famosa del arte contemporáneo español: el *Guernica* de Picasso. Se trata de una historia estudiada y difundida, cuyo periplo se inició en la década de los ochenta, desde la vuelta del *Guernica* a España en 1981, hasta el descubrimiento, por azar, de decenas de piezas expuestas en el famoso pabellón, dentro de los almacenes del Museo Nacional de Arte de Cataluña[2]. No se trató, sin embargo, del último viaje institucional que realizó el arte de la II República, pues mientras la Guerra Civil terminaba con la victoria franquista en abril de 1939, en Nueva York se inauguraba una nueva edición de la Exposición Internacional. Para ella, el gobierno republicano español había planeado abrir un nuevo pabellón, donde continuar aquella política propagandística contra el fascismo en el momento en el que estaba a punto de iniciarse la II Guerra Mundial. Al igual que sucedió con la Exposición del 37, la historia del Pabellón español de 1939 se ha ido descubriendo poco a poco en los últimos años, recuperando así el último gran viaje institucional del arte republicano del olvido[3].

Haciendo las maletas al Mundo del Mañana

La nueva edición de la Exposición Internacional se convocó en Estados Unidos antes de que estallara la Guerra Civil española, en junio de 1936. Tendría lugar en Nueva York tres años más tarde, bajo el lema *The World of Tomorrow (El mundo del mañana*), que hacía referencia a la necesidad de que todos los países convivieran en paz (Fig. 1). Seis meses después, la administración estadounidense invitó a participar en el evento al gobierno de la II República Española, que, para entonces, vivía las primeras cruentas consecuencias del conflicto bélico.

La compleja preparación de la participación española en la muestra de París de 1937 provocó que la confirmación de su presencia en Nueva York no se hiciera oficial hasta el 1 de septiembre de 1938. Juan Negrín, a través del embajador español en Washington, Fernando de los Ríos, comunicaba a la dirección de la feria que, a pesar de la difícil situación, España expondría en uno de los pabellones construidos para la ocasión. El 9 de septiembre de 1938 ambas partes firmaron el contrato[4]. A partir de entonces, el gobierno republicano comenzó a organizar el gran viaje.

[2] Sobre el Pabellón español de 1937 véanse: Freedberg, Catherine B. *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937,* Nueva York, Garland Publishing, 1986. Martín Martín, Fernando. *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983. Alix Trueba, Josefina. *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937* [cat. exp.], Madrid, MNCARS-MCU, 1987. *Art contra la guerra: entorn del Pavelló Enpanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937* [cat. exp.], Barcelona, Palau de la Virreina y Ayto. Barcelona, 1986.

[3] Para profundizar en los detalles de la presencia española en la muestra de Nueva York, véase Murga Castro, Idoia. "El pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York", *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, nº 331, julio-septiembre de 2010, pp. 213-234.

[4] Formulario completado con las fechas de invitación y aceptación de la participación de España en la Feria Mundial de Nueva York. The New York World's Fair 1939 and 1940 (en adelante NYWF 1939-1940). Caja 1503, carpeta 1. Contrato entre España y la New York World's Fair, Nueva York, 9-9-1938. C. 1503, carp. 1. New York World's Fair 1939-1940 records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations (en adelante NYPL).

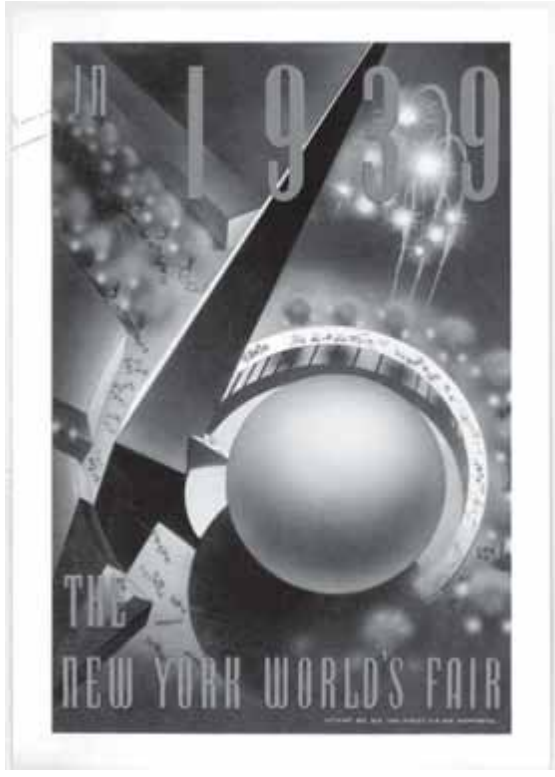


Figura 1. Cartel de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939.

La primera de las medidas que había que tomar era la de elegir a los organizadores y coordinadores del proyecto, que fueron designados entre octubre y noviembre de 1938. Para ello se creó un Comité Interministerial de Dirección de la Participación Española en la Exposición Universal de Nueva York, formado por doce miembros. Como cabezas del grupo, se nombró a tres arquitectos, que habían estado implicados en diferentes gestiones desarrolladas a lo largo de los gobiernos de la II República: Manuel Sánchez Arcas (Presidente del Comité Interministerial), Roberto Fernández Balbuena (Comisario General) y Jesús Martí Martín (Comisario Adjunto y Arquitecto del Pabellón de España)[5]. Para comenzar el trabajo a distancia, desde la otra orilla, nombraron como supervisores a dos arquitectos neoyorquinos: Ralph Pomerance y Simon Breines[6]. En diciembre de 1938 se designó a Juan Larrea –que poco después sería secretario de la Junta de Relaciones Culturales en París– Delegado del Comité español[7]. En enero de 1939, Ángel Ferrant fue nombrado encargado de preparar las obras y los materiales que se enviarán a la Exposición neoyorquina[8]. Por último, Luis Quintanilla

[5] *Gaceta de la República,* nº 326, 22-11-1938, p. 700.

[6] Carta de Knox F. Burnett, Ingeniero de la exposición, a W. H. Standley, Nueva York, 12-9-1938. Carta de Standley a Wharton Green, Director de la participación de los gobiernos extranjeros, Nueva York, 20-9-1938. C. 319, carp. 2. NYPL. *Gaceta de la República,* nº 287, 14-10-1938, p. 287.

[7] Carta de Sánchez Arcas a González Arnao, Barcelona, 16-12-1938. Certificado de González Arnao en favor de Larrea, París, 22-12-1938. Archivo General de la Administración (en adelante, AGA), Sección de Asuntos Exteriores (Sec. AAEE), 54/11073.

[8] *Gaceta de la República,* nº 8, 8-1-1939, p. 106.



Figura 2. Fotografía aérea de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939.

fue designado Agregado Cultural de la Embajada española en Washington, para coordinar la llegada de materiales desde España y Francia hacia Estados Unidos[9].

Como podemos observar, todas estas personas, encargadas de la puesta en marcha del proyecto, habían ejercido su profesión en puestos de responsabilidad durante los años republicanos y en los años de guerra. Los arquitectos Sánchez Arcas, Fernández Balbuena y Martí habían integrado organismos para la salvaguarda del patrimonio español. Entre ellos, cabe citar la Junta para la Defensa del Patrimonio y la Junta Central del Tesoro Artístico, en el caso del primero; la Delegación en Madrid de la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), la Junta Delegada del Tesoro Artístico en Madrid (JDTAM), la Dirección Interina de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Subdirección Interina del Museo del Prado, del segundo; y la Delegación y Consejería de la DGBA, en el caso del tercero. Otra parte de los responsables del pabellón en Nueva York eran artistas plásticos, como Ángel Ferrant y Luis Quintanilla. El primero también había desempeñado importantes funciones en la JDTAM, mientras que el segundo había realizado significativas incursiones en el mundo cultural estadounidense, gracias

[9] Quintanilla, Luis. *"Pasatiempo". La vida de un pintor (Memorias)*, edición, estudio y notas de Esther López Sobrado, A Coruña, Edicios do Castro, 2004, p. 468. Véase también: Quintanilla, Joaquín F. *Al final de la cabriola,* Burgos, Gran Vía, 2005, pp. 241-242.

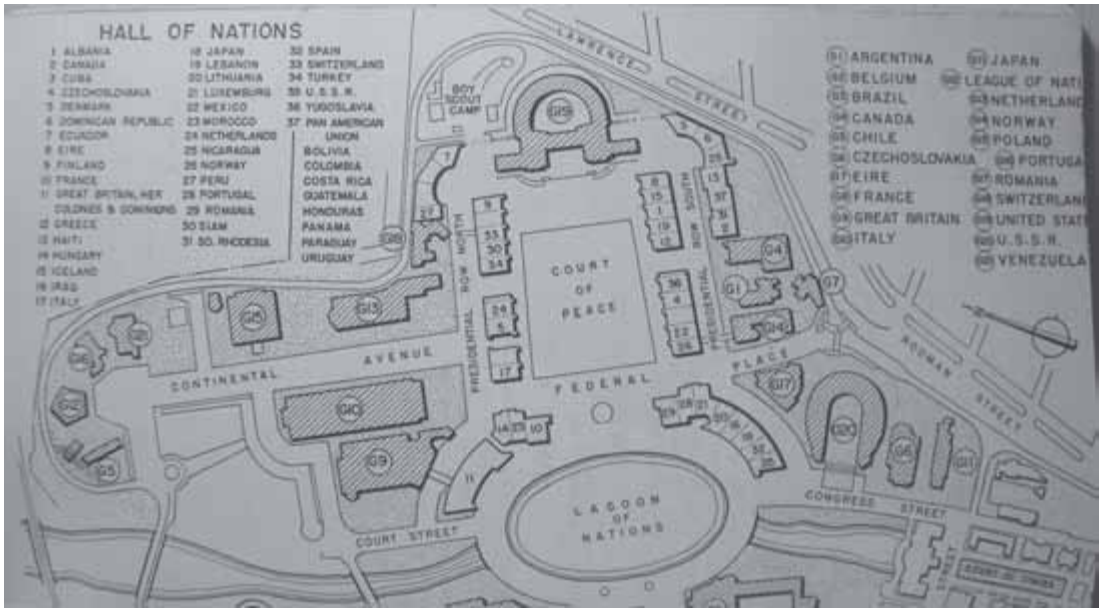


Figura 3. Plano con la distribución de los pabellones del Hall de las Naciones, con indicación del espacio asignado a España en el número 32. *Official Guide Book of the New York Wold's Fair*, 1939.

a distintas exposiciones que le habían puesto en contacto con intelectuales estadounidenses defensores de la causa republicana. Por último, Larrea, desde París, constituía el engranaje necesario para coordinar todos los movimientos y hacer de plataforma hacia el otro lado del charco, hacia ese *Mundo del Mañana*. Estaba claro quién participaría en la configuración del proyecto. Había que ver con qué y cómo se concretaba.

La Exposición Internacional de Nueva York tenía como centro neurálgico el monumento de la *Perisphere* y el *Trylon,* alrededor del cual se distribuyeron más de cuatrocientas hectáreas con los pabellones particulares de más de un centenar de países, así como edificios en torno a las comunicaciones, la alimentación, el servicio médico, la ciencia, la educación, los transportes, los inventos y el ocio[10]. Para todo ello, controlado por un consejo de diseño, se guardaron unas pautas de homogeneización estilística de las fachadas y alturas de los edificios, así como de la escultura dispuesta en los exteriores, los carteles y la iluminación (Fig. 2).

El pabellón español se ubicaría en un edificio ya construido por los organizadores, previamente asignado a Suecia, en el conjunto GQ de los planos de la feria. Se trataba del espacio oriental del denominado Hall de las Naciones, que compartía con Lituania, Irak, Japón y la URSS, un área situada frente a una gran fuente, denominada la Laguna de las Naciones (Fig. 3). De forma ligeramente trapezoidal, el edificio para España estaba estructurado por medio de un armazón de hierro y vigas y soportes de madera, que distribuían longitudinalmente el espacio en dos mitades de seis particiones cada una. Estaba dotado de un acceso por las dos fachadas y de dos plantas: un piso bajo y un entresuelo con estructura de hierro, que se solicitó

[10] Véanse los numerosos estudios dedicados al evento: Zim, Larry; Lerner, Mel y Rolfes, Herbert. *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair*, Nueva York, Harper & Row, 1988. Wurts, Richard *et al. The New York World's Fair 1939/1940,* Nueva York, Dover, 1977.

añadir a la obra básica ofrecida por la organización[11]. El resto del edificio no estaba acabado, con el fin de que los comisarios y arquitectos designados diseñaran el discurso expositivo y los detalles relacionados con la fachada.

Parece que los planes para preparar el espacio comenzaron ya en septiembre de 1938, a juzgar por la correspondencia intercambiada entre los arquitectos americanos y la organización de la feria. Esta última imponía que cualquier obra demandada debía estar aprobada a principios de octubre. En las cartas se pueden encontrar detalles sobre los plazos establecidos para la finalización de los preparativos de la muestra. La advertencia sobre el procedimiento para los cambios arquitectónicos era anunciada a Fernando de los Ríos en los siguientes términos:

> With reference to the free covered space offered to foreign governments for their national exhibits, and in particular to the mezzanine floor which will be installed by the Corporation at its own expense, I wish to draw your attention to the fact that in view of the short period which remains for construction of the building in which your Section is located, it is vitally necessary to our Construction Department that the definite plans for your mezzanine and exhibit be received before October 1.
> Our Construction Department states that if the required plans are not presented by October 2, it will be impossible to construct a mezzanine floor and no internal changes in the unit will be possible.
> Will you therefore request the appropriate authorities to submit definite plans for a mezzanine floor, should it be desired, and furnish us with the date on which we may expect to receive these plans[12].

Los planes para el pabellón español fueron tramitados por los departamentos de la construcción y el diseño de la Exposición:

> SPANISH PARTICIPATION IN COVERED SPACE GQ-7
> We are returning herewith the preliminary plans for the Spanish Participation in Covered Space GQ-7, as submitted by Mr. Ralph Pomerance of Pomerance & Breines, Supervising Architects for the Spanish Exhibit, approved subject to the following:
> 1. Separate submission is to be made of the exterior treatment, namely the sculptural decoration on the façade facing the Parade Ground.
> 2. Separate submission is to be made of the interior color and illumination.
> 3. Approval is given pending formal submission through proper channels, accompanied by Preliminary Plans Approval Application[13].

El comisariado del pabellón español tomó como referencia su homólogo parisino, que se había erigido como una obra integral, en representación de la tradición española, unida a la más puntera vanguardia de sus creadores e intelectuales comprometidos. La publicidad

[11] Carta de Green a la Oficina del Comercial Adjunto de la Embajada Española en Washington (Ignacio García del Castillo), Nueva York, 16-9-938. NYWF 1939-1940. C. 1503, carp. 1. NYPL.

[12] Carta de Standley a F. de los Ríos, Nueva York, 7-9-1938. NYWF 1939-1940. C. 1503, carp. 1. NYPL.

[13] Carta de Voorhees al jefe ingeniero y director de la construcción, Board of Design, Nueva York, 6-10-1938. NYWF 1939-1940. C. 1503, carp. 1. NYPL.

anunciaba que se harían esfuerzos para enseñar a los visitantes de todas las naciones la riqueza geográfica, los paisajes, los medios naturales, la vida de sus ciudades, las tradiciones y costumbres, los logros espirituales, el folklore popular, la ciencia, el arte y las manifestaciones literarias. Los artistas más punteros demostrarían la continuidad de las tradiciones españolas y sus valores intelectuales, a pesar de las duras circunstancias bélicas por las que se atravesaba. A pesar de ello, se exhibiría una muestra de la producción poética y plástica realizada en tiempos de guerra. La pintura, la escultura, el dibujo, la literatura, el folklore y la música de diversos periodos serían presentados en el espacio español, junto con ejemplos de la industria y la riqueza natural española. Además –continuaban informando–, se presentarían materiales antiguos de valor histórico, evacuados por el gobierno republicano, y se explicarían las labores de salvaguarda[14]. Este proyecto expositivo contaba con algunas obras creadas *ex profeso* por artistas contemporáneos comprometidos con la causa de la República. Así lo anunció la guía oficial de la Exposición en la sección dedicada a España:

> Besides emphasizing the work of well-known contemporary Spanish artists, the Exhibit in the Hall of Nations describes the democratic and cultural progress of the republic from its inception to the present. Mercury, almost exclusively a product of Spain, is dramatized in the form of a mercury fountain. Murals of outstanding artists adorn both the exterior and interior. On the entrance façade, the principal decoration is a mahogany statue, executed by the Spanish sculptor Rebull. A series of five frescoes entitled, "The Actual Moment in Spain" adorn the interior. On the rear façade a mural depicts the *Erika Reed,* the first American ship to bring food and medical supplies to Spain during the Spanish civil war[15].

Desgraciadamente, hasta el momento sólo se ha localizado uno de los ejemplos que ilustraban la información de la guía, que fue realizado específicamente para la Exposición de Estados Unidos. Se trató de los cinco paneles de fresco de Luis Quintanilla, titulados *Hambre, Huida, Destrucción, Dolor* y *Soldados*, englobados, como se mencionaba en las fuentes, en el lema *El momento actual en España*[16]. Además de denunciar las consecuencias de la guerra en la población civil, el políptico realizaba un doble homenaje: *Soldados,* a los americanos que combatieron en el Batallón Lincoln, y *Dolor,* a las enfermeras de la Cruz Roja[17]. Quintanilla agradecía así la iniciativa estadounidense individual que, obviando la línea oficial de no intervención, apoyó la causa española republicana.

---

[14] Preliminary Information about Spain's participation in the New York World's Fair of 1939, Washington, 22-12-1938. NYWF 1939-1940. C. 319, carp. 2. NYPL.

[15] *Official Guide Book of the New York World's Fair,* Nueva York, Exposition Publications, 1939, pp. 145-146.

[16] Se trata de la obra del proyecto más estudiada. Véanse: López Sobrado, Esther. "Sobre los frescos de la Guerra Civil *Ama la paz, odia la guerra*. Su pérdida y recuperación", en Colorado Castellary, Arturo (ed.). *Patrimonio, guerra civil y posguerra,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 247-258. *Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra* [cat. exp.], Santander, Universidad de Cantabria, 2007. López Sobrado, Esther. "La Guerra Civil a través de la mirada de Luis Quintanilla", *Congreso Internacional La Guerra Civil Española,* Madrid, SECC, 2007. Gómez Martínez, Javier. "Los frescos de Quintanilla en Nueva York, hoy instalados en Santander", en Lorente, Jesús Pedro; Sánchez Giménez, Sofía y Cabañas Bravo, Miguel. *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos,* Gijón, Trea, 2009, pp. 215-229.

[17] McCausland, Elizabeth. "Exhibitions in New York", *Parnassus,* vol. 11, nº 7, College Art Association, Nueva York, noviembre de 1939, p. 16.

Otro de los artistas que trabajaron para el pabellón español en Nueva York fue Joaquim Sunyer. Desde su exilio en Francia, planeaba la realización de un gran óleo, aunque desconocemos si esta obra era la que se refería en la guía como el mural que representase el *Erika Reed,* el primer barco americano que llevó comida y medicamentos a España durante la Guerra Civil y que, por mediación de la Brigada Lincoln, ayudó a evacuar a algunos españoles. Sí mencionaba la publicación a Joan Rebull, otro de los creadores implicados en el proyecto. Por iniciativa de Quintanilla, se le ofreció realizar una obra escultórica destinada al frontispicio del Pabellón, para lo cual se estableció en un estudio en París que probablemente compartió con Sunyer. Según las normas de homogeneización estética del exterior de los edificios, la escultura tenía que medir doce pies –unos 3'5 m–, y estar fabricada preferentemente con yeso, aunque en distintas fuentes se dice que la de Rebull era una escultura de caoba. Además, el estilo de Rebull, seguidor de las líneas de los nuevos realismos, era idónea para la fachada del pabellón, en relación al resto de los edificios de la feria.

La información difundida también hablaba de una obra basada en el mercurio. No haría falta echar mano de otras fuentes que lo corroboran, para saber que se refería a la celebérrima *Fuente de mercurio* de Calder. Sin duda había sido una pieza que causó sensación en la Exposición de París de 1937, y el hecho de que su autor, Alexander Calder, fuera un estadounidense comprometido e implicado con la causa republicana sólo apoyaba el hecho de que su presencia se repitiese en la muestra de Nueva York. Su exposición en el centro de la planta arquitectónica condicionó algunas modificaciones estructurales, pues fue necesario añadir refuerzos en los cimientos del edificio para alojar el sistema de circulación del metal líquido[18].

Aunque no hemos encontrado muchas referencias a otras participaciones, es muy probable que también Josep Renau, pintor y Director General de Bellas Artes hasta abril de 1938 y gran impulsor del evento homólogo parisino, previese intervenir en el pabellón. Según aludió en sus memorias, tenía la idea de hacerlo por medio de una serie de fotomontajes, basados en los *13 puntos de Negrín:* "Sólo la parte gráfica del pabellón de España en la *Exposición Internacional de París, 1937,* y los grandes fotomontajes sobre los llamados *13 Puntos de Negrín* (destinados a la *Feria Internacional de New York, 1939*) fueron hechos dentro del tiempo de mi cargo"[19]. Algunos de los ejemplares de esta serie que se han conservado presentan grabado el escudo de la República, una circunstancia que dotaba al conjunto de un carácter oficial que puede sugerir un fin propagandístico de la tirada y que parece que tenía como destino el evento neoyorquino.

Al igual que con el caso de Renau, otras obras fueron pensadas para viajar al pabellón en Nueva York. El discurso expositivo estaba basado en el trabajo previo mostrado en París, al que se añadirían nuevas piezas, no sólo realizadas por autores coetáneos, sino provenientes de colecciones de artes populares prestadas para la ocasión. Tal era el caso de Isabel Oyarzábal y Ceferino Palencia, que albergaban una de las colecciones más importantes de cerámica popular española y que autorizaron a exhibir en el edificio neoyorquino, como dejó escrito la diplomática, escritora y actriz en sus memorias:

> Ceferino y yo habíamos sido los orgullosos dueños de la mejor colección privada de cerámica popular en España. Es probable que nuestro tesoro ya no exista. Un tercio de la colección

[18] Carta de Strobel a Scott, Nueva York, 15-11-1938. Carta del Ingeniero de la Exposición a *Pomerance & Breines,* Nueva York, 29-12-1938. NYWF 1939-1940. C. 1503, carp. 1. NYPL.

[19] Renau, Josep. *Arte en peligro. 1936-1939,* Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980, p. 15.

> que el Departamento de Bellas Artes del Gobierno republicano envió a París para la Feria de 1938 era nuestro, enviado con nuestro permiso, por supuesto. Se pensó mandarla más tarde a Nueva York para la Feria Mundial. Pero nuestra guerra terminó antes de que la colección fuera enviada. Lo último que escuchamos fue que nuestra cerámica estaba depositada en París junto con otras. Lo que le sucedió desde la ocupación alemana no lo sabemos[20].

Todavía queda por investigar en profundidad lo que ocurrió con todos los materiales presentes en París al acabar la Exposición del 37. Aunque sabemos que algunos volvieron a España –donde se almacenaron y se olvidaron en dependencias del MNAC–, otros, por ejemplo, estuvieron depositados en el Musée de l'Homme de la capital francesa. De allí, Juan Larrea pidió llevarse algunos trajes folklóricos a Nueva York, hecho que induce a pensar si en los planes estaría hacer un gran envío con otras tantas piezas al puerto del Hudson[21]. De hecho, desde diciembre de 1938, el gobierno republicano había conseguido el permiso de la República francesa para que todo el material español con destino a la feria neoyorquina pudiese transitar por territorio francés en franquicia de aduana o en depósito franco[22]. Por último, entre los artistas republicanos que viajaron a Nueva York con la misión de realizar labores de propaganda, citaremos a Alfonso Rodríguez Castelao y Gabriel García Maroto. Quizás alguna de sus obras estuviese dirigida al evento expositivo neoyorquino más relevante organizado por las autoridades españolas.

Otras obras de arte español con destino a Nueva York

Paralelamente al proyecto del gobierno de la II República para participar en el pabellón español oficial de la feria internacional de Nueva York, hubo otras presencias de artistas y obras españolas, expuestas al margen de la mencionada empresa. Para comenzar, analizaremos el enorme interés que demostró la dirección de la feria por poder contar con algunas de las obras maestras de la historia del arte español, como demuestra la insistente correspondencia en la que se incitaba a la diplomacia para que se llevaran a cabo las gestiones necesarias con las autoridades. Esto resulta más llamativo, si cabe, en los momentos más inciertos de la participación de la España republicana frente al inevitable desenlace de los acontecimientos, en los meses de marzo y abril de 1939. Así, por ejemplo, una carta enviada por el comisario general de la Exposición, Grover A. Whalen, al secretario de Estado de EE.UU., el 3 de abril, pedía que se invitara al gobierno franquista a estar presente en la Exposición, en los siguientes términos:

> In view of the few days remaining before the opening of the fair am particularly anxious to see Spain represented among the other nations of the world at the New York World´s Fair. I would

[20] Oyarzabal Smith, Isabel. *Rescoldos de libertad. Guerra civil y exilio en México*, Madrid, Alfama, 2009, p. 276. Agradezco este dato a Miguel Cabañas Bravo.

[21] Carta de Larrea al Director del Musée de l'Homme, Palais du Trocadéro, París, 5-12-1938. AGA, Sec. AAEE, 54/11073.

[22] Carta de la Dirección de Asuntos Políticos y Comerciales del Ministerio de Asuntos Exteriores francés, al Embajador de España en París, 2-1-1939. AGA, Sec. AAEE, 54/11073.

> appreciate it greatly, Mr. Secretary, if your office would extend an invitation to the present government of Spain to participate in the fair, the invitation to be issued in the same manner as the previous one sent to the former government. It is my understanding that the exhibit would be limited to the art of old Spanish painters. With sincere thanks and best personal regards[23].

Incluso, una vez inaugurada la feria y sabida la ausencia del gobierno del dictador en la Exposición Internacional, ya en 1940, el reclamo estadounidense no parecía ser trivial. Unos telegramas enviados entre Art Associates, la dirección de la feria y José Lázaro Galdiano –residente entonces en Madrid– revelaban el objetivo, por encima de todo, que tenían los organizadores: "The cable which Art associates sent yesterday to Mr. José Lázaro, addressed to him in Madrid, is as follows: «World's Fair Corporation has talked with State Department and is cabling American Ambassador. Please see him and cooperate with him. Walter Pach»"[24]. En este sentido, cabe preguntarse si lo que buscaba la Exposición Internacional neoyorquina en la administración franquista era el envío de algunos de los tesoros artísticos españoles evacuados por la República, que habían vuelto a España desde Ginebra en septiembre de 1939[25]. No en vano, Lázaro había residido en Nueva York durante la Guerra Civil española, donde había seguido ejerciendo su labor de coleccionista, y había retornado a España al finalizar los enfrentamientos, por lo que es probable que conservara muchos de los contactos establecidos allí.

Grover Whalen emprendió un viaje por Europa a finales de 1939, en el que realizó una parada en Madrid, en el mes de diciembre. *The New York Times* recogió la nota de esta visita, detallando los objetivos últimos de su política:

> Mr. Whalen discussed the question of Spanish participation today with Foreign Minister Juan Beigbeder y Atienza, who was one of the guests at a luncheon given for the president of the New York World's Fair by Ambassador Alexander W. Weddell at the American Embassy. Ambassador Weddel presented President Roosevelt's invitation to the Spanish Government to participate several days ago and Mr. Whalen stressed to Colonel Beigbeder that an exhibit illustrating Spain's contribution to the arts would be of great interest to the American public. The answer of the Spanish Government will be given shortly, but it is not known whether if it accepts it will be willing to take the risk of sending any masterpieces by Velasquez [*sic*] and El Greco across the ocean[26].

Esta información es corroborada en el telegrama enviado al embajador Weddel desde Nueva York. La dirección de la feria se resistía a no poder contar con obras del patrimonio español:

---

[23] Carta de G.A. Whalen al secretario de Estado, Washington D.C., 3-4-1939. NYWF 1939-1940. C. 319, carp. 2. NYPL.

[24] Carta de Cravat, por medio de Gersdorff, Swaine & Wood, Art Associates, Inc., a J. Holmes, Nueva York, 2-3-1940. NYWF 1939-1940. C. 1469, carp. 16. NYPL.

[25] Sobre las obras y los aspectos relativos a la estancia de las obras españolas en Ginebra, véase García Julliard, Mayte. "Polémicas de una exposición: *Les Chefs-d'oeuvre du Prado au Musée de Genève",* en Colorado Castellary, A. (ed.). *Op. cit.*, 2010, pp. 357-369.

[26] "Whalen is Optimistic on Spain for the Fair", *The New York Times*, Nueva York, 13-12-1939, p. 15.

> We have no answer from Spain following Whalens visit will be grateful if you can urge participation Fair Stop Jose Lazaro will call on you to seek assistance in obtaining loan of spanish pictures for masterpieces of art shall be grateful your assistance stop department informed this cable regards Holmes[27].

Probablemente, las gestiones a las que se referían las cartas citadas estaban relacionadas con la muestra *Masterpieces of Art. European Paintings and Sculpture from 1300-1800,* organizada, precisamente, por Art Associates, que había tenido lugar en la Feria, entre mayo y octubre de 1939 (Fig. 4). En ella pudieron verse distintas obras del patrimonio español pertenecientes a varias colecciones. En sus muros colgaron los óleos de Goya: *Don Manuel Osorio de Zúñiga* (de la colección de Jules S. Bache, Nueva York), *Mujeres hablando* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut), *Retrato de un matador* (Robert W. Reford, Montreal), *Marqués de Caballero* (Óscar B. Cintas, La Habana) y *San Pedro arrepentido* (The Phillips Memorial Gallery, Washington). De El Greco figuraron *La purificación del templo* (Minneapolis Institute of Art), *El destronamiento* (la condesa de la Béraudière, París), *Cristo en Getsemaní* (Arthur Sachs, Nueva York), *San Pedro penitente* (anónimo), *La aparición de la Virgen a San Dominico* (Memorial Art Gallery, Rochester, Nueva York) y *Cristo en la casa de Simón* (Óscar B. Cintas, La Habana). También se contó con los cuadros de Murillo: *Niña levantando el velo* (Jakob Goldschmidt, Nueva York), *San Gil en éxtasis* (anónimo) y *Madonna y Niño* (C. Stillman y Langbourne M. Williams, Nueva York). Finalmente, se presentaron un *Autorretrato* y la *Infanta María Teresa* (ambas de la colección de Jules S. Bache, Nueva York) y *La sibila* (Van Wie Willys, Nueva York), de Velázquez[28].

Como se puede observar, la mayor parte de los préstamos para la exposición eran de origen americano, como señalaba la introducción del catálogo:

> The majority of the exhibited works of art are loans from American private collections for, most of all, the exhibition is designed to convey an idea of what private collectors in this country have accomplished towards the advancement of art within the short period of one generation. [...]
> Several foreign private collectors have wholeheartedly followed the splendid example of their governments by sending us some of their masterpieces so as to round out the exhibition in those fields less fully represented in American collections[29].

A pesar de que ninguna de estas obras españolas proviniese de la península ibérica, entre los miembros relevantes que figuraron en la organización se encuentran los nombres de Gregorio Marañón y José María Sert, quienes integraron, entre otros, su Comité Honorario. Curiosamente, tanto el reconocido científico como el reputado pintor flirteaban con el bando franquista, una circunstancia que ilustra la tendencia conservadora que motivó el entorno de la celebración de esta enorme exposición colectiva.

---

[27] Telegrama de J. Holmes a Weddell, Nueva York, 2-3-1940. NYWF 1939-1940. C. 1469, carp. 16. NYPL.

[28] McCall, George H. (ed.). *Masterpieces of Art* [cat. exp.], Nueva York, William Bradford Press, 1939.

[29] *Masterpieces of Art of European Paintings and Sculptures from 1300-1800. Official Catalogue Illustrated* [cat. exp.], Nueva York, New York World's Fair, 1939, pp. xix-xx.



Figura 4. Cubierta del catálogo de la muestra *Masterpieces of Art. European Paintings and Sculpture from 1300-1800*, *Official Catalogue Illustrated,* Nueva York, 1939.



Figura 5. Cubierta del catálogo de la muestra *Art in Our Time*, MoMA, Nueva York, 1939.

No obstante, la feria no descuidó la atención al arte contemporáneo más actual, que trató de que estuviese ampliamente representado. En febrero de 1939, Fernando de los Ríos recibió el encargo de informar sobre las piezas actuales que su gobierno pensaba exhibir con motivo de la feria:

> The Department of Contemporary Art at the New York World's Fair is making a survey of the art program at the Fair and would appreciate knowing whether your government is planning to have an art exhibit in connection with your participation.
> This information is requested in order that a complete compilation of all art exhibits may be made.
> Will you be good enough to send us complete details if your government is planning an exhibit of art works[30].

Asimismo, distintas obras de artistas españoles contemporáneos formaron parte de otra muestra colectiva organizada por el MoMA en el marco de la Feria, que conmemoraba su décimo aniversario. Titulada *Art in Our Time*, presentó una veintena de piezas de autores españoles, que relacionamos a continuación junto con la colección a la que, por aquel entonces,

[30] Carta de Roosevelt a F. de los Ríos, Nueva York, 24-2-1939. NYWF 1939-1940. C. 1503, carp. 1. NYPL.

pertenecían (Fig. 5). En primer lugar, se expusieron trece obras de Pablo Picasso: *Dos mujeres en el bar* (colección de Walter P. Chrysler, Jr., Nueva York), *Joven* (Edward M. M. Warburg, Nueva York), *Dos acróbatas* (Thannhauser Gallery, París), *Joven sobre un caballo* (Wiliam S. Paley, Nueva York), *Las señoritas de Aviñón* (MoMA), *El poeta* (George L. K. Morris, Nueva York), *Arlequín* (Paul Rosenberg, París), *Mujer de blanco* (MoMA, the Lillie P. Bliss Collection), *Mujer sentada* (MoMA), *Retrato* (Walter P. Chrysler, Jr., Nueva York), *El espejo* (MoMA, donación de Simon Guggenheim), el grabado *Minotauromaquia* (Henry P. McIlhenny, Germantown) y la escultura *Cabeza de Fernande* (Weyhe Gallery, Nueva York). En una menor cantidad, se mostraron el famoso óleo *La persistencia de la memoria* (MoMA) y el *Retrato de Gala* (MoMA), de Salvador Dalí. De Juan Gris aparecieron *El ajedrez* (MoMA, John D. Rockefeller, Jr. Purchase Fund.) y *La botella de jerez* (Walter P. Chrysler, Jr., Nueva York). Joan Miró estuvo representado por *Personaje tirando una piedra a un pájaro* (MoMA) y *Diálogo de insectos* (Pierre Loeb, París). Julio González, por *Cabeza* (MoMA); Pablo Gargallo, por *Picador* (MoMA, donación de A. Conger Goodyear), y el conjunto se completó con un ejemplo de casas para obreros del GATEPAC, realizadas en Barcelona en 1935, presentada en la sección de arquitectura moderna[31].

Este listado permite observar que las obras expuestas en esta muestra del MoMA pertenecían, prácticamente en su totalidad, a colecciones públicas y privadas estadounidenses, salvo algunas excepciones, que provenían de París. Por otro lado, es necesario resaltar que, en los anuncios y las publicaciones derivadas de este evento, se ofrecía la itinerancia de algunas exposiciones de arte español[32]. Nos referimos a *War in Spain*, que consistía en un centenar de grabados de Quintanilla sobre la Guerra Civil española, que el museo prestaba durante tres semanas por sesenta dólares. Igualmente, por treinta dólares y durante dos semanas, se podía montar *War Etchings by Goya and Dix*, una recopilación de cincuenta grabados de cada autor, pertenecientes a sus respectivos *Desastres de la guerra* y *Der Krieg*, que ejemplifica la denuncia de los fascismos europeos por parte de la cultura americana, en un momento en el que el conflicto de la II Guerra Mundial estaba a punto de estallarle a Estados Unidos en sus propias narices.

Además de las dos exposiciones colectivas citadas, mencionaremos los casos de participación de dos artistas españoles vivos, cuya particular situación parece que recomienda su consideración al margen del proyecto republicano. Nos referimos a Salvador Dalí y Julio de Diego. En primer lugar, el artista ampurdanés llevó a la Exposición un pabellón diseñado por él mismo, titulado *Dream of Venus*. Este hecho llama la atención, dado el incidente en el que se vio involucrado Dalí durante las gestiones del gobierno español en la Exposición de París de 1937. Según contaba Renau, cuando fue a encargarle una obra al catalán, éste se indignó al enterarse de que habían contactado antes con Picasso[33]. Fuese ésta la razón o no, el caso es que Dalí llevó a cabo una llamativa y polémica intervención en la feria, que presentaba en

[31] *Art in Our Time* [cat. exp.], Nueva York, Museum of Modern Art, 1939.

[32] Ibídem, p. 381.

[33] Renau. "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre", manuscritos, Valencia, junio de 1981. Citado por Cabañas Bravo, Miguel. "Renau y el Pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí", en Brihuega, Jaime y Piqueras, Norberto (eds.). *Josep Renau 1907-1982: Compromís i cultura* [cat. exp.], Valencia, Universitat de València y SECC, 2007, pp. 146-147.

su lenguaje surrealista particular una visión de lo femenino inspirado en las profundidades marinas y en las obsesiones freudianas[34]. Se trataba del aterrizaje de un nuevo Dalí, con una obra, realizada a la par que su primer ballet, *Bacchanale* –aunque finalmente fuera estrenado más tarde–, que centraba su atención en lo escenográfico, la percepción integral, la obra de arte total y la cultura de masas, al margen de grandes contenidos políticos o ideológicos[35].

Por otro lado, Julio de Diego participó en una muestra de arte americano organizada en el marco de la Exposición Internacional, con el óleo *Spanish Landscape*, que precedería a otras obras de temática antifascista[36]. Este pintor de origen madrileño había emigrado de joven a Estados Unidos y se había integrado en los círculos artísticos de Chicago. Allí, desde 1932, en que protagonizó su primera individual americana, su fama fue creciendo y obtuvo premios, integró jurados de concursos de arte y expuso en distintas muestras estadounidenses y europeas. A pesar de ello, con el estallido de la Guerra Civil española la vinculación de De Diego a su tierra natal se hizo más evidente, una circunstancia que se reflejó en la temática de obras como *Homage to the Spanish Republic* (1938) y *Spanish Civil War* (1939).

¿Viajó el *Guernica* con destino al pabellón español en Nueva York?

Quizás una de las reflexiones más interesantes que surgen al recapacitar sobre la configuración del pabellón español se inicia al observar la coincidencia de la llegada del *Guernica* de Picasso a las costas estadounidenses con la inauguración de la Exposición de Nueva York, cuyas puertas abrieron el 30 de abril. Sabemos que la obra, que se había mostrado en la Whitechapel de Londres, viajó desde Le Havre hacia América en el *Normandie* acompañado por el propio Juan Negrín. Tras desembarcar el 1 de mayo, se expuso, por novena vez, con el fin de recaudar ayudas para los refugiados españoles, iniciando una gira por diferentes ciudades, que culminaría en el MoMA neoyorquino el 15 de noviembre de 1939, integrado en la exposición *Picasso. Forty Years of His Art*.

A pesar de la amplísima historiografía que ha generado este emblemático lienzo, pocos estudios han aclarado los detalles del salto que dio la obra entre Europa y América[37]. La investigación de Gijs van Hensbergen relaciona la llegada del *Guernica* con la comentada exposición *Art in Our Time*, inaugurada en este museo el 8 de mayo, para la que su director, Alfred H. Barr, habría pedido al pintor malagueño su obra más significativa, con el fin de que acompañara a *Las señoritas de Aviñón* y la otra decena de cuadros suyos que hemos

[34] Véase *Salvador Dalí: Dream of Venus* [cat. exp.], Figueras, Fund. Gala-Salvador Dalí, 1999.

[35] Véase Fanés, Fèlix. *Dalí. Cultura de masas* [cat. exp.], Barcelona, Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí y MNCARS, 2004.

[36] Véanse: Jewett, Eleanor. "International Water Colors on View Here", *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 1-5-1938, p. 8. Jewett, E. "Exhibition of Sculpture at Art Institute", *Chicago Daily Tribune*, Chicago, 7-8-1938, p. 4. Green Harris, Ruth. "Why Not Contemporary?", *New York Times*, Nueva York, 15-10-1939, p. 148.

[37] Nos es imposible relacionar la extensa bibliografía concentrada en el famoso cuadro desde la primera publicación (Larrea, Juan. *Guernica. Pablo Picasso*, Nueva York, Curt Valentin, 1947) hasta las más recientes, entre las que destacaremos *Picasso-Gernika 70 aniversario* [cat. exp.], Gernika-Lumo, Ayuntamiento de Gernika-Lumo, 2007; y Giunta, Andrea (ed.). *El* Guernica *de Picasso. el poder de la representación,* Buenos Aires, Biblos, 2009.

relacionado anteriormente[38]. Sin embargo, como apuntó Josep Renau, a petición de Sidney Janis, Picasso habría exigido que su lienzo más comprometido participara en la campaña del Spanish Refugee Relief Campain por las distintas ciudades norteamericanas, un organismo que, a la sazón, había preparado el viaje del cuadro desde Europa, en colaboración con el American Artists' Congress[39]. Según las investigaciones de Herschel B. Chipp, quien se adentró en los años ochenta en los archivos de estas agrupaciones, conservados en la Columbia University, uno de los miembros del Comité, Peter Rhodes, habría llevado a cabo las gestiones pertinentes con Juan Larrea y Picasso para que el cuadro viajara a Estados Unidos[40].

A pesar de la falta de una cierta nitidez en los procesos originarios del famoso viaje, el caso es que el *Guernica* no se exhibió en la exposición conmemorativa de los diez años que cumplía el museo neoyorquino, antes bien se le dedicó un espacio diferenciado en la Valentine Gallery, muy cerca de la ubicación del MoMA. En la inauguración del 4 de mayo acudieron, además de algunas autoridades republicanas españolas, encabezadas por Negrín, otras destacadas personalidades de la política y la cultura estadounidense, como Eleanor Roosevelt, Harold Ickes, Whitney, Paley, Rockefeller, Guggenheim, y artistas como Georgia O'Keeffe, a la que seguirían en el tiempo de exposición Willem de Kooning, Dorothea Tanning y Jackson Pollock, entre otros[41]. El cuadro concentró mucho interés, y a su alrededor se organizaron dos simposios, en los que participaron Walter Pach, Malcolm Cowley, Leo Katz, Jerome Klein, Peter Blume y Arshile Gorky.

Parece razonable preguntarse si, en realidad, el destino del viaje del *Guernica*, icono de la denuncia de la sublevación militar y las consecuencias de la guerra sobre la población civil española, no era la Vallentine Gallery, sino el pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York, el cual, hasta el 3 de abril de 1939, no fue ofrecido al gobierno de Franco. El óleo de Picasso se habría tenido en cuenta, al igual que ocurrió con la *Fuente de mercurio* de Calder y con el resto de las obras expuestas en 1937 que esperaban a ser enviadas desde los almacenes de París, con el objetivo de seguir los patrones de la feria anterior en la nueva localización, esta vez con ciertos matices. El tono de las nuevas obras de Quintanilla, Sunyer, Renau o Rebull resultaba algo más rebajado y pacifista, y se dirigieron a homenajear al sector estadounidense que había apoyado la causa republicana al margen del pacto de no-intervención, así como a insistir en las condiciones mínimas de un acuerdo de paz. La combinación de estas últimas con los "clásicos" del 37 daría como resultado un conjunto coherente de la trayectoria y las aportaciones de la II República para España y los ejemplos más relevantes de las artes españolas en tiempos de guerra.

---

[38] Van Hensbergen, Gijs. *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*, Barcelona, Debate, 2005, pp. 129-130.

[39] *Guernica – Legado Picasso,* Madrid, MCU, 1981, pp. 16-18.

[40] Chipp, Herschel B. *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*, Los Ángeles, University of California Press, 1988, p. 160.

[41] Para una profundización en el impacto de esta obra en los artistas americanos, véase Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, María Dolores. "*Guernica* de Picasso y la Escuela de Nueva York (1939-1947)", *Revista Complutense de Historia de América,* vol. 36, Madrid, 2010, pp. 59-77.

El viaje sin retorno

A pesar de los esfuerzos hechos por las autoridades republicanas y los responsables de su organización o de la realización de sus contenidos, el pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York nunca se inauguró. El gobierno de Franco, desde su sede en Burgos, tampoco aceptó participar en la muestra, por varias razones. En primer lugar, el montaje de un pabellón como el que había planificado la República constituía un gasto considerable, para un país destrozado en todos los sentidos. En segundo lugar, el bando sublevado acababa de ganar la guerra. No podía recurrir a la publicidad que había buscado desesperadamente el gobierno republicano, que había basado en su legitimidad. De hecho, ocurría más bien al contrario; si se tiene en cuenta que estaba a punto de estallar la II Guerra Mundial, que llevaría al final de los fascismos europeos –exceptuando, precisamente, el franquismo, perpetuado en el poder durante los siguientes cuarenta años–, a Franco no le habría beneficiado hacerse ver. Ya tenía el reconocimiento del gobierno estadounidense, ya no le interesaba la propaganda exterior.

El viaje previsto por la República para construir un nuevo escaparate de su labor y de su sentido no tuvo billete de vuelta. La empresa supuso el último gran proyecto institucional a nivel internacional que llevó a cabo el gobierno republicano antes del exilio. Sus responsables se dispersaron por diferentes lugares de acogida, donde iniciarían una nueva etapa vital y profesional que duraría, en la mayor parte de los casos, varias décadas. En Nueva York quedaron Luis Quintanilla, Fernando de los Ríos y Juan Larrea (después de pasar por México). Al país azteca fueron Roberto Fernández Balbuena, Jesús Martí y Josep Renau (antes de marchar a la República Democrática Alemana). En Francia –donde continuaba Picasso– residirían Joan Rebull y Joaquim Sunyer, mientras que Manuel Sánchez Arcas emigraría a la Unión Soviética. Sólo Ángel Ferrant se quedaría en España y sufriría las consecuencias de la represión franquista. Sucedió algo similar con las obras. Las únicas que sabemos que se realizaron específicamente para la feria y que se han conservado han sido, por un lado, el políptico de Quintanilla, hoy recuperado por la Universidad de Cantabria y, por otro lado, los *13 puntos de Negrín*, creados por Renau. Sin embargo, todavía se encuentran desaparecidas las piezas del resto de los artistas, si es que se llegaron a realizar: el mural inspirado en el *Erika Reed*, la escultura de la fachada, las colecciones de artesanía y otras incógnitas sobre las que todavía falta arrojar luz.

Al menos, a pesar del retraso de entre cuarenta y sesenta años, tanto el *Guernica* como el mural de Quintanilla consiguieron viajar desde Estados Unidos a una España democrática. En ambos casos, no se trataba de una vuelta, pues ninguna de las dos obras habían pisado antes la península ibérica. Sin embargo, simbólicamente, significaban la vuelta de sus creadores –ambos muertos en el extranjero, antes de la desaparición de la dictadura franquista– y, como ellos, se hacía extensible a todos los que habían sufrido ese viaje sin retorno que significó para muchos el exilio, cuando la victoria del general Franco truncó hitos en la historia del arte como el del pabellón español de 1939.

LOS VIAJES MISIONARIOS DE LA POESÍA Y DEL ARTE AL CARIBE EN LA DIPLOMACIA FRANQUISTA

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

A finales de los pasados años cuarenta, cuando comenzaba a agudizarse la asfixiante situación que sufría la España de Franco con el bloqueo diplomático internacional, impuesto al país al término de la segunda guerra mundial, este régimen ideó un medio de introducción y revisión de su imagen en Latinoamérica arropado por el manto cultural. Esto es las giras de reputados creadores y funcionarios de la cultura en "viaje misionario" o "expedición cultural", cuyos cometidos conllevaban algo más que la realización de simples recitales poéticos o exposiciones artísticas.

Con claros apoyos y fines diplomáticos, estas misiones pretendieron ofrecer una nueva idea de la poesía y el arte que se estaba haciendo en la España del momento y sus avances, contrarrestando con ello la extendida percepción de una actualidad de pobreza cultural, que empezó a prosperar en el extranjero tras la guerra civil, alimentada también por la acción de los exiliados españoles. De ahí que estas misiones fueran conducidas por reputados valores de la cultura del momento y que sus contenidos quisieran sazonarse con cierto toque de avance y actualidad, sin menoscabo ni aparente contradicción con las difusas direcciones culturales del régimen; el cual, ciertamente, siempre presentó una imagen cultural más progresista y evolucionada en su acción exterior, que tratándose de reconocer y apoyar a la creatividad más avanzada en la escena interior.

Este tipo de actuación acreditativa y propagandista hacia el exterior, no por casualidad, tuvo su primer campo de experimentación en los países del Caribe, entre cuyos gobernantes y élites gozaba el régimen español de más sólidos apoyos. En su fórmula pionera, esta avanzadilla cultural inicialmente se trató de una amplia gira de recitales poéticos por diferentes países del área, gestionados y apoyados diplomáticamente. Procedimiento que, posteriormente, se aplicó al arte del momento en forma de exposiciones antológicas de un magno certamen. De esta manera, en los primeros años cincuenta, se pasó del viaje con "misión poética", iniciado en el ocaso de la década anterior, al viaje con "misión artística" que ahora se impondría, aunque de la mano de uno de los protagonistas de la anterior experiencia, el poeta astorgano Leopoldo Panero.

Al reactualizar este tema, ya tratado en otros foros[1], me propongo volver sobre el análisis

[1] Este aportación, realizada en el marco del proyecto "Arte y artistas dentro y fuera de la dictadura franquista" (MICINN, P.N., Ref. HAR2008-00744), reactualiza un tema que ya traté preliminarmente en el simposio

de este tipo de viaje y de instrumentalización político-diplomática de los poetas y artistas durante las primeras décadas del franquismo. Pues, en gran modo, las viajeras embajadas que veremos desarrollar en varios países caribeños desde finales de los años cuarenta, sirvieron de ensayo a las nuevas políticas culturales, más elaboradas, que el régimen pondría en práctica desde mediados de los cincuenta. Solo que para entonces, las miras de la diplomacia franquista habían virado, haciendo que el interés preferente no fuera el dirigido hacia Hispanoamérica, sino hacia Europa.

Por tanto, más allá de los viajes de los "Coros y danzas" que tanto fomentó la Falange desde 1939, o de otras giras de los cuarenta con reposiciones teatrales o musicales en la órbita de la mirada hacia la tradición o la brillantez cultural española pretérita (especialmente el Siglo de Oro), la nueva fórmula de acreditación y propaganda, que tiene aquí sus inicios, esencialmente se dirigió a la puesta en valor de una cultura actual y puntera, introducida por unos audaces y meritorios protagonistas de la poesía y el arte. Añadamos también que, estos viajes o expediciones, que conjugaron los intereses de la política exterior y las necesidades de proyección artístico-cultural del régimen, aunque se idearon para ampliar los horizontes culturales y diplomáticos de aquella dura "década de la autarquía", asimismo se utilizaron de cauce para la promoción exterior de nuestros creadores. Lo cual paralela y claramente repercutió –a pesar del letargo y lentitud en el reconocimiento en el interior del avance creativo– a favor de la actualización y dinamización de la vida artística y cultural del país.

El marco donde se inscribió toda esta actuación diplomática y artístico-cultural, enfocada hacia el exterior por el régimen, fue la llamada "política de la Hispanidad". Ésta, entre sus estrategias de introducción, promovió una pionera expedición por los países del Caribe de varios poetas vinculados al régimen, que fue realizada entre diciembre de 1949 y marzo de 1950 y que tenía por misión ir abriendo brecha en la eliminación de los prejuicios hispanos sobre la España franquista. En el mismo marco de proyección exterior, nacieron y se desarrollaron –ya durante la nueva década– las Bienales Hispanoamericanas de Arte, sin duda el certamen internacional de arte contemporáneo más importante surgido del régimen del 18 de Julio. Fue gestado y organizado por el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), en acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores (MAE) y su Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC), organismos que impulsaron sus tres sucesivas ediciones hacia el exterior con un planteamiento e intencionalidad de mayor carga político-diplomática que artístico-cultural[2]. El conductor esencial de la Bienal

internacional *El Caribe hispano de los siglos XIX y XX. Viajeros y testimonios* (Praga: Centro de Estudios Ibero-Americanos de la Universidad Carolina, septiembre de 2009), luego publicado con el título: "De la *expedición poética* a la *expedición artística*: la Bienal Hispanoamericana del Caribe (La Habana, 1954)", en Opatrný, Josef (ed.). *El Caribe hispano de los siglos XIX y XX. Viajeros y testimonios*, Praga, Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum (*Ibero-Americana Pragensia*, Suplementum 25/2009), 2010, pp. 327-353. Este hecho me ahorrará detenerme en algunos datos y argumentaciones ya desarrollados en esta publicación, al tiempo que, de forma genérica, remito a dicha publicación para ampliar la información y el apoyo bibliográfico de estas páginas.

[2] Los Estatutos del certamen establecían que sus ediciones se realizaran en España, en alternancia con las efectuadas en el país hispano que quisiera acogerlas. De manera que la exitosa I Bienal se celebró en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952, culminándose los meses siguientes con una muestra antológica en Barcelona. La segunda edición, que se promocionó como la Bienal del Caribe, se realizó con demora en La Habana, entre mayo y septiembre de 1954, completándose con exposiciones antológicas exhibidas a lo largo de nueve meses en diferentes ciudades de la República Dominicana (Sto. Domingo), Venezuela (Caracas y Mérida) y Colombia

fue, como enseguida analizaré, el citado poeta Leopoldo Panero, quien la puso en pie a su vuelta de la gira poética y, hasta su muerte, tempranamente acaecida en 1962, se ocupó de ella desde el ICH. Las ediciones celebradas, formaron parte de la avanzadilla de la política artística del momento, pero también de la instrumentalización a la que sometió el régimen la promoción del arte contemporáneo. Su alta repercusión interna, sirvió en excepcional manera para estimular la evolución de la escena artística española; aunque, como tan claramente se verá con la Bienal del Caribe, los objetivos principales de la salida de sus ediciones y muestras antológicas fueron más concretos y externos. Así, la gira misionaria de esa segunda edición, tan inspirada en la experiencia de la "expedición poética" de 1949-1950, sobre todo pretendió configurar desde España una fórmula que articulara una plataforma significativa de fomento artístico-cultural e incidencia diplomática. Lo cual se concretó en la calculada celebración fuera del país de ediciones alternas del magno certamen-exposición, seguidas de la conducción y exhibición en diferentes ciudades y países de una selección –en forma de muestra antológica– de lo allí resaltado; fórmula que se iría afianzando y adaptando a los intereses diplomáticos.

El viaje pionero de los poetas y el surgimiento de la Bienal Hispanoamericana de Arte

El marco e impulso general de esta actuación diplomático-cultural, como queda dicho, lo aportó la pujante política de la Hispanidad, mientras los países del Caribe sirvieron de ensayo tanto al procedimiento del viaje misionario de la poesía, como al posterior viaje promocional del arte que se haría con la Bienal y sus muestras antológicas. Hay en este proceso un nombre propio, que creyó ilusionadamente en esta vía de actuación y sus designios, que fue protagonista de ambas experiencias y que merece una especial atención, puesto que sin duda fue el inspirador y gestor de la trasposición o extrapolación de la idea de una en otra. Me refiero al que, no por causalidad, sería el Secretario General de esta Bienal hispana, el citado Leopoldo Panero (1909-1962)[3].

Aunque en el Madrid de la anteguerra este joven leonés gravitó en torno a los poetas del 27 y las orientaciones marxistas, pronto consiguió adaptarse a las nuevas circunstancias de la España posbélica, sin evitar que el régimen empleara su formación y conexiones para ir abriendo allende caminos de aceptación. Se había licenciado en Derecho en 1932 y perfeccionó luego su francés e inglés en Poitiers, Londres y Cambridge, pues el joven Panero tenía la pretensión de opositar a la carrera diplomática, al igual que sus amigos poetas Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco.

(Bucaramanga, Medellín, Cali, Popayán, Tunja y Bogotá); y, finalmente, la III Bienal regresó a España y tuvo lugar en Barcelona, entre septiembre de 1955 y enero de 1956, coronándose con exposiciones antológicas en Ginebra y Zaragoza. Fue la última, pues no pudo abrirse la IV Bienal, que, no obstante, estuvo preparándose en Caracas entre 1956 y 1958 y los cambios políticos la frustraron, y luego, entre 1958 y 1961 –y uniendo su destino a las reuniones de la Organización de Estados Americanos–, en Quito, donde los retrasos tampoco lo posibilitaron. Dado este último fracaso, se decidió transformar el certamen en las llamadas exposiciones de "Arte de América y España", que organizó Luis González Robles. Su primera edición se celebró en Madrid, en 1963, ahora con la previsión de un itinerario de antológicas por toda Europa, puesto que ya interesaban más los vecinos europeos, reservándose España el papel de mediador con la cultura y el arte latinoamericanos.

[3] Sobre su trayectoria y protagonismo con las Bienales, véase Cabañas Bravo, M. *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español*, León, Ayto. de Astorga, 2007.

El inicio de la guerra lo cambió todo. Sus amistades y afinidades con los republicanos y la participación de sus primos Pablo y Justino de Azcárate en el gobierno y diplomacia de la República, condujeron a su detención por los sublevados en octubre de 1936 y a punto estuvo de ser fusilado; viéndose obligado a entrar en el ejército franquista, aunque sus posibilidades de hacer carrera diplomática, a la altura que deseaba, quedaron muy mermadas. Con todo, su preparación y sus contactos fueron muy valorados por José María Castiella, director del Instituto de Estudios Políticos de Madrid, que en 1946 propuso al ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, que le enviara a Londres con una misión específica: poner en funcionamiento allí un Instituto de España, que mejorara la imagen del régimen y contrarrestara la labor del prestigioso Instituto España, fundado en 1944 por Negrín y cuya dirección efectiva precisamente ejercía el embajador republicano Pablo de Azcárate, primo del astorgano. Pero la labor de acercamiento a los exiliados que realizó allí Panero, no fue bien vista por algunos miembros del gobierno. De hecho, nunca se le confirmó como director y, en noviembre de 1947, fue cesado de sus funciones.

Esta fue su primera experiencia en este tipo de "misiones", que, aunque breve, le sirvió para extraer enseñanzas. Igualmente le fue útil su gran conocimiento de la poesía hispanoamericana, sobre la que había publicado una amplia antología, y su acercamiento al ICH, que en 1949 le publicó –al igual que a Rosales– un poemario, quedando muy ligado con la institución y el conjunto de poetas que precisamente denominó Santos Torroella "grupo Cultura Hispánica" (Rosales, Panero, Vivanco, Ridruejo, d'Ory y otros)[4]. Así, aunque a su vuelta de Londres se reincorporó al Instituto de Estudios Políticos, la salida de Castiella conllevó su cese en 1948 y el estrechamiento de sus vínculos con el ICH. No obstante, previamente, Castiella le había pro-puesto para formar parte de una nueva embajada cultural de contrarresto de imagen, ahora en Iberoamérica.

Era para Panero, por tanto, su segunda misión con este cometido. Con ella se unió a "aquella briosísima brigada lírica" de cuatro poetas "mosqueteros", que recorrió Iberoamérica entre diciembre de 1949 y marzo de 1950 y "que tanta brecha hubo de abrir para España en la espesa manigua de prejuicios y malos humores dejados por la guerra civil española", como diría el poeta cubano Gastón Baquero[5]. Se trató de un intrépido viaje (Fig. 1), cuya misión de ofrecer recitales de poesía actual y propia en América, al tiempo que aplausos y acogidas calurosas en unos países, conllevó en otros abucheos, tomatazos y reprobaciones. Los poetas que para llevarlo a cabo previamente seleccionó el ICH fueron varios amigos procedentes del Instituto de Estudios Políticos: Luis Rosales, Antonio de Zubiaurre y Leopoldo Panero, a quienes se uniría en Cuba Agustín de Foxá, que por entonces estaba en la Embajada de España en Argentina[6]. Todos ellos eran buenos amigos, gozaban de cierto prestigio y presencia en la

[4] Panero publicó en dos tomos su *Antología de la poesía hispanoamericana* (Madrid, Editora Nacional, 1944 y 1945) y *Escrito a cada instante* (Madrid, ICH, 1949) y Rosales *La casa encendida* (Madrid, ICH, 1949). Junto a ellos, al grupo citado se conectaron otros muchos literatos: Santos Torroella, Ricardo Gullón, Sánchez-Camargo, Masoliver, Foxá, Zubiaurre, José M.ª Valverde, etc. (véase Santos Torroella, Rafael. "El vigilante sueño de Juana", en Logroño, M. (comisario). *Juana Mordó. Por el Arte*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, III/1985, p. 66).

[5] Baquero, G. "El caballero Leopoldo Panero", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 187-188 (En memoria de L. Panero), Madrid, VII-VIII/1965, pp.106-107.

[6] Fue Castiella, ya embajador de España en Perú, quien convenció al ministro Martín Artajo y a su director general de Relaciones Culturales, Ramón Sedol, de la conveniencia de realizar este viaje, el cual no debía superar



Figura 1. A. de Foxá (1º), L. Panero (2º), L. Rosales (4º) y otros acompañantes durante su "gira poética" latinoamericana, 1949. (Diversos, Rosales, AHN)

vida política, social e intelectual del país y, además, eran valiosos conocedores de la cultura hispanoamericana.

El primer punto de la escala fue Cuba, donde la "misión poética" permaneció del 25 al 30 de diciembre de 1949, acompañados y apoyados por los periodistas Jorge Mañach y Juan Joaquín Otero, el general Loynaz y, sobre todo, por la hija de éste, Dulce María Loynaz, su principal anfitriona y que también lo había sido de Lorca en 1930, a su paso por La Habana de retorno de Nueva York. La poetisa cubana, sin duda conocía ya a estos jóvenes poetas[7], de manera que les introdujo en recitales y actos, iniciados con su recepción en su casa y en la Academia Nacional de Artes y Letras, que dirigía Miguel Ángel Carbonell. Loynaz se sintió obligada allí a salir en defensa de las tradiciones hispanas y rememorar su acogida de Lorca, para igualarla a la de los nuevos poetas. El motivo era que, previo a su llegada, Nicolás Guillén, Juan Marinello y el diario *Noticias de Hoy*, habían caldeado el ambiente responsabilizando a Rosales de su asesinato. Ya aparecieron aquí, pues, los primeros incidentes del viaje y de la cosecha de silbidos, abucheos y lanzamientos de huevos podridos y hortalizas que recogerían en muchos de sus auditorios.

los tres meses y tendría como misión oficial el estrechamiento de lazos de amistad entre América y España a través del ofrecimiento de dichos recitales. El ICH, a la vuelta de las vacaciones del verano de 1949, convocó a la serie de poetas finalmente elegidos y les hizo el encargo. Entre ellos, aparte de los cuatro citados, también se hallaban Gerardo Diego y José M.ª Valverde, pero no se decidieron, uno por edad y el otro temiéndose disgustos.

[7] Estaba casada desde 1946 con el periodista canario Pablo Álvarez de Cañas, con quien montó casa en Madrid y adonde publicó ese año su primera obra, *Juegos de agua*.

En La Habana siguieron protagonizando recitales y actos en el Ateneo, el Lyceum, el Lawn T. Club, la Sociedad de Amigos del País y el Instituto Cultural Cubano-Español, y la peor parte se la llevó Rosales. Con el argumento de la muerte del poeta granadino, hecha símbolo de la masacre originada por la sublevación militar, la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) encabezó la oposición. Lanzó manifiestos y proclamas, resaltó datos biográficos y se empleó en desenmascarar las verdaderas intenciones del viaje: propaganda franquista recubierta de hispanismo y deseo del régimen de ganar adeptos en América. Así, aquella estancia en Cuba, se convirtió en una interesante polémica nacional, en la que se involucraron desde los intelectuales detractores, que pidieron la expulsión de esos "extranjeros indeseables", a los defensores, que les organizaron solemnes actos de despedida, luego saboteados con manifestaciones y carga policial[8].

De La Habana, Rosales y Panero marcharon a Puerto Rico, mientras Zubiaurre y Foxá partieron hacia la Dominicana, aunque todos habían de acabar encontrándose el 6 de enero en su capital, Santo Domingo (entonces Ciudad Trujillo). Aquí, con sus integrantes al completo y conducidos por el embajador español Manuel Aznar, los viajeros fueron mejor recibidos. Aunque su estancia, extendida a Santiago de los Caballeros y a San Cristóbal, fue corta y sin gran relieve.

Antes de mediar enero, la expedición llegó a Caracas, donde nuevamente se repitieron los incidentes, que incluyeron –como luego recordarán Foxá y Panero durante la "misión artística"– apagón de luces y lanzamiento de huevos y tomates cuando subieron a los escenarios del Hogar Americano[9]. *La Esfera* de Caracas del 11 de enero, de hecho, narró cómo al subir uno de los poetas al escenario recibió un tomatazo en el pecho, a la vez que se producía un apagón de luz. Luego, al instalarse los expedicionarios sobre éste, donde también se hallaban "varios intelectuales venezolanos, representantes diplomáticos y distinguidas damas, cayó una lluvia de tomates y huevos. Se oyeron gritos y hubo carreras y silletazos".

Pronto pusieron rumbo a Colombia, donde fueron conducidos por Eduardo Carranza y estuvieron en Bogotá, Barranquilla, Sopó, Calí, Manizales y Cartagena de Indias. Pasaron a Panamá y anduvieron en la capital y en Colón. Luego fueron a Costa Rica, donde se repitieron

[8] La repulsa de los universitarios la siguieron Enrique Ovares, Lionel Soto y Ramón Fernández, que incluso solicitaron al ministro de Estado la inmediata expulsión de los poetas. En *Noticias de Hoy* se reafirmó el apoyo a los exiliados españoles del Comité Universitario Pro República Española, la Unión de Mujeres Españolas, el Colegio Nacional de Maestros, el Círculo Republicano Español o la Casa de la Cultura y la Juventud Socialista. Igualmente, a título personal, manifestaron su oposición y antifranquismo Juan Marinello, Nicolás Guillén, Salvador García Agüero, Alfredo Guevara, Manuel Navarro Luna, Rafaela Chacón Nardo, Mirta Aguirre, Sergio Alpízar, Aníbal Escalante y José Luciano Franco. La prensa comunista fue más allá, lanzando a los expedicionarios todo tipo de calificaciones acusatorias: "bandidos plumíferos", "traidores", "asesinos", "pandilla de sinvergüenzas", "apócrifos poetastros", "obtusos enviados", "cuatro escribas de la Falange", "juglares de la España imperial", etc. Entre los defensores de los poetas, aparte del grupo del conservador *Diario de la Marina*, estuvieron José María Chacón, director del Ateneo; José Agustín Martínez, director del Instituto Cultural Cubano Española; Miguel Ángel Carbonell, Gastón Baquero, Francisco Ichaso, Arturo Alfonso, el padre José Rubinos y otros. Casi todos ellos, junto a Dulce Loynaz, acudieron la noche del 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, a la despedida institucional del citado Instituto; acto que, a pesar del discurso contemporizador de su director, fue ensombrecido por la irrupción en el recinto de una manifestación estudiantil, que coreaba ¡Mueran los asesinos de García Lorca! y ¡Muera Franco!, contra la que arremetió la policía.

[9] Carta de Panero a Foxá de 7-XI-1954 y respuesta de 12-XI-1954. Archivo General de la Administración –en adelante AGA–, Secc. A E., Caja 5379.

los incidentes en San José, y, después, a Honduras y a Nicaragua. En este último país, además de recitar sus poemas en las principales ciudades y disfrutar de la acogida de los poetas Pablo Antonio Cuadra y José Coronel Urtecho, hicieron una ofrenda floral a la tumba de Rubén Darío y, a Panero y Rosales, incluso les nombraron hijos adoptivos de las respectivas ciudades de León y Granada.

La DGRC había autorizado a ampliar un mes más la gira, por lo que ésta se dirigió a México y Nueva York. En la capital azteca, un anónimo de *Las Españas*, que jugaba con el apellido de Foxá, ya previno contra la llegada de los "emisarios franquistas", y en especial éste último[10]. Pero un incidente inesperado, el asesinato de Gallostra, representante oficioso del Gobierno franquista en México, que preparaba allí su recepción, desbarató los planes e hizo desaconsejable prolongar la misión. Por lo que, tras dos días en Mérida de Yucatán, pusieron rumbo a la ciudad del Hudson. Durante la corta estancia neoyorquina, se entrevistaron brevemente con Francisco García Lorca (que exigió la ausencia de Foxá) y Laura de los Ríos y, seguidamente, allí embarcaron en el Magallanes de regreso a España, arribando al puerto de La Coruña el 9 de marzo de 1950.

El saldo del viaje había sido positivo, por su contribución a ofrecer una nueva visión de aquella España y al establecimiento de vínculos culturales; aunque de sabor un tanto agrio, por la instigación pro-republicana, generadora de los incómodos recibimientos de Cuba, Venezuela, Costa Rica, México y Nueva York y los incidentes y arremetidas soportados por los expedicionarios, especialmente por Rosales y Foxá. Ellos mismos, entrevistados por *ABC* a su regreso, hicieron responsables e instigadores a los comunistas de las principales manifestaciones opositoras. Incluso Foxá comentaría en la correspondencia con su familia, que los sucesos podrían haber tenido más graves consecuencias[11]. Y tampoco se librarían de ofrecer luego explicaciones Loynaz o Gastón Baquero[12]. Aunque quizá sea más revelador el relato del accidentado periplo que, en 1953, hacía el propio Panero en el "Ofrecimiento" de su *Canto personal,* donde tras agradecer las atenciones, no deja de recordar los duros incidentes, si bien terminaba valorando positivamente su enseñanza: "¡Cuánto me alegro ahora de haber realizado aquel viaje: precisamente aquél y no otro! ¡Cuánto me felicito de no haber hecho un vulgar crucero de placer, como cualquier turista trasatlántico, como un banquero en vacaciones, como

[10] Comenzaba diciendo: "Cuatro emisarios de la España franquista están por llegar a México o habrán llegado ya. A tres de ellos –Antonio de Zubiaurre, Leopoldo Panero y Luis Rosales– les "inhibe" graciosamente de este grosero mundo su oficio poético. No así al cuarto –Agustín de Foxá, conde de Foxá–, que no acierta a remontarse de su fango originario." ("Los muertos mandan o la *foxa* común", *Las Españas*, nº 14, México, 29-II-1950, p. 7).

[11] Escribió: "Ahora que el viaje ha terminado te confieso que hemos estado –sobre todo Luis Rosales y yo– jugándonos la vida durante dos meses y enfrentándonos con la misma "Legión del Caribe" que ha asesinado a Gallostra. Sobre todo en Venezuela tuvimos la sensación del atentado. Los periódicos comunistas saludaron así nuestra llegada: "Ocultos en el hotel Waldorf, de Caracas, se encuentran desde hace dos días los poetas franquistas responsables de actos muy graves: Rosales fue el delator de Federico García Lorca. Foxá, director general de Seguri-dad (donde se caracterizó por su fría crueldad). Todos responsables de la muerte de sabios e intelectuales republi-canos." (Foxá, A. de: *Obras completas, II. Artículos y ensayos*, Madrid, Prensa Española, 3 vols., 1971-1976, p. 297).

[12] Así Loynaz, cuando vino a España en 1951 al ser nombrada jurado de la I Bienal Hispanoamericana, declararía: "Yo tuve a Federico García Lorca en esta casa hospedado. ¿Podría ser tan falaz que, después de haber estrechado con esta mano la de Lorca, estrechara ahora la del instigador de su muerte?" ("De La Habana ha venido un barco con Dulce María Loynaz", *Clavileño*, nº 38, Madrid, 15-XII-1951, p.15). Mientras Baquero juzgaría en 1965 que la misión había sido difícil y el ambiente muy poco propicio (Baquero: *Op. cit.*, VII-VIII/1965, p. 107).

un ilustre invitado internacional a esos Congresos de la Paz que juntan en Praga, sino a través del dolor, con todo tan difícil, tan españolamente difícil, tan cara a cara de la verdad!"[13]. Como compensación, al parecer, por haber asumido los riesgos de esta misión poética, al igual que se gratificó a sus compañeros de viaje de diferentes formas, el ICH nombró a Panero director de su nueva revista quincenal de arte y literatura, *Correo Literario*. *Artes y Letras Hispanoamericanas*, nacida en junio de 1950. Incluso, poco después, el mismo centro le encargó organizar el I Congreso de Cooperación Intelectual y le nombró su Secretario General[14]. Paralelamente, ya en su segundo número, dicha revista daba noticia de la celebración de un "Salón de Arte Iberoamericano", organizado por el ICH e inaugurado en Madrid el 12 de junio de 1950; muestra que se sitúa como el inmediato precedente de la Bienal Hispanoamericana de Arte, cuyos estatutos no tardarían en aparecer en la publicación[15].

Se puede decir, por tanto, que aquella pionera expedición poética por tierras caribeñas, además de los positivos resultados en la mejora de la imagen del régimen y la extensión de sus relaciones diplomáticas y culturales, tuvo grandes consecuencias en la confianza depositada en sus protagonistas como gestores culturales. Ello fue especialmente evidente en casos como el de Panero y la Bienal, que se convertiría en el nuevo instrumento empleado por la diplomacia.

En efecto, el astorgano ya había preparado y publicaba en noviembre de 1950 en *Correo Literario* unos primeros estatutos sobre este certamen bienal, dirigido a los artistas hispanoamericanos. No es momento de extenderme en lo que supuso y la gran trascendencia de su primera edición, asunto al que ya he dedicado otras páginas. Baste recordar, no obstante, que, como recogía esta normativa, su creación por el ICH se justificaba como acuerdo del citado Congreso conducido por el poeta y con el doble propósito de sumar esplendor conmemorativo al quinto centenario del nacimiento de los Reyes Católicos y Colón y fomentar el mutuo conocimiento del arte contemporáneo desarrollado en Hispanoamérica y España. Los estatutos también situaban a Panero como Secretario General del magno certamen (el cargo de Presidente recaía en el director del ICH, entonces Alfredo Sánchez Bella)[16] y estructuraban y regulaban la participación y el desarrollo. Pero comenzaron siendo muy polémicos y tuvieron que ponderar

[13] "Lo recuerdo todo –añade– porque el recuerdo es siempre uno con el dolor. Recorro jornada a jornada aquel proyecto ilusionado y diáfano, entre páginas enteras de asesinato, embestidas a toda plana, y manifiestos firmados por intelectuales comunistas pidiendo nuestra inmediata expulsión de La Habana, de Venezuela, de Costa Rica. A las pocas semanas, y con una carta nuestra en el bolsillo del corazón, pegaron a Gallostra un tiro a quemarropa; sin metáfora de ninguna clase." (Panero, L. *Obra completa.(Poesía II)*, León, Ayto. de Astorga, 2007, pp. 337-339).

[14] El Congreso se celebró en el Palacio del Senado de Madrid, del 1 al 12 de Octubre de 1950. *Correo Literario*, desde su nº 8 (15-IX-1950, pp. 6-7), informó puntualmente sobre el mismo; al igual que *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista del ICH dirigida por Luis Rosales, recogió sus resoluciones (nº 20, III-IV/1951, s.p.).

[15] Sobre los orígenes, los Estatutos y la compleja organización, configuración y polémicas del certamen, véase Cabañas Bravo, M. *La política artística del franquismo,* Madrid, CSIC, 1996, pp. 231-257.

[16] Panero, en principio, compatibilizó este cargo con el homónimo del citado Congreso, pasando a dirigir una de las "oficinas-secretarías" técnicas e internacionales que tales actuaciones generaron en el seno del ICH. La Bienal inicialmente dependió de la Oficina de Cooperación Intelectual dirigida por Panero; pero, tras el gran éxito de su primera edición, se creó la Secretaría Permanente de la Bienal Hispanoamericana de Arte, con entidad y actividad propia en el ICH y dirigida por Panero hasta su muerte en 1962. Su cometido, además de organizar el certamen, fue amplio, pues incluía la producción de muestras para las salas del ICH, la cooperación con la DGRC en sus exposiciones internacionales y representaciones de España en las Bienales de Venecia, Sao Paulo, Alejandría o París, la mediación y gestión en la exhibición de arte iberoamericano y español, etc. Su Vicesecretario General, en los primeros años, fue Luis González Robles, aunque también trabajaron vinculados a ella Luis Roselló, Antonio Amado, Moreno Galván, Carlos Peregrín Fernández Otero, Jorge Cela, Caballero Bonald, Masoliver, Santos Torroella, etc.

sus posturas y dirigirse hacia el eclecticismo estético[17]. En medio de gran solemnidad y boato, la I Bienal fue luego inaugurada en Madrid, en la significativa fecha del 12 de octubre de 1951, por el general Franco. Y la participación, las polémicas surgidas y los premiados no tardaron en provocar una formidable expectación social, cuyo éxito se coronó con la inauguración en marzo de una muestra antológica en Barcelona[18]. Aunque junto a los apoyos, la I Bienal también tuvo que sortear las ausencias y el boicot de significativos artistas –como los mexicanos o los españoles exiliados–; asunto que bien ejemplifican las contrapuestas actitudes de Picasso y Dalí y sus partidarios, con el manifiesto y muestras "contrabienal" a que dio lugar el primero en capitales como París, Caracas o México, o la monográfica y revuelo que ocasionó en Madrid la intervención del segundo en la Bienal[19].

El viaje del arte: la edición de La Habana y su gira de muestras antológicas

El éxito manifiesto que supuso en España la celebración de esta I Bienal, aconsejó su continuidad, pero también la búsqueda de nuevos horizontes al amparo de la "política de la

[17] Éstos en principio excluían a los artistas de la organización y de los jurados de selección y calificación; al tiempo que declaraban su preferencia por el arte que correspondiera "a unos criterios estéticos actuales" y condescendían con los creadores españoles exiliados. Los artistas clasicistas enviaron entonces diferentes escritos de protesta al Gobierno y al mismo Franco y emprendieron diversas acciones ante la opinión pública. Finalmente al certamen no le quedó más remedio que aceptar a los artistas en sus órganos decisorios, ponderar las posturas y dirigirse hacia el citado eclecticismo; aunque en sus estatutos definitivos, publicados al mes siguiente, perviviría lo primordial de sus justificaciones, estructuración y características.

[18] Correspondió pronunciar el discurso inaugural del certamen al nuevo ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, quien aprovechó la ocasión para sancionar la admisión oficial de las nuevas corrientes artísticas y poner fin a la actitud proteccionista del Estado hacia el arte academicista. Luego estuvo abierta hasta febrero de 1952 y, durante esos cinco meses, además de notorias polémicas artísticas y controvertidas actuaciones expositivas, su más de medio millón de visitantes –algo inusitado hasta el momento– pudo contemplar, repartidas en varios edificios, sus más de 2000 obras de casi 900 artistas. Sazonado todo ello con abundantes incentivos, polémicas y expectación social, el gran éxito obtenido se quiso rentabilizar en Barcelona, en cuyo Museo del Parque de la Ciudadela inauguró Panero el 7 de marzo de 1952 una muestra antológica, que sumó otros ochenta mil nuevos visitantes. Con todo, la perseguida participación de los artistas hispanos en el certamen, que precisó de una importante mediación diplomática e incluso de un viaje de Sánchez Bella a diferentes países americanos (Brasil, Bolivia, Paraguay, Perú, Chile, Argentina y Uruguay) para incentivarla –realizado entre julio y septiembre de 1951–, fue deficiente y de poca calidad; pues, aunque abundante, no fue selecta ni obedeció a la expectativa creada por el desarrollo artístico del país invitado. Así, la crítica española observó que, aunque acaso debido a "móviles extra-artísticos", con esta participación no se llegó a plantear una verdadera confrontación con el arte español renovador que emergía; de modo que los efectos artísticos más trascendentes del certamen recayeron sobre la normalización y avance de la vida artística española.

[19] Picasso encabezó un manifiesto, firmado junto a otros exiliados españoles de París, llamando a los artistas convocados a boicotearlo y realizar actos y exposiciones de réplica o "contrabienal" en la capital gala y las grandes capitales latinoamericanas. Mientras Dalí hizo una llamada a estos artistas en sentido contrario y su participación en la escena madrileña de la I Bienal significó todo un irónico revulsivo, lleno de polémicas y posicionamientos. En cualquier caso, respecto a la reprobación que siempre encontraría el certamen fuera de España, conviene recordar la fórmula de los escritos de protesta y las muestras "contrabienal" que propuso el citado manifiesto del malagueño; el cual, ya en esta primera edición, entre otras acciones, dio lugar a las exposiciones de repulsa celebradas en el Ateneo de Caracas (organizada por el Taller de Libre de Arte e inaugurada en octubre de 1951), la Galerie Henri Tronche de París (apadrinada por Picasso y abierta en noviembre) y, sobre todo, la del Bosque de Chapultepec de México (inaugurada el 12 de febrero de 1952 y que reunió a destacados artistas mexicanos y españoles exiliados en el país).

Hispanidad", como ya preveían los Estatutos al estipular la alternancia con España de países organizadores. Así, tras clausurar el 27 de abril la Exposición Antológica de Barcelona, Panero y su Secretaría incrementaron sus gestiones para organizar la próxima edición en otro país hispano.

Barajaron los ofrecimientos de celebración en La Habana, Santo Domingo y Caracas –de ahí que se hablara de Bienal del Caribe–, gestionados previamente por el astorgano, quien había recurrido a diferentes gestiones y cauces (desde las amistades personales con diplomáticos co-mo Foxá y Manuel Aznar a los contactos realizados durante la previa "misión poética"). Tales propuestas, además debían contar tanto con el beneplácito español del ICH y el MAE, como con el adecuado respaldo del país organizador. Finalmente, tras laboriosas gestiones y dejando de lado la oferta sin limitaciones dominicana, se apostó por realizar la II Bienal en la capital cubana y su posterior traslado, de forma reducida a través de muestras antológicas, a las otras dos capitales aludidas[20]. Lo cual, en cierto modo, reeditaba un par de años después el planteamiento de la embajada poética, pero ahora desde el arte, desde –como Panero lo definió al inaugurar la antológica barcelonesa– el lenguaje más universalista de los "poetas sin palabras".

La Bienal de La Habana, no obstante, ocasionaría numerosos quebraderos de cabeza a sus organizadores y especialmente a la Secretaría del poeta, gran convencido e impulsor de este proyecto cubano. El principal problema provino de los continuos retrasos para su inauguración (Fig. 2), lo que llegó a originar que el ICH se replantease inaugurar la muestra en Caracas; además de obligar a Sánchez Bella a viajar a Cuba y a otros once países americanos para asegurar e incentivar la participación[21]. Aparte de los problemas políticos internos y las oposiciones de los intelectuales y artistas cubanos, contribuyó sustancialmente a esta dilación, las reiteradas demoras que sufrió la construcción del Palacio-Museo Nacional de Bellas Artes, que debía alojar esta Bienal del Caribe. Aunque entre las serias complicaciones también sobresalieron las efectivas oposiciones de los artistas cubanos y la notoria solidaridad de sus colegas latinoamericanos y españoles exiliados, cuyas repulsas se plasmaron en diferentes acciones y escritos solidarios, culminando en la celebración de exposiciones "antibienal"[22].

[20] Inició los contactos Panero con José Agustín Martínez en marzo de 1953, a lo que siguió la ayuda y gestiones de Foxá (por entonces agregado cultural de la Embajada de España en Cuba) y Francisco Ichaso (secretario de la Comisión del Centenario de Martí), anunciándose en mayo la inauguración de la II Bienal en La Habana para el mes de diciembre de 1953, a cargo de la Comisión del Centenario de Martí, y las subsiguientes antológicas.

[21] Sánchez Bella llegó a La Habana el 23-X-1953, donde además se topo con la oposición de los artistas, pero consiguió fijar el 28-I-1954 como nueva fecha de inauguración. El 2-XII-1953 escribió al director de Cultura del Ministerio de Educación cubano, José López Isa, indicándole que había resuelto la participación de los países que visitó (Dominicana, Haití, Venezuela, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Bolivia, Brasil y Argentina), pero que no tenía noticias de los avances de allí, aunque, de "existir inconvenientes insuperables", todavía podían rectificar sobre la marcha e inaugurar en Caracas, para coincidir en marzo con la apertura de la X Conferencia Panamericana (AGA, A. E., Caja 5379). Nuevos incidentes en La Habana hicieron retrasar la fecha inaugural de la Bienal al 15 de febrero y, posteriormente, a finales de marzo, sin que se materializara hasta mayo de 1954.

[22] Sobre tal reacción hay que recordar que, además del rechazo a la gira poética de 1949-1950, existían los precedentes del boicot y las exposiciones "contrabienal" frente a la Bienal de Madrid. Los organizadores intentaron prevenir este tipo de respuesta y dispusieron acomodos especiales para artistas como los de la "Escuela Española de París". Pero siguieron prosperando los movimientos cubanos de oposición a la II Bienal y, sus tempranas acciones y escritos, culminaron en la muestra "antibienal" –como prefirieron llamarla– del Lyceum Club. Inaugurada en La Habana el 28-I-1954, exhibió obra de más de 40 artistas cubanos y la solidaridad de músicos, escritores,

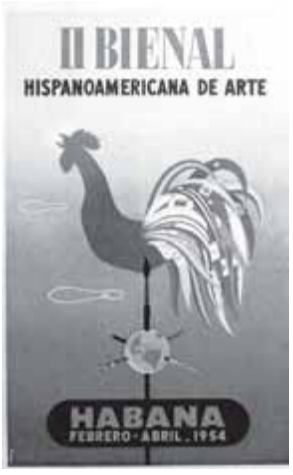


Figura 2. Cartel anunciador de la II Bienal, con fechas pronto retrasadas.



Figura 3. Cubierta del catálogo oficial de la II Bienal. La Habana, 1954.

A pesar de esta intensa oposición de los artistas y de su contrarresto con la diplomacia y la perseverancia, en la edición habanera, ciertamente, ya hubo grandes logros en torno a la participación de los artistas españoles exiliados[23]. Al igual que fue muy fluida la de algunas repúblicas, especialmente la Dominicana, que en 1952 hizo una "oferta amplia y sin limitaciones" para celebrar allí la II Bienal, y Venezuela, también interesada. Sin embargo, en general, la organización y selección de la edición fue más laboriosa, como ocurrió con la procedente de España, país que quiso ceder el protagonismo a Cuba, restringiendo su representación y relegándose a uno más[24].

intelectuales, etc., y luego fue llevada a la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba y a Camagüey. A ello se sumó el Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo, abierto en La Habana el 17-V-1954, víspera de la inauguración de la II Bienal, con obra de otros tantos artistas e intelectuales. De otro lado, tal posición "antibienalista" obtuvo la solidaridad de numerosos artistas extranjeros, expresada en diferentes escritos. Los enviaron los de Guatemala, Colombia, Argentina, Chile, Uruguay y otros lugares, aunque especialmente fueron significativos los de México, remitidos por los artistas "artepuristas" (encabezados por Tamayo y otros creadores mexicanos: Mérida, Gironella, Cuevas, Anguiano, Xavier, etc., y españoles exiliados: Luna, Climent, Bartolí, Gaya, Souto, etc.) y los partidarios del realismo social (encabezados por Rivera, Siqueiros, Guerrero, Méndez, Chávez Morado); así como los de los exiliados españoles de París (cuyo escrito firmaban Picasso, Clavé, Peinado, Lobo, de la Serna, Ángeles Ortiz, Viñes, Pelayo, etc.).

[23] Además de dedicarse una sala a la "Escuela Española de París", se diferenció otra para los "Artistas españoles residentes en Cuba", las representaciones de algunos países contenían emigrados españoles y, sobre todo, se consiguió captar una informe veintena de artistas españoles exiliados y residentes en París, algunos tan significativos como Óscar Domínguez y Pedro Flores, que antes se posicionaron contra la I Bienal y ahora –caso de Flores– recibiría el Gran Premio Ciudad de La Habana del certamen.

[24] Su representación la compusieron más de 300 artistas con unas 800 obras. La selección, pese a contar con ciertas "medidas diplomáticas", ensayó ahora dos procedimientos. El primero, sólo utilizado en Madrid y Barcelona, consistió en encomendar la selección a varias galerías (las madrileñas Abril, Biosca, Buchholz, Clan, Estilo, Macarrón y Vilches y las barcelonesas Caralt, Gaspar, Layetanas, Pares, Pinacoteca y Syra). El segundo, destinado al resto de los lugares, puso en pie las habituales exposiciones regionales selectivas, todas organizadas por las asociaciones filiales del ICH. Llegaron a celebrarse seis muestras de este tipo: la del Cantábrico en Bilbao; la del Reino de Valencia en esa capital; la de Salamanca; la de Sevilla; la de Extremadura en Badajoz y la de Aragón en Zaragoza.

La inauguración de la Bienal de La Habana, a pesar de las oposiciones, las demoras y la pérdida del ritmo bienal –recuperado en la edición de Barcelona–, por fin la efectuó el general Fulgencio Batista el 18 de mayo de 1954, conjuntamente con la del nuevo Museo Nacional de Bellas Artes que la alojaba. Las autoridades y organizadores cubanos no habían querido quedarse atrás de la edición de Madrid, por lo que, aparte de su doble dinámica organizativa cubano-española y nuevas muestras retrospectivas y concursos, pusieron en escena en un edificio a estrenar más de 3.500 obras de 18 países (con enorme presencia cubana) y una cantidad y cuantía económica en premios (dos millones de pesetas en 80 recompensas) sin precedentes entre los países convocados (Fig. 3). Aunque la línea estética galardonada siguió con el mesurado eclecticismo de la I Bienal[25].

Para la magna ocasión inaugural, por otro lado, desde España se trasladaron a la Isla un total de 24 críticos, corresponsales y miembros del jurado, con quienes viajaron Sánchez Bella y Panero. Todos llegaron a La Habana el 14 de mayo[26]. Mientras los primeros dieron conferencias y enviaron sus crónicas a sus respectivos diarios y publicaciones, los últimos se unieron, junto a la comisión cubana (Fig. 4), a los organizadores españoles enviados previamente (Julio Prieto Nespereira y Francisco Megías); al tiempo que los componentes del jurado, apremiados por la corta estancia, fallaban las recompensas el 1 de junio. Panero, pues, a mediados de ese mes ya estaba en Barcelona ocupándose de la próxima edición de la Bienal. Pero este corto viaje a Cuba no sería sino anticipo de otro más largo, con el cual completaría la misión ahora encomendada al arte y que se extendería por varios países de la zona durante nueve meses.

En efecto, iniciando la primera fase del nuevo recorrido, el astorgano retornó a La Habana a finales de agosto de 1954, para estar presente en la solemne clausura de la Bienal del Caribe, que tuvo lugar el 10 de septiembre, con asistencia del nuevo presidente de la República,

[25] Esos 18 países llevaron a concurso 1.829 obras, más 200 en salas especiales. Se exhibieron monográficas de los fallecidos Menocal, Ponce de León y Romañac y se agregó a la Bienal el VII Salón Nacional de Arte de Cuba, alcanzándose las 3.525 obras a concurso. De los 80 premios repartidos, destacaron los recaídos en los españoles Ortega Muñoz, Sunyer, Flores, Humbert, Lara, Francisco Domingo, Prieto Nespereira, Clará, Planes, Vázquez Molezún, Francisco Cabrero, Llorens Artigas o Antoni Cumella, entre otros de menor cuantía (José Caballero, Álvaro Delgado, Mompou, del Olmo, Redondela, Morales, Amat, Aleu, Martínez Novillo, Menchu Gal, Amadeo Gabino, etc.). Entre los artistas latinoamericanos, resaltaron los de Mirta Cerra, Mª Teresa de la Campa, Domingo Ramos, Glyn Jones, Carlos Sobrino, Carmelo González, Teodoro Ramos, Rodríguez Pichardo o Eduardo Barañano, aunque abundaron más los menores (Héctor Poleo, Vicente S. Manansala, A. C. de Ferrari, Serra Badue, Justo Arosamena, Victoria Nasson, Ernesto Gotario, Albert Huie, M.ª Luisa Pacheco, J. A. da Silva, Rivero Merlín, Rossi, Armando Morales, Manuel Rendón, Mariela Ochoa, Silvano Lora, José Manuel Moraña, Magda Pamphilis, Armando Posse, Luis Peñalver, Susana Polac, González Jérez, Araceli Carreño, etc.).

[26] Compusieron esta expedición, cuya misión principal, aparte miembros de los jurados, era hacer propaganda del evento: Sánchez Bella, Panero, Benjamín Palencia, Joan Rebull, Francisco Prieto Moreno (director general de Arquitectura), coronel Francisco Iglesias (por la Dirección General de Aeropuertos), Pedro Bigador (Jefe Nacional de Urbanismo), Dionisio Ridruejo (director de *Revista* y de Radio Intercontinental), Luis Calvo (subdirector de *Abc*), Pérez Torreblanca (por *Abc*), Sánchez Camargo (subdirector del Museo de Arte Contemporáneo y crítico de *Hoja del Lunes* y *Pueblo*), Figuerola Ferretti (crítico de *Arriba* y subdirector de NO-DO), Robles Piquer (Jefe del Dpto. de Información del ICH), Juan Gich (director de *Correo Literario*), Alberto del Castillo (por *Diario de Barcelona*), Luis Monreal (crítico de *Diario Catalán*), Juan Cortés (crítico de *La Vanguardia* y *Destino*), Campoy (corresponsal de *Mundo Hispánico* y Radio Nacional de España), Morcillo Herrera (director de *Ya*), Fernández Figueroa (director de *Índice*), Bartolomé Mostaza y Ramón D. Faraldo (críticos de *Ya*), Santos Torroella (por *El Noticiero Universal*), Luis Ponce de León (de *Ateneo*) y Alfonso Prego de Oliver (por *Informaciones*).


Los comisionados de la II Bienal Hispanoamericana de Arte

Durante el cambio de impresiones celebrado anoche en el Palacio Nacional de Bellas Artes, por la comisión organizadora de la II Bienal Hispanoamericana de Arte y los representantes de las naciones participantes se tomó la presente foto, en la que aparecen con el director general de Cultura del Ministerio de Educación, Dr. José López Ita, los señores Alfredo Sánchez Bella, presidente de la Institución Bienal; Leopoldo Panero, secretario; el delegado de la Bienal en Cuba, señor Julio Prieto Nespereira; la doctora María Teresa de la Campa, hija del Canciller de la República, doctor Miguel Angel de la Campa; el Dr. José Agustín Martínez, presidente del Instituto Cubano-Español de Cultura; el doctor Emilio Martí, por Bolivia; el doctor Antonio Rodríguez Morey, director del Museo Nacional; la doctora Alda Rodríguez Sarabia, directora de Bellas Artes del Municipio de La Habana; Robert Verity, por Jamaica; el doctor Manuel Abelend, en representación del Embajador del Brasil, y los señores Juan A. Pardo, por la Argentina; José P. Villamil, por el Perú; Juan M. Garcés Gruber y Luis Ignacio Sánchez, por Venezuela, y el señor Vega Batlle, Embajador de la República Dominicana. — (Foto: Molina).

Figura 4. Reunión en el Palacio de Bellas Artes de La Habana de los organizadores de la II Bienal y los representantes de los países. (Foto Molina. *Diario de La Marina*, 18-5-1954)


El intelectual español Leopoldo Panero, secretario de las Bienales de Arte Hispanoamericano, en charla con la redactora de esta Sección sobre tan importante evento de cultura. — (Foto: Buendía).

ACTIVIDAD CULTURAL

Obras de la II Bienal.-
La III Bienal será en Barcelona

Figura 5. Entrevista de A. Jaume a Panero tras la clausura de la II Bienal, sobre su nueva gira. (Foto Buendia. *Diario de La Marina*, 29-9-1954)

Andrés Domingo y Morales del Castillo, y diversas personalidades del mundo político-cultural de la Isla. Tras las diversas intervenciones, puso fin al acto un difundidísimo discurso que, por la parte española, precisamente pronunció Agustín de Foxá, encargado de negocios de la Embajada. Éste, entre otras cuestiones, habló sobre el camino emprendido por las artes españolas, deseosas de abandonar lo anecdótico, folclórico y costumbrista y dirigirse hacia lo abstracto, escapando del realismo y lo académico. Aunque lo que más efecto tuvo fue el regalo oficial al pueblo cubano de los cinco grandes premios de la edición (las obras de Ortega Muñoz, Humbert, Lara, Clará y Llorens Artigas) que anunció al término de su discurso. No obstante, para Foxá, que informó repetidamente al MAE y al ICH de los buenos resultados obtenidos con la actuación, esta Bienal principalmente era –como dijó en su discurso recogiendo palabras de Panero– "una empresa poética y no política". Así lo quisieron presentar, al menos, estos dos poetas integrantes de la pionera "misión poética" de 1949-1950, que entendieron esta edición del certamen como continuidad y refuerzo de su primera embajada cultural. Visión que, por otro lado, también trasmitieron críticos de arte como Figuerola-Ferretti al hacer balance de la actividad artística española del año[27].

La edición oficial del Caribe, con todo, acababa con diferentes resultados para España y para Cuba, pues mientras el primer país principalmente buscaba dar impulso exterior a su posición y promocionar su arte, los efectos sobre el segundo le llevaron a replantearse su política artística[28].

[27] Figuerola-Ferretti, Luis. "Arte. Ronda de un año", *Arriba*, Madrid, 31-XII-1954.

[28] Para España, parejamente al impulso y mejora de los aspectos acreditativos y diplomáticos, en lo artístico la edición sobre todo había significado la puesta en marcha de una fórmula de propaganda y promoción exterior del arte y los artistas que trabajan en ella, que todavía debía completarse con la serie de muestras antológicas que

Pero, a la vez, para las miras españolas se iniciaba ahora la segunda fase de los resultados propagandistas y diplomáticos que se pensaban obtener con esta movilización artística, a la que faltaba sumar el recorrido de exhibiciones antológicas ideado. El regreso a Cuba de Panero, por tanto, aparte de la asistencia a dicha clausura, tenía como misión esencial el reforzamiento allí de la acción propagandista y dar cumplimiento al proyecto de una II Bienal itinerante anunciado con la convocatoria. Para culminar estos designios, Panero debía seleccionar en La Habana la muestra antológica y hacerse cargo de su gira por varios países del Caribe (proyecto que, en posteriores gestiones, intentó ampliar a los países de la zona andina)[29].

El astorgano se había comprometido a ir en cabeza de esta nueva expedición "artística" por tierras caribeñas, acompañado de Luis González Robles, Vicesecretario del certamen, y Pedro Roselló, técnico de su Secretaría. Se trataba de un recorrido que se pensaba realizar entre octubre de 1954 y enero de 1955 y que, en principio, estaba patrocinado por tres gobiernos diferentes: el dominicano, el venezolano y el colombiano. Tenía como finalidad la exhibición en sus países de una selección de más de 350 obras y los grandes premios de la II Bienal. Pero, según señaló Panero a la prensa cubana antes de partir (Fig. 5), éste sólo era el primer objetivo de la expedición, que contemplaba escalas en muchas ciudades, ofertas aun no cerradas y algunos planes que podrían cambiar sobre la marcha[30].

La República Dominicana, en efecto, fue la primera escala de esta gira "artística", complementaria de la "poética" de 1950. Desde finales de 1953 se venía preparando allí, en estrecha colaboración con la Embajada de España, esta muestra antológica, pues en inicio se previó su apertura en marzo del año siguiente[31]. Aunque, al igual que los otros proyectos del itinerario, tuvo que adaptarse al retraso general que generó la demora en inaugurar la II Bienal en Cuba. Finalmente, en septiembre de 1954, el embajador español en Santo Domingo, Manuel Valdés, contactó con Panero en La Habana para informarle de que, "los centros competentes" del país, habían fijado la inauguración el próximo 24 de octubre, "fecha [en la que] celebra el Generalísimo Trujillo el día de su Santo y cumpleaños", y que ese Gobierno cubriría los

analizaremos. Sin embargo, el hecho de su celebración fuera del país, le restaría intensidad y trascendencia del tipo que tuvo la anterior edición. Para Cuba, sin embargo, la II Bienal, al igual que la primera para España, marcó en su escena y desarrollo artístico contemporáneo un innegable hito, que obligó a un replanteamiento de su política artística. Aunque de este hito y replanteamiento, según las miradas historiográficas, se hayan querido resaltar como más esenciales los efectos y trascendencia de la celebración oficial de la II Bienal o las actuaciones y exposiciones "antibienal" que generó su patrocinio por las "dictaduras franquista y batistiana". (Véanse las visiones contrapuestas de Martha de Castro (*El Arte en Cuba*, Miami, Ed. Universal, 1970, p. 60) y Adelaida de Juan (*Pintura cubana. Temas y variaciones*, México, UNAM, 1980, pp. 57-58).

[29] Panero especificó a Sánchez Bella el estado de las gestiones en su carta de 18-IX-1954, donde, además de las mantenidas con los gobiernos de Venezuela y Colombia, aludía a las oportunidades en Chile y Quito. (Archivo Agencia Española de Cooperación Internacional –en adelante AAECI–, Caja 250).

[30] En una entrevista con Adela Jaume ("Actividad cultura. Obras de la II Bienal", *Diario de La Marina*, La Habana, 29-IX-1954, p.15), Panero comentó la existencia de solicitudes de otros países, incluso de Miami y San Petersburgo, en Florida, ciudades que podrían iniciar un itinerario que acabara en Nueva York.

[31] Las gestiones se dieron con la Secretaría de Relaciones Exteriores dominicana, que incluso comunicó al embajador español en septiembre la concesión, para costear el traslado de obras y dos acompañantes, de "un crédito máximo de $ 3000" y para los concursantes "$ 1000 en uno o dos premios". El ICH informó de la composición aproximada de la muestra (las obras premiadas y una selección de 250 piezas) y la posible fecha de inauguración (última quincena de marzo de 1954). (Despacho nº 311 de 19-IX-1953, de J. M. Marchesi, y oficio nº 1271 de 18-XII-1953, del Secretario General del ICH, J. L. Messía. AMAE, Leg. R-4262, Exp.11).

gastos de traslado, instalación y dos acompañantes[32]. Seguidamente, Panero acudió a su amigo Foxá, que desde la Embajada de La Habana intentó facilitar su camino con diferentes misivas y gestiones[33].

Las semejanzas con la misión de años atrás eran, pues, evidentes. Primero viajaron las obras con González Robles y Roselló, que salieron de La Habana en el vapor Satrústegui el 4 de octubre, y diez días después llegó Panero, quien trató con el nuevo embajador español, el marqués de Merry del Val, de los detalles de instalación y las conferencias que se darían mientras durara la muestra[34]. Asimismo, el poeta concedió alguna entrevista, en la que recordó su visita de 1950 al país con Rosales, Zubiaurre y Foxá –expresando su deseo de invitar al último a la exposición para dictar conferencias de arte con él– y comentó las características y buena calidad de la muestra y su siguiente destino (Venezuela y Colombia), remarcando que también se trataba de una "feria, puesto que se venden las obras, ya que uno de los objetivos de esta institución es abrir mercado a los artistas hispanoamericanos en España y a los españoles en Hispanoamérica"[35].

El plazo era breve, por lo que Panero y sus compañeros, en estrecha colaboración con el embajador, además difundir información y opiniones sobre la muestra, se centraron en su instalación. Se había destinado a ella el antiguo edificio del Archivo General de la Nación y también se preparó un pequeño catálogo[36], que contenía unas 350 obras, cuatro de ellas de pintores dominicanos (con el galardonado Silvano Lora). Fue luego inaugurada el 24 de octubre –señero día de elogio a "El Benefactor"– con un discurso del embajador, respondido por otro del Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes, Enrique de Marchena. El mismo Merry del Val ofreció después al MAE un detallado informe sobre el acontecimiento, al que consideraba sin precedentes en la vida cultural de aquella capital, que destacaba las fundadas esperanzas comerciales, diplomáticas y publicitarias suscitadas[37]. Por su lado, tanto la prensa

[32] Despacho nº 427 de 3-IX-1954 (AMAE, Leg. R-4842, Exp.42). La noticia también se difundió en la prensa española: "Una antología de la Bienal, a Ciudad Trujillo", *Arriba*, 28-IX-1954.

[33] Ente ellas, aparte de las gestiones con la Lonja del Comercio (27-IX-1954) y la Compañía Trasatlántica habaneras (4-X-1954) para reenviar las obras al dominicano Puerto de Plata y obtener las bonificaciones dispuestas para el certamen, destaca la carta que dirigió Foxá al embajador Valdés el 14-IX-1954, con la sugerencia de proporcionar a Panero cinco o seis conferencias pagadas, pues escasamente se le costeaba la estancia y el viaje. Argüía que el astorgano era "un estupendo conferenciante" que ayudaría a acercar a ambos países y le relacionaba las conferencias que llevaba preparadas: "Poesía Moral y Poesía Social", "La Poesía Española Contemporánea", "Una Generación entre dos nombres: Jorge Guillén y Dámaso Alonso", "La Poesía Femenina Hispanoamericana" y "Pintura Española de Hoy" (AGA, A. E., Caja 5379). Con todo, Valdés había sido nombrado embajador de España en Caracas y ocupaba su cargo el marqués de Merry del Val, que, incorporado a inicios de octubre de 1954, fue ya con quien trató el poeta.

[34] Sobre el arribo de las obras: Telegrama de Panero (La Habana, 5-X-1954) a G. Soriano, Jefe del Gabinete de Prensa dominicano (AGA, A. E., Caja 5379). Sobre el de Panero: Despacho nº 530 (Sto. Domingo, 15-X-1954) del embajador, en el que también daba cuenta de la llegada de los "350 cuadros y alguna escultura" y el buen recibimiento y atenciones dispensadas por el Director General de Bellas Artes, Aris Azar, y el Gobernador de Puerto Plata, Luis Ginebra; así como del "amplio edificio de la época colonial [destinado a la muestra] situado en el centro de la población y que reúne sin duda las condiciones". (AMAE, Leg. R-4842, Exp.42).

[35] Domínguez, Franklyn. "La Bienal...", *Op. cit.*, 15-X-1954.

[36] *Muestra Antológica de la II Bienal Hispano-Americana de Arte en Ciudad Trujillo*, Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1954.

[37] Aparte de informar sobre los apoyos "hispanófilos", los problemas de instalación solventados y el boato de la ceremonia inaugural, el embajador juzgaba que para él no eran temas menores los de la venta de obras ni los

dominicana como la española siguieron de cerca las noticias diplomáticas y abundaron en comentar el continuado gran éxito de la muestra y su alta afluencia de visitantes[38].

Mas la antológica, que debía reanudar su marcha al modo referente de la misión poética de 1950, estuvo abierta poco tiempo en esa capital. Panero mismo se lo recordaba a Foxá, a quien no había logrado traer a Santo Domingo, costeando su viaje y conferencias: "Me han dicho siempre que sí con entusiasmo –le dirá– porque te recuerdan todos. Pero el dinero no aparece y nosotros clausuramos el 15, el 25 salimos para Venezuela. Espero que tendremos ahora más fortuna que en nuestra visita primera". A lo que, desde La Habana, el conde le respondería recordándole los lanzamiento de huevos y tomates recibidos en su "imprudente" paso por Venezuela y le hablaría del nuevo ofrecimiento de ampliar el recorrido de la antológica a Guatemala, donde sí le agradaría que le invitara a dar una conferencia sobre Goya[39].

A pesar de lo prometido y la diplomacia invertida, incluso de haberse proclamado tanto el éxito de la muestra dominicana, lo cierto es que los organizadores no la clausuraron contentos al no haberse logrado las ventas previstas entre la oficialidad dominicana. Tampoco el embajador quedó satisfecho con el proceder crítico ante ésta de Panero, pues le había creado una delicada situación diplomática incluso con Trujillo[40]. Pero no había tiempo para más gestiones, ya que urgía embarcar con la expedición artística hacia Caracas. Con todo, aunque las obras llegaron al puerto de la Guaria el 27 de noviembre, el contratiempo de un serio accidente automovilístico

dos tipos de oportunidades –diplomáticas y publicitarias– que la ocasión podía ofrecer. Por ello detallaba el gran interés mostrado por ministros y altos funcionarios en adquirir obras para enriquecer los museos del Estado y sus colecciones privadas, el valor publicitario del ciclo de conferencias que organizaba Panero y las actuaciones previstas para conseguir la presencia y favor presidencial, especificando sobre el último asunto los actos especiales previstos para que asistiera "el Generalísimo Trujillo a su regreso a esta capital" y el encargo por el ICH de un retrato del hijo menor del mismo, "que me proporcionará la oportunidad de entregarlo personalmente a su destinatario en [dicha] ocasión". (Despacho nº 548 de 26-X-1954. AMAE, Leg. R-4842, Exp. 42).

[38] El mismo embajador adjuntó recortes y fotos en varios despachos (nº 548 de 26-X-1954; nº 591 de 8-XI-1954 y nº 608 de 13-XI-1954 (AMAE, Leg. R-4842, Exp. 42), con eco en la prensa: "Selección de la II Bienal, en Ciudad Trujillo", *Ya*, 3-XI-1954; "Inauguración, en Ciudad Trujillo", *La Vanguardia*, 16-XI-1954.

[39] Carta de Panero a Foxá (Sto. Domingo, 7-XI-1954) y respuesta de Foxá (La Habana, 12-XI-1954), indicándole: "Deseo en efecto que los huevos y tomates de Venezuela permanezcan esta vez en sus respectivas incubadoras y matas sin condecorar nuestras solapas con la orden nueva de "La imprudencia literaria"./ Me escribe nuestro Embajador Mariano Vidal sobre llevar la selección de la Bienal a Guatemala, […]. Ahí sí que tengo verdaderas ganas de que me invites a hablar sobre Don Francisco de Goya, pisándole el terreno a Prieto Nespereira". (AGA, A. E., Caja 5379).

[40] Apenas se vendió a la oficialidad 4 dudosas armaduras para el Museo del Ejército y una escultura de Clará sugerida por Trujillo. A particulares unas 24 obras, con un valor aproximado de 10.000 dólares. Al exponer tal balance al ministro, el embajador juzgaba que, "en conjunto, el resultado es satisfactorio tanto desde el punto de vista económico como publicitario, ya que en torno al certamen se pudo realizar una propaganda de nuestro arte contemporáneo y de nuestros jóvenes pintores". Sin embargo, consideraba que la actuación de Panero había sido comprometida y contradictoria, al manifestar su disconformidad con el proceder oficial dominicano respecto a las compras prometidas, ocasionando desavenencias con el Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes que, sumadas a los "juicios desfavorables" de cierto alto funcionario poco "afecto a España", habían provocado también delicadas situaciones diplomáticas con el Presidente de la República y con Trujillo. Así, estos últimos, no habían realizado la visita prometida a la muestra y se había enfriado el interés de la Secretaria de Estado y toda la administración por la Bienal y las adquisiciones. Ante ello, el embajador instó a comprar a la colonia española y a particulares dominicanos, aunque entre ellos no había grandes inquietudes artísticas, sus gustos eran muy conservadores –"incluso [con] aversión al arte moderno en todas sus fases"– y acostumbraban hasta ahora a pagar "sumas ínfimas" por el arte, dado que éste constituía allí "una novedad casi sin precedentes". (Despacho nº 640, de 24-XI-1954. AMAE, Leg. R-4842, Exp. 42).

de última hora[41], retendría a los expedicionarios en Santo Domingo hasta alcanzar su estancia casi dos meses. Lo cual, por otra parte, posiblemente contribuyó tanto a estrechar su amistad con los intelectuales y artistas dominicanos y españoles exiliados (como el pintor José Vela Zanetti, director por entonces de la Escuela Nacional de Bellas Artes), como a impulsar la participación en la nueva edición en Barcelona de la Bienal, prevista inaugurar, como se anuncio al cerrar la de La Habana, el 26 de septiembre de 1955, festividad de la Merced. Y es que, a la gira guiada por el astorgano se le había añadido un cometido más: estimular la rápida actuación de los diplomáticos para conseguir apoyos y concurrencia en la nueva edición e impulsar la participación de los artistas, especialmente entre los exiliados españoles, como en el caso de Vela Zanetti[42].

El 15 de diciembre, con todo, salían los expedicionarios hacia Caracas para reunirse con las obras avanzadas. Allí, era nuevo embajador Manuel Valdés, gran amigo de Foxá y que ya había prestado su apoyo a la Bienal del Caribe, por lo que le fue fácil impulsar las gestiones. De hecho, tanto Valdés como Foxá (desde La Habana) habían intervenido ya agilizando la repatriación de las obras, para conseguir aumentar la representación de los artistas venezolanos en la antológica; al tiempo que promovieron que la prensa se hiciera eco del arribo de los expedicionarios y su misión de instalar una muestra antológica de más de 300 obras, que se pensaba inaugurar a principios de enero en el Museo de Bellas Artes, patrocinada por la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación venezolano y bajo los auspicios de la Embajada de España[43].

Luego, nuevamente se repitieron muchas de las labores y características de su exhibición en Santo Domingo, desde la publicación de un pequeño catálogo[44] a la instalación, que ocupó aquí cuatro salas del citado Museo, tres dedicadas a los artistas españoles y una a los latinoamericanos. Igualmente se incorporó pintura antigua española, tapices, retablillos, reproducciones, etc.[45] y,

---

[41] La Embajada informó del accidente ocurrido en la noche del día 25, poco antes de embarcar, con el automóvil oficial del Director General de Bellas Artes, que conducía su hijo, cuya esposa había muerto en el acto, mientras éste, Roselló (con un golpe en la cabeza) y Panero (con varias costillas rotas) habían sido conducidos a diferentes hospitales. Se procuraría que González Robles saliera en el primer barco hacia Caracas, aunque ya se había advertido al embajador español de allí que la muestra no podría inaugurarse antes del 1-I-1955. (Telegrama nº 105 de 26-XI-1954 y Despacho nº 646 de 29-XI-1954. AMAE, Leg. R-4842, Exp. 42).

[42] Con él mantuvo Panero una fluida correspondencia sobre su participación, con la que incluso terminaría ganando el Gran Premio de Dibujo de la III Bienal (Cabañas Bravo, M. *Exilio e interior…, Op. cit.*, 2007, pp.170-175).

[43] "Llegó Leopoldo Panero a Organizar Muestra de Bienal Hispanoamericana", *El Universal*, Caracas, 17-XII-1954; "Muestra de la II Bienal Hispanoamericana de Arte", *El Universal*, 3-I-1955, p.1 y "En la Muestra de la II Bienal Hispanoamericana se destaca el aporte de la pintura española", *El Universal*, 5-I-1955.

[44] El catálogo asentaba por países 325 obras de 175 artistas: 5 argentinos, 3 bolivianos, 3 brasileños, 21 cubanos, 1 ecuatoriano, 97 españoles (con 232 obras), 3 estadounidenses, 3 filipinos, 5 haitianos, 3 jamaicanos, 1 panameño, 2 peruanos, 4 dominicanos y 22 venezolanos, con una obra cada uno. (*II Bienal Hispano-Americana de Arte. Exposición patrocinada por el Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes*, Caracas, Museo de Bellas Artes, (Imprenta Nacional), 9 a 30 de enero de 1955, s.p.).

[45] La prensa constató la exhibición de tapices de la Real Fábrica de Madrid, una banca de sacristía, un par de retablillos catalanes del siglo XV, una reproducción del *Cristo de San Juan de la Cruz* de Dalí, el óleo de Fortuny *En el estudio del pintor*, antiguas obras de Vázquez Díaz, etc. ("Una Exposición Antológica de Arte Hispano-Americano se inaugura hoy en el Museo de Bellas Artes", *El Nacional*, Caracas, 9-I-1955, p. 34; "Muestra de la II Bienal", *El Universal*, 17-I-1955; "Termina esta semana la muestra de la II Bienal Hispanoamericana", *El Universal*, 24-I-1955).

el 9 de enero, tuvo una inauguración similar a la dominicana, con un discurso del embajador español, aunque ahora sí asistió el presidente de la República, coronel Marcos Pérez Jiménez, a quien durante el acto se le regaló un cuadro de Eugenio Lucas Villaamil (*Monasterio de las Huelgas*)[46].

Durante la exhibición de la muestra, la misma Embajada de España organizó visitas guiadas, especialmente dedicadas al cuerpo diplomático y la alta sociedad venezolana, mientras Panero disertó sobre las escuelas y tendencias pictóricas de lo expuesto[47]. Y, al acercarse la fecha de clausura, cronistas como Ángel Vilches destacaron enfáticamente su llamativo número de visitantes y adquisiciones esperadas[48]; que, en efecto, fueron notables dentro del recorrido y alcanzaron a Clará, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Vázquez Díaz, Tarruella, etc. En otro orden, también continuaron las relaciones con los exiliados de Panero, quien aprovechó su estancia en Caracas para visitar a su primo, el citado político Justino de Azcárate, al tiempo que entraba en contacto con otros "comunistas" españoles e hispanos, asunto por el cual fue delatado (parece ser que por el propio González Robles) y tuvo algunos problemas[49].

La antológica, con todo, también tenía proyectado otro destino en el país. Así, clausurada en Caracas el 30 de enero, no tardó en poner rumbo a Mérida, capital del homónimo Estado venezolano, donde había obtenido el patrocinio de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes, en cuyo Edificio Central fue exhibida entre los días 13 y 20 de febrero[50]. Seguidamente, los expedicionarios la llevaron a varias ciudades de Colombia.

Panero, ya mientras preparaba la selección en La Habana, había escrito al director del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica de Bogotá, Rafael Azula, pidiéndole que, ante los cambios políticos producidos en el país y que pudieran afectar a los acuerdos anteriores, tomara en sus manos la organización de esta gira colombiana, que calculaba empezaría en Bogotá a medidos de enero de 1955[51]. Sin embargo, el último emplazamiento de la muestra,

[46] Sobre todo ello informó tanto la prensa ("Una Exposición Antológica…", *Ibidem*; "A la Muestra de la II Bienal asistió ayer numeroso público", *El Universal*, 10-I-1955; "Inauguración de la Exposición Antológica de la II Bienal Hispanoamericana de Arte, en Caracas", *Abc*, Madrid, 14-I-1955; "Se inaugura en Caracas la II Bienal Hispanoamericana", *Ya*, 14-I-1955), como el mismo embajador, que se centró en la inauguración, la asistencia de personalidades, los discursos y el regalo al presidente (Despacho nº 18 de 10-I-1955. AMAE, Leg. R-4842, Exp.111).

[47] Así lo expresaban invitaciones como la cursada el 22-I-1955 por el embajador y la marquesa de Avella con objeto de asistir el 26 de enero a una visita a esta Bienal, "dedicada especialmente al Cuerpo Diplomático y Sociedad venezolana" y acompañada de las disertaciones de Panero. (AAECI, Caja 250).

[48] Vilches hablaba de más de mil visitantes diarios, elevados a cinco o seis mil los domingos y aludía a los coleccionistas caraqueños Alejandro Pietri, Pedro Vallenilla, Inocente Palacios, Boulton y Juan Rholl y a la Comisión de adquisición para el Museo de Bellas Artes nombrada por el ministro de Educación y compuesta por los citados Rholl y Vallenilla, el pintor Graciano Gasparini, el arquitecto Carlos Raúl Villanueva y Carlos Otero, director del Museo. Entre los artistas españoles que más interés suscitaron, citaba a Palencia, Vázquez Díaz, Enrique Segura, Vázquez Molezún, Luis Mª Güell, Muntané, Lara, Tàpies, Gregorio del Olmo y Joaquín Tarruella (de quien había comprado un lienzo el Secretario de la Presidencia, Soulés Baldó). (Vilches, Á. "Mañana se clausura en Caracas la Exposición de la II Bienal Hispanoamericana", *Arriba*, 29-I-1955).

[49] Cabañas Bravo, M. *Exilio e interior…, Op. cit.*, 2007, pp.189-190.

[50] Véase el catálogo *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición Patrocinada por la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes*, Mérida (Ven.), Edificio Central de la Universidad, 13-20/II/1955.

[51] En su carta (La Habana, 21-IX-1954) Panero también aludió a los acuerdos previos entre Sánchez Bella y el ministro venezolano de Educación, Daniel Henao, ahora sustituido por Aurelio Caicedo, fijando que la antológica iría a Colombia sin más desembolso que el del viaje de Venezuela a Bogotá de las obras y los gastos de traslado y estancia del personal: él mismo, González Robles, Roselló y un técnico montador. (AAECI, Caja 250).

sumado al retraso con el que llegaba y su reducción por las adquisiciones, acaso aconsejó mudar los planes, iniciando a finales de febrero un rápido itinerario por varias ciudades del país, de Este a Oeste y de Norte a Sur, hasta terminar en Bogotá.

Así, con exhibiciones de en torno a una semana, más unos escasos días de montaje y desmontaje, la antológica visitó primero en Colombia la capital del Depto. de Santander, Bucaramanga, adonde los expedicionarios parece que llegaron por vía terrestre desde la no muy lejana Mérida venezolana. A mediados de marzo se volvieron a desplazar –ahora cruzando la cordillera por vía aérea– y la llevaron a Medellín (capital del Depto. de Antioquia) y, después, la acercaron a Cali (capital del Depto. de Valle de Cauca)[52]. Puede que, concluida esta última exhibición, Panero viajara a Bogotá para incentivar la participación colombiana en la III Bienal, aunque el 8 de abril él, Roselló y González Robles ya habían instalado la muestra en Popayán (capital del Depto. de Cuenca) y se disponían a partir e inaugurarla en Bogotá tres o cuatro días más tarde, para regresar a Madrid a mediados de mayo, coincidiendo con las ferias de San Isidro. Sin embargo, pese a la continua conexión con Bogotá[53], el itinerario varió, ya que antes de llegar a esa capital, como complemento diplomático, se decidió llevar la muestra también a Tunja (capital del Depto. de Boyacá), donde el 27 de abril la inauguró solemnemente el embajador español José María Alfaro Polanco, acompañado del primer ministro y otras personalidades, conjuntamente con las nuevas dependencias de una filial del ICH español[54]. Finalmente, ya sí, Bogotá fue el último destino de la antológica. Allí se exhibió algo más tiempo que en las anteriores escalas, hasta enlazar con el regreso a Madrid de Panero en la segunda quincena de mayo de 1955.

Ante los buenos resultados arrojados por esta "misión artística", se había pensado ampliar el periplo caribeño. De hecho, se había gestionado y citado como parte del itinerario la invitación de Cartagena de Indias, de Panamá, de Guatemala y de dos ciudades de Florida (Miami y Saint Petersburg). Sin embargo, tras nueve meses de recorrido por esta área centroamericana, parece ser que los objetivos en la zona estaban suficientemente cumplidos y era preferible que la expedición saliera del Caribe. Se planteó entonces prolongar la "misión artística" para que, siguiendo el curso de los Andes, la muestra hiciera diferentes escalas en Ecuador, Perú y Chile, tal y como se estuvo negociando desde el ICH, el cual había anunciado repetidamente a la prensa algunas de estas etapas[55]. Pero a la institución le resultaría muy difícil dilatar más el

[52] Panero mismo envió tarjetas postales a sus hijos desde Mérida (15-II-1955) y Medellín (25-II-1955), anunciando su próxima estancia en Cali (Benito Fernández, J. *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 53-54); incluso el poema "El corazón volando" lo situó el astorgano: "Entre Bucaramanga y Medellín, 15-3-1955".

[53] Al menos Panero y González Robles debieron estar en Bogotá a mediados de abril, según la correspondencia mantenida desde allí por el primero con Carlos Pelegrín Fernández de Otero. (Carta fechada: Bogotá 15-IV-1955. Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga).

[54] "La Bienal Hispanoamericana. Inauguración en Tunja (Colombia)", *La Vanguardia*, Barcelona, 28-IV-1955.

[55] Hubo diferentes gestiones de Panero y Sánchez Bella con responsables de las entidades de estos países (véase AAECI, Caja 250 y AGA, A. E., Caja 5379), que no prosperaron lo suficiente. Incluso el segundo, en su discurso de entrega a los artistas españoles de los premios de la II Bienal, celebrado en la sede del ICH el 29-I-1955, señaló que la Antológica, tras exhibirse en Santo Domingo y Caracas, pasaría a Bogotá, Panamá, Quito y Lima ("Entrega de los premios de la II Bienal Hispanoamericana de Arte", *Arriba*, 30-I-1955; "La III Bienal Hispanoamericana, en Barcelona, el próximo septiembre", *Ya*, 30-I-1955, pp.1-2). Casi en paralelo, desde Caracas, Ángel Vilches avanzaba que, tras Bogotá, Quito y Lima serían sus próximos destinos ("Mañana...", *Op. cit*., 29-I-1955), posibilidades no cerradas por una de las revistas del ICH ("Los Grandes Premios de la II Bienal", *Correo Literario*, nº 10, Madrid, II-III/1955).

recorrido de sus conductores, puesto que se imponía acelerar la organización de la III Bienal en Barcelona.

En el marco de la preparación de esta nueva edición, serían varias las ocasiones en las que el poeta ofreciera datos e hiciera diferentes valoraciones sobre el viaje, en las que no puedo extenderme ahora, aunque sí se puede resaltar su sentido épico, publicista y animador de la nueva concurrencia artística. En cualquier caso, como apuntaba al comienzo, lo cierto es que los derroteros del certamen irían por otro lado, como ya mostraron las "anticipatorias" muestra de arte italiano previas a la edición barcelonesa y, al concluir ésta, las antológicas llevadas a Zaragoza y Ginebra; puesto que se venía constatando que los artistas hispanos y españoles preferían exponer en Europa y Estados Unidos que en Latinoamérica.

El más favorecido entre los expedicionarios de la "misión artística" sería ahora González Robles, distanciado de Panero y la III Bienal (posiblemente por las aludidas delaciones sobre el poeta y sus contactos con exiliados), pero desde ahora brillante comisario estatal de la DGRC y protagonista de las selecciones de muchas muestras, certámenes y ediciones de las bienales de Venecia, Sao Paulo, Alejandría o París. Él mismo, de hecho, sería el principal encargado de poner fin, a comienzos de los años sesenta, a las Bienales Hispanoamericanas, reconvertidas en la nueva exposición de "Arte de América y España", que diseñó y condujo. El astorgano, en cambio, creyó que la III Bienal, como se había gestionado desde el ICH para culminarla, ofrecería ocasiones de llevar nuevas muestras antológicas a diferentes países de la costa atlántica americana e importantes lugares europeos. Pero los proyectos quedaron enormemente mermados, debido a la capitalización de las giras antológicas que hizo la DGRC, que absorbió y readaptó los planes del ICH.

Bajo la inspiración de González Robles, pues, comenzaría a abrirse un nuevo momento de esta nueva y aventurera política artística, en la que los viajes e itinerarios de las muestras de organización española se proyectarían fundamentalmente hacia Europa, en consonancia con la reorientación de la política exterior española, que si en los años cincuenta había mirado hacia Hispanoamérica, ahora lo haría hacia sus vecinos europeos, aunque conservando de cara a ellos el papel de país mediador con la cultura y el arte latinoamericanos. Así, las experiencias y viajes conducidos por Panero, que habían servido para hacer el primer rodaje, serían sucedidos por las selecciones y recorridos llenos de éxitos artísticos de González Robles, aunque estas nuevas y viajeras andanzas de la política artística franquista en el exterior, habrá que dejarlas para otra ocasión.

Este libro
EL ARTE Y EL VIAJE
se acabó de imprimir en Calatayud,
en los Talleres de Costa Calatayud, S.L.
el día 1 de diciembre de 2011,
Festividad de San Eloy.

Laus Deo



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN

CSIC

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

ISBN: 978-84000093785

