

REVISTA DE ARTE

# goya

Número 383 · Mayo-Agosto 2023 · Madrid · Museo Lázaro Galdiano · 15 €



# [www.revistagoya.com](http://www.revistagoya.com)

---

- edición digital
- suscripciones
- adquisición de números y artículos sueltos
- toda la serie histórica desde 1954
- notificación de novedades
- índices de todos los números
- búsquedas por autor, número o título



# Sumario

## • ESTUDIOS •

- 99 JOAN BOSCH BALLBONA  
A propósito de la obra de Camillo Procaccini en España (1561-1629). Un original inédito, una copia y sus historias
- 113 FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ  
La evolución iconográfica de María Cristina de Borbón: Reina consorte, gobernadora y regente de España (1829-1840)
- 134 INMACULADA REAL LÓPEZ  
Victorio Macho tras los pasos de Galdós. El retorno al Toledo galdosiano
- 148 ALEXANDRE VICO MARTORI Y MARIA DE LLUC SERRA  
Los azares de los *panneaux* de Cambó. El periplo de las pinturas de Botticelli en los años 1936-1941
- 157 ISABEL GARCÍA GARCÍA  
*La Vía Dolorosa*. Antonio Saura y la abstracción española en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)
- 172 ALESSANDRA CAPUTO-JAFFÉ  
José María Cruxent, el arqueólogo como artista

## • BIBLIOTECA • COORDINADORES: Ángel Aterido y Santiago Lucendo (Universidad Complutense de Madrid)

- 187 Jesús Martínez Verón — *Causa 21679. El COAM ante el Consejo de Guerra* (Carlos Sambricio). Lidia Mateo Leivas — *Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas* (Jaime Vindel Gamonal). Carmen Bernárdez y Jesusa Vega — *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental* (Beatriz Fernández Ruiz).

**Asesores Goya 383:** José Carlos Brasas Egido (Investigador independiente). Miguel Cabañas Bravo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Julián Díaz Sánchez (Universidad de Castilla-La Mancha). Carmen Fernández Aparicio (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Ángel Llorente Hernández (Universidad Complutense de Madrid). Benito Navarrete (Universidad Complutense de Madrid). Nieves Panadero Peropadre (Investigadora independiente). Yolanda Pérez Carrasco (Investigadora independiente). José Juan Pérez Preciado (Museo Nacional del Prado). Javier Pérez Segura (Universidad Complutense de Madrid). Francesc Quílez (Museo Nacional d'Art de Catalunya). Wilfredo Rincón (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

REVISTA DE ARTE  
**goya**

Publicación cuatrimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.  
Fundada por José Camón Aznar en 1954

ISSN: 0017-2715 - Título clave: Goya  
Depósito legal: M-921-1958  
Impresión: Gráficas Summa, s.a. (Oviedo)

Número 383  
Mayo-Agosto 2023



Luis de la Cruz y Ríos: *Retrato de la reina María Cristina de Borbón*, 1830-1831. Casa Consistorial, Sevilla. Wikimedia Commons (dominio público).

DIRECTORA: Begoña Torres González.

SECRETARIA: Gisela Pagès Cruz.

CONSEJO EDITOR: Juan Calatrava (Universidad de Granada). Peter Cherry (Trinity College, University of Dublin). Borja Franco Llopis (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid). Rocío Sánchez Ameijeiras (Universidad de Santiago). Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Cristiano Tessari (Università degli Studi di Udine).

MÁS INFORMACIÓN: [www.museolazarogaldiano.es](http://www.museolazarogaldiano.es)  
Teléfono: 91 561 60 84

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA  
[secretario.goya@museolazarogaldiano.es](mailto:secretario.goya@museolazarogaldiano.es)  
[suscripciones.goya@museolazarogaldiano.es](mailto:suscripciones.goya@museolazarogaldiano.es)

DIRECCIÓN POSTAL  
Goya Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.  
Calle Serrano 122, 28006 Madrid

Precio del ejemplar: España 15€ / Extranjero 34,50 €  
Suscripción anual: España 50 € / Extranjero 115 €

museo  
LÁ  
ZA  
RO  
GAL  
DIA  
NO

## A propósito de la obra de Camillo Procaccini en España (1561-1629). Un original inédito, una copia y sus historias



Este estudio identifica cuatro pinturas inéditas, un “Caín matando a Abel” que se atribuye a Camillo Procaccini, una “Resurrección de Cristo” firmada por Francisco Pedraza que es copia de un original de Camillo Procaccini, un “San Sebastián curado por Santa Irene” que se vincula a Ludovico Lana y una “Cacería con perros un venado y un corzo” que podría ser obra de Paul de Vos. Y se formulan hipótesis sobre sus colecciones de origen, una muy consistente conecta tres de ellas con la del I marqués de Leganés y otra más incierta que propone que la escena bíblica podría provenir de la pinacoteca del V marqués de Villafranca.

**Palabras clave:** Camillo Procaccini, Francisco Pedraza, Ludovico Lana, Diego Mesía y Guzmán, Pedro de Toledo y Osorio.

## Works by Camillo Procaccini in Spain (1561-1629). An unpublished original, a copy and their subsequent histories

This study identifies four unpublished paintings: *Cain killing Abel* attributed to Camillo Procaccini; *The Resurrection of Christ* signed by Francisco Pedraza, which is a copy of an original by Camillo Procaccini; *Saint Sebastian cured by Saint Irene*, which is associated with Ludovico Lana; and *Hunt with Dogs, a Deer and a Roe Deer* which may be by Paul de Vos. The article also presents hypotheses regarding their original locations in collections, including a particularly coherent argument which links three of them to that of the 1st Marquis of Leganés and another less certain one which suggests that the scene of *Cain killing Abel* could have been in the art collection of the 5th Marquis of Villafranca.

**Keywords:** Camillo Procaccini, Francisco Pedraza, Ludovico Lana, Diego Mesía y Guzmán, Pedro de Toledo y Osorio.

## Imágenes y giros visuales de María Cristina de Borbón: Reina consorte, gobernadora y regente de España (1829-1840)



Este artículo analiza la evolución de la iconografía oficial de María Cristina de Borbón durante sus diferentes etapas como reina consorte, gobernadora y regente de España (1829-1840). Su designación como reina gobernadora provisional a finales de 1832, a causa de la enfermedad de Fernando VII, constituye un hito en la construcción de su imagen, cuyas representaciones abundarán hasta 1834, coincidiendo con el punto álgido de su popularidad. En los años siguientes, sin embargo, irán desapareciendo, debido tanto al protagonismo iconográfico creciente de la futura Isabel II, como a la condición femenina de la regente, que no jugó a su favor.

**Palabras clave:** María Cristina de Borbón, iconografía, reina, poder, género.

## Images and visual twists: María Cristina de Borbón, queen consort, governor and regent of Spain (1829-1840)

This article analyses the evolution of the official iconography of María Cristina de Borbón during her different periods as queen consort, governor and regent of Spain (1829-1840). Her appointment as temporary governor in late 1832 due to Ferdinand VII's illness represents a milestone in the construction of her image, of which there were numerous depictions until 1834, coinciding with the peak of her popularity. Over subsequent years, however, these would gradually disappear due to both the increasing iconographic importance of the future Isabel II and to the regent's sex, which was not to her advantage.

**Keywords:** María Cristina de Borbón, iconography, queen, power, gender.

## Victorio Macho tras los pasos de Galdós. El retorno al Toledo galdosiano



El escritor Benito Pérez Galdós fue una figura influyente en la vida y obra del escultor Victorio Macho. Más allá del vínculo artístico y literario que ambos tuvieron, tal y como se puso de manifiesto en sus diferentes reuniones, la ciudad de Toledo se convirtió en el enclave por antonomasia en el que encontraron la Madre Patria. Movidos por sus ideales en torno a las preocupaciones sociales y los compromisos republicanos, hallaron en esta ciudad el lugar que ambos buscaban, y al que Macho regresó anhelando el Toledo galdosiano tras su exilio republicano.

**Palabras clave:** Pérez Galdós, Victorio Macho, Toledo, patria, exilio.

## Victorio Macho in the footsteps of Galdós. The return to Toledo

The writer Benito Pérez Galdós was an influential figure in the life and work of the sculptor Victorio Macho. Aside from the artistic and literary bond that existed between the two, mutually discovered during their various encounters, the city of Toledo became the essence of their homeland. Motivated by their shared concerns for social issues and their Republican commitment, both found the place they were seeking in that city to where Macho returned after his exile as a Republican, nostalgic for the Toledo evoked by Galdós.

**Keywords:** Pérez Galdós, Victorio Macho, Toledo, homeland, exile

## Los azares de los *panneaux* de Cambó. El periplo de las pinturas de Botticelli en los años 1936-1941



Tras el estallido de la Guerra Civil española se produjeron constantes movimientos de obras de arte de museos y colecciones privadas. En Cataluña la mayoría fueron depositadas en el Palacio Nacional de Barcelona y al cabo de pocos años, diseminadas en localidades cercanas a la frontera para dificultar su localización. En este estudio se analizará el caso excepcional de las tres tablas con la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli propiedad de Francesc Cambó. A través de documentación inédita se propondrán nuevas interpretaciones acerca de los constantes traslados y la salvaguarda del patrimonio artístico nacional.

**Palabras clave:** Botticelli, Cambó, patrimonio cultural, Guerra Civil española, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

## Cambó's *panneaux*. The odyssey of Botticelli's paintings from 1936 to 1941

The outbreak of the Spanish Civil War resulted in the constant movement of works of art from museums and private collections. In Catalonia the majority were deposited at the Palacio Nacional in Barcelona but just a few years later they were dispersed among locations closer to the French border in order to make them difficult to find. This article analyses the exceptional case of the three panels of *The Story of Nastagio degli Onesti* by Sandro Botticelli which belonged to Francesc Cambó. Based on previously unpublished documents, new interpretations are proposed regarding the constant movements and safeguarding of the Spanish artistic heritage.

**Keywords:** Botticelli, Cambó, Cultural Heritage, Spanish Civil War, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

## La *Vía Dolorosa*. Antonio Saura y la abstracción española en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)



La presentación de las vidrieras de Antonio Saura en el Pabellón de Jordania durante la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965) muestra un ejemplo más de la expansión e internacionalización del arte español en Estados Unidos. El artista había transformado los muros de aquel recinto en cuadros abstractos que tuvieron una gran visibilidad, siendo admirados por miles de personas. Sobre todo, al verse involucrado el pabellón jordano en una de las más importantes controversias políticas de la Feria por la exhibición de un mural sobre los refugiados árabes de Palestina en Jordania.

**Palabras clave:** Antonio Saura, Abstracción, Informalismo, Feria Mundial de Nueva York (1964-1965), Jordania, España, Religión.

## The *Via dolorosa*. Antonio Saura and Spanish abstraction at the New York World's Fair (1964-65)

The presentation of the stained-glass windows by Antonio Saura in the Jordanian Pavilion at the New York World's Fair (1964-65) offers a further example of the expansion and internationalisation of Spanish art in the United States. Saura transformed the pavilion's walls into abstract paintings that were seen and admired by thousands of visitors, above all when the Jordanian pavilion became involved in one of the most significant political controversies at the Fair due to the display of a mural on the Palestinian refugees in Jordan.

**Keywords:** Antonio Saura, Abstraction, Informalism, New York World's Fair (1964-1965), Jordan, Spain, Religion.

## José María Cruxent, el arqueólogo como artista



El siguiente artículo explora la vida y obra de José María Cruxent (1909-2001), de origen catalán y arraigado en Venezuela, quien fue una figura clave en el desarrollo de la arqueología en este país y también desarrolló una obra artística, utilizando el lenguaje del Informalismo, que lo enlazaba con su raíz catalana. Exploraremos en qué medida Cruxent entretejió su obra científica y artística, convirtiendo su práctica en una epistemología de los sentidos. Además, se observa cómo a través de toda su obra el mundo indígena en Venezuela se convierte en el reflejo desde el cual realizó sus búsquedas.

**Palabras clave:** Informalismo, Venezuela, Modernismo, Estudios interdisciplinarios, Epistemología de los sentidos.

## José María Cruxent: the archaeologist as artist

This article explores the life and work of José María Cruxent (1909-2001). Born in Catalonia and based in Venezuela, he emerged as a crucial figure in the development of that country's archaeology while simultaneously working as an artist, developing an Informalist language that connects him to his Catalan roots. The text explores the extent to which Cruxent interwove his scientific endeavours with his artistic oeuvre, transforming his practice into an epistemology of the Senses. Also evident is that way that through all his work, the indigenous world in Venezuela became the reflection that inspired his different quests.

**Keywords:** Informalism, Venezuela, Modernism, Interdisciplinary Studies, Epistemology of the Senses.

# A propósito de la obra de Camillo Procaccini en España (1561-1629). Un original inédito, una copia y sus historias

· JOAN BOSCH BALLBONA ·

*Universitat de Girona*

Diversas publicaciones recientes han actualizado y robustecido la condición catalográfica e historiográfica de los pintores Camillo y Giulio Cesare Procaccini. Últimamente han iluminado, en particular, los intensos vínculos que ambos mantuvieron con don Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca en su etapa como gobernador de Milán (1615-1618), vinculando a su patronazgo más de cuarenta trabajos de los hermanos emiliano-lombardos, muchos de los cuales aún conservados –por ejemplo, en la iglesia parroquial de Saint James, en Whitehaven, Inglaterra, en el Museo del Prado, en el Blanton Museum (Austin), en la Graves Art Gallery (Sheffield), en la Scottish National Gallery o en el Museum of Fine Arts (Boston) –; o circulando aún por el mercado internacional de las antigüedades<sup>1</sup>.

Ahora, un encuentro inesperado con dos trabajos conservados en colecciones españolas que tienen relación con la trayectoria de Camillo –y uno de ellos, quizás, con la de Pedro de Toledo Osorio– me anima a ponerme a la estela de la temática y a recuperar el hilo de esa apasionante historia. Uno, una tela de “Caín matando a Abel”, que propongo considerar como un trabajo autógrafo, se exhibe actualmente en la pinacoteca del monasterio de Sant Benet de Bages (municipio de Sant Fruitós de Bages, Barcelona); el otro, una “Resurrección de Cristo” que presentaré como una copia muy fiel de una obra suya en paradero desconocido (o desaparecida), languidece en la antigua residencia, ahora deshabitada, del político y abogado Ramon Albó i Martí (1871-1955), en la villa de Castellterçol (Barcelona), ansiando un mejor destino patrimonial<sup>2</sup>.

Además de ser inéditas, ambas ofrecen intereses adicionales que las hacen más valiosas, si cabe: por un lado, se trataría de

telas provenientes de dos grandes colecciones del siglo XVII: la de los marqueses de Villafranca y la de los marqueses de Leganés, impulsadas por los militares y diplomáticos Pedro de Toledo Osorio y Colonna (1557-1627) y Diego Mesía y Guzmán (1590-1655). Y por otro, muestran al pintor –en una de ellas a través de un cuidadoso copista– interpretando dos temas que tienen muy poca –o ninguna– representación en su repertorio conocido, tanto de pinturas como de dibujos, por otra parte, riquísimo ya que tratamos con un artista de gran fertilidad –cuyo catálogo, sin embargo, merecería actualizarse, poniendo al día lo mucho heredado de las sucesivas publicaciones de Nancy Ward Neilson y de otros autores que han transitado y transitan por los trabajos del autor como –solo a título de ejemplo– Nerio Artoli y Elio Monducci (1986), G. Berra (2002), D. Casinelli y P. Vanoli (2007), Bosch (2016), D’Albo (2017) o, recientemente, A. Lo Conte (2021)<sup>3</sup>.

Por otra parte, si tomamos como punto de referencia el inventario más completo disponible, el de Neilson, solo conoceríamos dos interpretaciones de la “Resurrección”, un tema que parece inevitable para un pintor centrado en la temática religiosa: la que aquí propongo considerar como una copia muy fiel de una creación suya, y la vertiginosa y escorzada que decora una de las puertas del imponente órgano de la catedral de Milán –algo que contrasta con el elevado número de sus versiones sobre el tema de la “Asunción de la Virgen María”–. En cambio, el “Caín matando a Abel” del bello monasterio de Sant Benet de Bages sería su única interpretación conocida de este episodio del Génesis. Aunque algunos autores le vincularon a la que guarda hoy la Galleria Arcivescovile de Milán<sup>4</sup>, que otros relacionaban con su hermano Giulio Cesare, finalmente parece prevalecer la atribución de esta a Ercole Procaccini il Giovane<sup>5</sup>.



1

### EL ORIGINAL INÉDITO

Aun partiendo de la dificultad de no poder confrontarla con paralelos temáticos de asignación indiscutible al autor, la primera atribución que planteo me parece de lo más convincente puesto que el “Caín matando a Abel” del monasterio de Sant Benet de Bages (actualmente 220 x 163 cm a causa de un reecrecimiento provocado por un reentelado que complica la precisión de sus dimensiones originales) reúne bastantes de los motivos “idiosincráticos” del pintor y se insiere con mucha naturalidad entre sus trabajos conocidos (fig. 1).

La interpretación que Procaccini propone del emblemático fratricidio sigue al dictado el capítulo cuarto del Génesis, recreándolo de manera canónica. La acción estalla en el “cam-

po” evocado genéricamente en el Génesis: una plataforma árida y rocosa, quién sabe si sugiriendo el “lugar desnudo de vegetación” que San Ambrosio consideraba el lugar idóneo para aquel asesinato, puesto que “la naturaleza había negado sus frutos al lugar de un crimen tan horrendo”<sup>6</sup>. Solo a medida que nos adentramos en el paisaje, este se vuelve más ameno, ya verde y arbolado, y bañado por la luz de un atardecer nublado que salpica el ambiente de destellos rojizos. Poco después de ofrecer las primicias y los frutos a Dios, quemándolos sobre sendas aras constituidas por unos rústicos sillares, Caín ha abatido al hermano menor y se dispone a asestarle el golpe mortal con el impacto brutal de un garrote que un Abel ya extendido en el suelo y casi desnudo intentará atenuar, en vano.

1 Camillo Procaccini: *Caín matando a Abel*.  
 Monasterio de Sant Benet de Bages, Sant  
 Fruitós de Bages. Fotografía del autor.

2 Camillo Procaccini: *Martirio de los  
 santos Santiago el Menor y Felipe*. ©  
 MAR-Museo d'Arte della città di Ravenna.

Naturalmente, es en el aspecto de ambos personajes donde encontramos la base más firme de la atribución a Camillo Procaccini. En particular por sus similitudes con los actores principales del tumultuoso drama de su “Martirio de los santos Santiago el Menor y Felipe” (305 x 190 cm) de la Pinacoteca Comunale di Ravenna (pero procedente de la iglesia de San Vitale) (fig. 2), que A. Martini y N. W. Neilson fecharon en los



2

3 Izquierda: detalle de la fig. 1; derecha: detalle de Camillo Procaccini: *Transfiguración*.  
 Colección Borromeo, Isola Bella. Fotografía del autor.

primerísimos años del siglo XVII porque observaban coincidencias con las figuras y los ropajes de las pinturas de la sacristía de la iglesia milanesa de San Vittore al Corpo en las que el autor trabajó en 1601<sup>7</sup>.

Si nos abstraemos de que se trata de historias diferentes, las acciones de los actores principales son muy parecidas. En ambas la muerte del inocente llegará del tremendo golpe descargado por los brazos tensos del antagonista, impulsados por el giro del torso, equilibrado con el anclaje de las piernas. Las manos de Caín y del esbirro agarran el bastón con la misma fuerza convincente; la musculatura que se activa es la misma y son parecidas las miradas fijas del maldito y del malvado que quieren ser precisos. Si acaso el personaje de Rávena tiene una apariencia más iracunda, con su rostro enrojecido, y la posición del “Santiago el Menor” es más entregada. El cuerpo de este, que Procaccini investigó en un bello dibujo preparatorio (18,5 x 19,2 cm), que he localizado por última vez en una subasta de la casa Sotheby’s del año 2010<sup>8</sup>, parece un calco invertido (y vestido) del de “Abel”, al igual que la mímica de las manos, blanda, expresiva y delicada, uno de los recursos dramáticos que el pintor usó con más sabiduría. Algo diferente es el escorzo de la cabeza que, sin embargo, es parecida a la del dibujo “Cabeza de soldado” (Staatliche Museen, Berlín) que Neilson le atribuye, pero cuyo rostro es idéntico al de san Juan de la “Transfiguración” de la iglesia de San Fedele de Milán que acabó integrado en la colección Borromeo en Isola Bella (fig. 3)<sup>9</sup>.



3

En cambio, otra de las fórmulas peculiares del lenguaje de Camillo Procaccini, el colorido intenso y refulgente, no resulta un valor tan decisivo en la operación atributiva de nuestro primer cuadro. El registro cromático que fue capaz de desplegar tal vez fuera una de las claves de su éxito desbordante, acreditado por su abundante presencia en los mejores templos de la ciudad de Milán y en iglesias de toda la Lombardía, pero ya manifiesto en sus espectaculares trabajos en Reggio Emilia o Piacenza. A título ejemplar, recordemos el impacto visual de su “Presentación de la Virgen en el templo” y su “Desposorios de la Virgen con San José” en la capilla de la Virgen del Carmen de Santa Maria del Carmine; o su suntuosa “Adoración de los pastores” de San Alessandro, todas en Milán. Pinturas en que resaltan sus característicos escarlatas o los amarillos ámbar que podían mutar hasta el anaranjado.

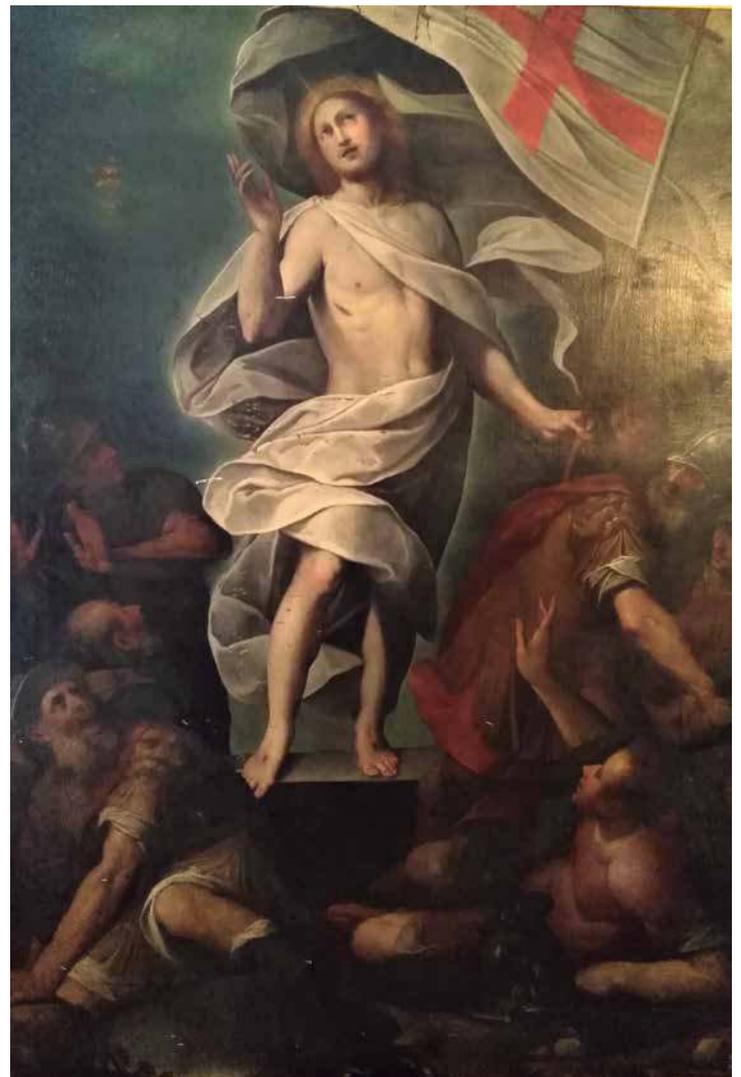
Ciertamente, la sombría historia del fratricidio bíblico no propiciaba tales armonías de color, muchas veces enriquecidos gracias a la combinación de luces de valor natural con efectos de luminosidad celestial. Aquella escena ambientada en el atardecer y protagonizada por dos personajes semirrevestidos de pieles sugirió a su autor un registro muy diferente y un tratamiento atenuado del cromatismo, tanto en los tonos fríos de los fondos, como en el virtuoso despliegue de la gama de colores tierra en el primer plano, contrastando con los rojos y anaranjados de las hogueras. Por otra parte, una de estas, la más alejada, procura otro motivo útil en la causa atributiva dado su parecido con el pequeño fuego que sostiene en su mano el archidiablo del sector de los condenados del fresco del Juicio Universal de la catedral de San Próspero de Reggio Emilia, elaborado entre 1585 y 1587 y quizá la creación más espectacular del pintor, tras la realización de la cual se trasladaría, como todo el taller familiar, a la Milán de los arzobispos Borromeo.

En general, si el detalle indica coincidencias relevantes, el enfoque narrativo de la tela con el asesinato de Abel encaja a la perfección en el amplísimo repertorio del autor: su ilustración ortodoxa de la historia –a la vez eficaz y persuasiva– resulta lógica en alguien que concibió la mayor parte de sus creaciones con destino a los espacios del culto y cuya obra mantiene una gran sintonía con el espíritu de la doctrina postridentina sobre las imágenes de temática religiosa y función devota. Recordemos que la primera parte de su trayectoria transcurrió en Bolonia, ciudad especialmente connotada en relación con el debate sobre la función de las imágenes en el contexto de las prácticas

religiosas. Bastará recordar que era el núcleo de la archidiócesis de Gabriele Paleotti y donde se editó el *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582). La ciudad en la que trabajará desde 1571, el año en que su nombre está registrado en la *compagnia dei pittori* local, y en donde uno de los primeros encargos que recibió (1580) le involucraba, justamente, en el equipo pictórico que trabajó para el cardenal-obispo en la catedral de San Pietro<sup>10</sup>.

#### LA “RESURRECCIÓN DE CRISTO”: UN “PROCACCINI” DE FRANCISCO PEDRAZA

A primera vista, la cartela que preside hoy el marco de la “Resurrección de Cristo” (fig. 4) del caserón de Castellterçol, ahora



4

decrépito y en venta, que fue propiedad del abogado y político Ramon Albó i Martí (1871-1955), podría ahorrarnos esfuerzos atributivos como el anterior dado que asigna esta obra a la mano de Camillo Procaccini, algo que parecería justificado si no fuera por la existencia de una firma siglada en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, hoy apenas visible sobre la oscurecida capa pictórica a causa de su trazo negro, que creo poder descifrar como “F<sup>co</sup> P<sup>a</sup>” (fig. 5).



5

Se trata de unas iniciales que lo condicionan todo, pues podrían corresponder al nombre del pintor madrileño Francisco Pedraza, un autor de documentada actividad como copista en el Madrid de mediados del siglo XVII, ya que transmutan en réplica ajena lo que aparenta ser un original del maestro emiliano-lombardo.

El cuadro es absolutamente procaccinesco, ciertamente: es una reproducción minuciosa de un original de calidad y rico de los motivos característicos de pintor. Lo es el personaje recostado y mostrado en un escorzo diagonal al plano del cuadro. Lo conocemos muy bien ya que lo acabamos de encontrar en el Abel asesinado por Caín de Sant Benet de Bages y en el Santiago el Menor del cuadro de la Pinacoteca de Rávena. E indagando un poco más podríamos añadir que se trata de una invención muy próxima al apóstol San Pedro de la “Transfiguración” de la colección Borromeo en Isola Bella.

En general, el repertorio de los tipos humanos que protagonizan la escena delata su vínculo con los más comunes en el pintor: el rostro de Jesucristo comparece en trabajos suyos de autoría acreditada como la “Transfiguración” de Isola Bella o la “Asunción de la Virgen” de la iglesia de San Alessandro en

Milán, dos de sus cuadros señeros: la primera nos ofrece una cara de Jesús muy próxima, incluso en los recursos del enrojecimiento de labios y mejillas para contrastar con la tez pálida, la incipiente barba rubia, o el tenue halo circular surcado por múltiples y sutiles rayos. Mientras que la segunda, como otras telas en que interpreta de manera exitosa esta temática, muestra una declinación en femenino de ese rostro, ahora enmarcado por un ceñido velo. Pero también es evidente el “parentesco” de los guardianes del sepulcro con sus dibujos de cabezas masculinas barbudas o con muchos de los apóstoles salidos de sus pinceles, y la presencia de una figura muy característica de su plástica, el soldado reclinado a la derecha de la composición cuyo rostro parece un calco del Abel de Sant Benet de Bages. Finalmente, el aspecto de corazas y yelmos es igualmente indicativo. De estos el más definido se encuentra en el ángulo inferior derecho: se trata de una borgoñona que deberíamos considerar de parada dada su ornamentación, tal vez inspirada en las que fabricaban los Negrolí en el Milán contemporáneo del autor del original, y fácilmente identificable en otros trabajos de Procaccini (por ejemplo, en las historias del rey David de las *antas* del gran órgano del Duomo milanés, ahora con penachos). En cuanto a las corazas, se me antoja remarcable la similitud entre los mascarones fieros y aleonados que embellecen las hombreras de la soldadesca en nuestro cuadro y las existentes en obras de Camillo Procaccini como el “Martirio de San Víctor” de la iglesia de San Vittore al Corpo.

Aunque su mal estado de conservación complica la apreciación del detalle (limita la percepción del cromatismo y difumina las apariencias de las figuras secundarias), lo que hoy podemos deducir de la pintura de Castellterçol, del trazo y del colorido de su autor nos convence de que nos hallamos ante una copia, muy fiel a un original hoy desconocido. Aun resultando llamativo y uno de los aspectos más interesantes de la pintura, no percibo en el núcleo blanco que forman la arremolinada túnica de Cristo y su banderola ondeante, la pureza y la refulgencia de otros momentos blancos de Procaccini como, por ejemplo, el del vestido de la Virgen María niña en la “Presentación en el templo” de la capilla del Carmen de la iglesia de Santa Maria del Carmine, en Milán. De hecho, no detecto en la tela de Castellterçol la intensidad cromática que resulta uno de los valores emblemáticos del lenguaje de Procaccini (sus rojos subidos a escarlatas, sus rosas violáceos, sus amarillos dorados...) ni tampoco el trazo preciso, la pincelada definida, manifiestos, particularmente, en la construcción de las cabelleras y las barbas,

6 Ludovico Lana: *San Sebastián curado por Santa Irene*. Antigua residencia de Ramon Albó, Castellterçol, Barcelona. Fotografía del autor.

7 Paul de Vos: *Cacería con perros, un venado y un corzo*. Antigua residencia de Ramon Albó, Castellterçol, Barcelona. Fotografía del autor.

8 Vista del interior del domicilio de Josep Estruch. Fotografía Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

un dato constatable al confrontar la cabeza del Abel del cuadro autógrafo con la del soldado imberbe abatido de la copia de la “Resurrección”.

Lo que vemos, en definitiva, y lo digo con toda la prevención que exige la condición material de la obra, es una versión difuminada, evaporada, de un Procaccini, no sabemos si desaparecido o guardado en paradero desconocido y sin haber aflorado nunca a la luz pública. De conservarse sería, sin duda, un trabajo sobresaliente en su catálogo ya que, para una temática tan inevitable en los escenarios de la devoción, sorprende que conservemos solo otra interpretación suya sobre este episodio, la que embellece el órgano de la catedral de Milán. Y, además, es de difícil comparación con nuestra copia ya que, ante la ubicación elevada del monumental instrumento, Procaccini concibió una composición muy escorzada a causa del punto de vista tan bajo, casi un *sotto in su* que propone al espectador una presentación cinética y vertiginosa, muy contrastada con la irrupción más solemne y ralentizada de nuestro cuadro. Si acaso, en la comparación se revela en el Cristo de la sarga milanesa una fisonomía y una fórmula para retorcer y revolotear su túnica que riman bastante bien con la información que aporta la “Resurrección” Albó de Castellterçol.

#### **UNA HIPÓTESIS SOBRE EL ORIGEN DE LA “RESURRECCIÓN”: FRANCISCO PEDRAZA Y LOS MARQUESES DE LEGANÉS**

El último propietario de esta “Resurrección” fue el abogado y político Ramon Albó i Martí (1871-1955), primer juez presidente del Tribunal Tutelar de Menores de Barcelona y Director General de Prisiones<sup>11</sup>. De hecho, aún hoy se encuentra en su enorme caserón de la villa de Castellterçol, en precarias condiciones de conservación –y a la espera de la venta de la finca y todo su contenido– junto a obras tan interesantes –me referiré solo a sus pinturas seiscentistas– como un “San Sebastián curado por Irene” (fig. 6) o una “Cacería con perros, un corzo y



6

un venado” de gran formato (fig. 7) que, si hacemos caso de las cartelas que figuran en sus marcos, su propietario consideraba obras de Guido Reni y de Paul de Vos, respectivamente.

Es probable –siempre que no se produjera una transacción intermedia que ahora no sospecho– que Albó adquiriese estos tres lienzos en ocasión de las subastas de la pinacoteca del banquero Josep Estruch i Cumella (1844-1824) en la Sala Parés de Barcelona, el 30 de octubre de 1925 y el 13 de abril de 1926. Se trata de una colección excelentemente documentada en un artículo de Bonaventura Bassegoda que, entre otras aportaciones, da a conocer la existencia de dos inventarios de la pinacoteca, uno conservado en el *Arxiu Municipal de Sant Boi de Llobregat*, y el segundo en el archivo del *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC), además de un reportaje de 23 fotografías del interior del domicilio de Josep Estruch de la Gran Vía de Barcelona realizado por Joan Vidal i Ventosa (1880-1966) y hoy conservado en el *Arxiu Fotogràfic del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*<sup>12</sup>.



7



8

Las instantáneas de Vidal Ventosa ya han jugado un papel decisivo en los estudios sobre el ciclo de las “Historias de Tobías” de Andrea Vaccaro (MNAC)<sup>13</sup>, o sobre las tablas pertenecientes a un antiguo retablo de San Juan Bautista elaboradas por Pere Mates hacia 1530 (conservadas, en parte, en el *Museu d’Art de Girona*)<sup>14</sup>. Y ahora permiten subir el primer peldaño de una interpretación convincente, espero, sobre los avatares de la “Resurrección”: la hipótesis de que hubiera atravesado los siglos hasta nuestros días desde la grandiosa colección de pinturas del primer marqués de Leganés junto a las dos obras que hoy la acompañan en Castellterçol, la “Cacería” y el “San Sebastián”.

El primer pilar de la hipótesis es bien firme: no hay duda de que las tres formaron parte de la colección Estruch. Tanto el “San Sebastián curado por Irene” como la “Cacería con perros, un corzo y un venado” se distinguen en una de las fotografías del reportaje de Vidal Ventosa gracias al cual notamos también que ambas conservan hoy los mismos marcos con sus cartelas identificando a “Guido Reni” y a “Pablo de Vos” como respectivos autores (fig. 8)<sup>15</sup>. Y las dos aparecen en el “Catálogo de los cuadros propiedad de D. José Estruch y Cumella” del *Arxiu Municipal de Sant Boi de Llobregat*<sup>16</sup>; en concreto en las entradas 62 y 73, respectivamente:

San Sebastian. Gido Reni. Lienzo. Alto 2,50, ancho 1,70. Las figuras son de tamaño natural. San Sebastián desvanecido y recostado sobre un tronco natural tiene a su derecha a Fabiola que está mojado un paño en una taza que la sostiene su esclava que tiene detrás, para curar las heridas de los dardos que le quita un hombre que está detrás del Santo y otra mujer que le sostiene la cabeza. En la parte superior aparece un angelito con una corona. En la galería del Conde de Altamira, de donde procede, se le consideraba original de Gido Reni. El cuadro ha sufrido más de una restauración. [añadido a lápiz:] 4000 coste.

Cacería de ciervos. Firmado Pablo de Vos. Lienzo – alto 2,40, ancho 4,40. Marco de talla. Sobre un paisaje pantanoso corren dos ciervos y seis perros de tamaño natural. Sobre una roca a la izquierda de la parte baja del lienzo hay [tachado y rectificado en lápiz por se conserva] la firma del autor. [añadido a lápiz:] 3000 Altamira.

En cambio, la “Resurrección” no se observa en las fotografías del reportaje y, sin embargo, sí se manifiesta de forma inequívoca en la entrada número 139 del *Catálogo*:

Resurrección de Cristo: Firmado por Procaccini. Lienzo – alto 2,52, ancho 1,80. De tamaño natural Jesucristo está en pie sobre el borde del sepulcro llevando en la mano izquierda una bandera con una cruz y hay cinco guardias echados en actitud de espanto. [añadido a lápiz:] 1000.

Tanto la numeración de las tres obras del listado de la *cuadrería* de Josep Estruch como sus medidas coinciden con las de las pinturas de Castellterçol. Los números del inventario son visibles al pie de las telas (“62”, “73” y “139”) y las dimensiones que hoy puedo tomar se ajustan a las antiguas con pequeñas discrepancias imputables al mayor o menor cuidado al tomarlas o al hecho de que se fijasen con marco o sin marco: 248 x 180 cm para la “Resurrección”; 248 x 174 cm para el “San Sebastián”; y 238 x 422 cm para la “Cacería”.

El segundo pilar de mi propuesta lo constituyen las repetidas referencias que el catálogo del fondo Estruch hace a la casa de Altamira, recordando que los propietarios, tanto Josep Estruch i Cumella como su padre Ramon Estruch i Ferrer (1816-1884) aprovecharon las ventas “que dispersaren l'enorme patrimoni dels comtes d'Altamira, potser la que va seguir a la mort de don José María Osorio y Moscoso el 1881, XVI comte d'Altamira, però també duc de Sessa i duc de Maqueda, marquès d'Astorga i comte de Trastámara, entre altres títols, o potser la que aquest mateix personatge va fer cap el 1870, poc després d'heretar el títol en morir el seu pare, el XV comte, el 1864”<sup>17</sup>.

Las tres telas aparecen, en efecto, al revisar los asientos del “Ynventario, descripción y tasación de los cuadros y estampas de la Galeria del Exmo. Sr. Marques de Astorga, Conde de Altamira, Duque de Montemar y otros títulos (q.e.p.d) [...]”, es decir, el inventario de las pertenencias de Vicente Pío Osorio de Moscoso y Ponce de León, fallecido en 1864, en la redacción del cual intervinieron como expertos los académicos Nicolás Gato de Lema (1820-1883) y Ventura Castelar, este en “representación de su padre D. José Castelar”. Cada asiento va precedido de una doble numeración (“La numeración de este catálogo está hecha con números blancos al olio sobre el mismo lienzo original y los números que se citan a continuación además, son los del Catálogo anterior que tienen los números impresos sobre papel blanco”), indica las dimensiones de las obras (“tomada con vara castellana por la parte de afuera o sea de luz”) y, tras una breve descripción de la temática y, a veces, una nota de autoría o atribución, señala el valor estimado de las pinturas y el precio conseguido por su venta, en el caso de haberse concretado<sup>18</sup>.

Encontramos la primera pieza del triángulo de Castellterçol en la entrada 72/31: “Una cacería de perros persiguiendo a unos cervatillos los cuales acosados caen en un lago. Original de P. De Vos. Alto 8-6½. Ancho 15 pies. Sin marco. 40.000 / 35.000”. No solo encaja por número y por dimensiones con nuestro cuadro (sin marco) si calculamos que la medida se indica en pies y pulgadas. También la cifra “72” comparece –rayada– en el ángulo inferior izquierdo de la tela. La segunda obra se encuentra en el asiento “377”: “La resurrección del Señor tamaño natural original de Procaccini. Alto 8-10. Ancho 6-6. Marco Dorado. 5000-4000”. De nuevo el número casa con el más antiguo que figura en el lienzo, “139”, que fue tachado y sustituido por el que recibió al pasar a la propiedad de los Estruch, y también coinciden sus medidas, unos 246 x 180,6 cm en la equivalencia en sistema métrico. Por último, la tercera de nuestras obras figura con el número “472/ 311”: “San Sebastian en el momento que unas piadosas mugeres le estan curando las heridas. Es muy difícil calificar este cuadro por estar completamente repintado sin embargo al parecer es copia de Guido. Alto 8-10 en Ancho 6-2. Marco Dorado 3000-2500”. Esta vez, en el ángulo inferior izquierdo solo vemos claramente la cifra “62” correspondiente al inventario Estruch. No se observa la “472” que correspondería a su paso por las residencias de los Altamira. Tal vez quede oculta por el marco –o yo no la sepa encontrar–. En cambio, sí hay coincidencia en las dimensiones: unos 246 x 171 cm, aproximadamente.



9

Finalmente, el último pilar de mi interpretación permite remontar la biografía de los cuadros hasta su primer coleccionista, don Diego Mesía de Guzmán, I marqués de Leganés. Y depende del esclarecimiento de otra numeración presente en ellos, ahora muy atenuada pero aún legible: un “1145” en el de “San Sebastián”, un “2351” en la “Cacería”, y un “2278” visible sobre el hombro del soldado reclinado a la derecha de la “Resurrección”.

La primera de estas tres cifras remite a “Otro Quadro en el frontis de dos varas de ancho y tres de alto de un san sebastian asaetado y un viejo sacandole las saettas una mujer le esta ungiendo y otra esta con unas flechas en la mano y un angel con una corona y palma nº 1145”, documentado por última vez en el Palacio de la Corte en la calle de San Bernardo, el palacio de los Leganés, en 1726, “en el altar de uno de sus oratorios”, y que debería corresponder a “Una pintura de san sebastian que tiene dos varas de ancho y tres de alto un biejo que le esta sacando las flechas y dos mugeres que la una le unje y la otra tiene unas flechas en la mano y un angel con una corona y palma nº mill çiento y quarenta y çinco la tasa en dos mill y duzientos Reales 2σ200” del inventario *post mortem* de 1655 de tan valiosa cuadrería. Según la excelente tesis doctoral de José Juan Pérez Preciado, la obra ya aparecía en el inventario del 8 de marzo



10

de 1642 levantado tras el fallecimiento de Polixena Spinola, esposa del marqués (entonces numerada “1147”)¹⁹.

Me parece interesante que la documentación más antigua de esta pintura no incluya propuesta alguna de autoría, lo que me sugiere que en su contexto primigenio no fue tomada por un original o una copia de Guido Reni como hicieron, en cambio, los registros decimonónicos. En cualquier caso, se trata de una atribución hoy relativamente sencilla de contradecir ya que es evidente que es una versión casi idéntica y de tamaño algo menor –al menos en la altura (278 x 172 cm)– de la creación del pintor emiliano Ludovico Lana (1597-1646), exhibida en la Galleria Banca Popolare dell’Emilia-Romagna en Módena (fig. 9)²⁰. Esta se ha asimilado a la que algunas crónicas del Seiscientos describen en los ambientes del palacio ducal de Sassuolo en tiempos de aquel Francesco I d’Este que retrataron tanto Gian Lorenzo Bernini como Diego Velázquez, aunque no es descartable que ingresara allí procedente de las colecciones del obispo Obizzo d’Este, hermano del duque. Esto último explicaría la existencia de un aguafuerte de la invención fechado en 1643, elaborado por el autor, que lo acompañó de la inscripción siguiente “Ser. Princ. Opizoni Estensi Mut. Equo In Sebastiani Vulnere Irene Pietatis Monumentum Ludovicum Lana In.” (fig. 10)²¹.

11 Paul de Vos (paisaje de Jan Wildens): *Caza del ciervo*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles), inv. 2858, foto: J. Geleyns.

12 Detalle de la *Resurrección de Cristo*. Antigua residencia de Ramon Albó, Castellterçol, Barcelona. Fotografía del autor.

Ciertamente, la de Castellterçol no es una copia de la modenasa, ni tampoco una versión salida del grabado derivado de esta, aunque es difícil ser concluyente dado su mal estado de conservación: la capa pictórica, además de suciedad y graves pérdidas, parece raspada, quizás como resultado de las restauraciones “sufridas” mencionadas en el inventario de Josep Estruch, de manera que el trazo de los pinceles resulta imperceptible, al contrario de lo que ocurre con el cuadro de la BPER, en perfecto estado de conservación. Más bien parece una versión con leves variaciones de la obra elaborada para los Este; realizada, eso sí, ante el cuadro de Módena y con exigencia de fidelidad. De otra forma resulta imposible explicar el mimetismo en la definición de rostros y otros detalles de las anatomías, el vestuario o la caligrafía de los pliegues. Las diferencias más evidentes consisten en la desaparición de la nubecita en la que planean los ángeles, le elisión de uno de ellos, así como la reducción del peso visual de la pantalla oscura de frondosa vegetación que cierra la mitad derecha superior del lienzo para dar más presencia al cielo, y la inclusión de la copa de un árbol tras la figura de Lucila. El friso de los personajes es idéntico, incluidas la gesticulación y las expresiones, salvo en lo referido al color. La versión de Castellterçol introduce algunas variaciones en el cromatismo –el turbante violáceo de Irene en Módena parece tornarse grisáceo en Castellterçol; la diadema de Lucila pasa de roja a gris en la versión guardada en Cataluña– pero mantiene valores decisivos como la túnica dorada de la primera y el vestido carmesí de la segunda, aunque su luminosidad se haya apagado, y no estoy seguro de que sea recuperable en una buena restauración.

Este origen modenés y estense casa a la perfección con el interés que don Diego Mesía mostró por los pintores emilianos – particularmente Reni y Guercino– en su etapa de Gobernador de la Lombardía, acreditado por su correspondencia con el abad Roberto Fontana, el embajador –y agente artístico– del duque Francesco I d’Este en Milán, exhumada por Pérez Preciado. Estas cartas revelan las pinturas que el duque de Módena regalaba a don Diego, a menudo por recomendación del abad, además de los regalos con los que el marqués de Lega-

nés le correspondía. Por ejemplo, los “duo Quadri di devotio- ne” citados en una misiva de 17 de noviembre de 1636, sin más precisiones<sup>22</sup>.

La numeración “2351” legible en la “Cacería” nos remite a un asiento de la “Entrega de Pinturas vidrios y estatuas echa por la ex<sup>ma</sup> ss<sup>ma</sup> Mar<sup>sa</sup> de Astorga al ex<sup>mo</sup> ss<sup>or</sup> Conde de Kiningig y obligación que por una y otra parte se contrae” fechada a 15 de junio de 1726: “Ottro Quadro de Quattro varas de ancho de mano de Pedro de Bos es una cacería de una corza y un venado acometidos de Nuebe Perros”. Se encontraban en las Casas de la calle de San Bernardo cuando se alquilaron al diplomático alemán. Por entonces ya habían pasado en herencia al VIII conde de Altamira, es decir, a don Antonio Gaspar de Moscoso y Osorio, bisnieto del I marqués de Leganés, una vez extinguida la línea principal encarnada por el III marqués a su muerte en 1711, gestionada por su viuda, la XIII marquesa de Astorga en la minoría de edad del IX conde y XIV marqués de Astorga<sup>23</sup>.

A pesar de que en el cuadro de Castellterçol, yo cuento ocho perros acometiendo a la “corza” y al “venado” –y no nueve (ni los seis señalados en el inventario Estruch)–, y de que las cuatro varas de ancho no coinciden con los aproximadamente 422 cm actuales de la obra que analizamos, debemos identificarlo con la pintura del antiguo palacio de los Leganés dada la presencia concluyente de la cifra “2351” y su atribución diáfana, facilitada, además, por la firma del autor, visible entre la vegetación del sector inferior izquierdo: “P. de Vos”. Paul de Vos, claro, y no Pedro como se le identifica en esta y otras obras suyas en el inventario que seguimos.

De esta manera serían ya tres los Paul de Vos del primer marqués de Leganés localizados, este y las dos pinturas que identificó José Juan Pérez Preciado: “Una era la caza del jabalí que anteriormente conservaba el Suermont Museum de Aquisgrán, destruida durante la segunda guerra mundial y que tenía el número de inventario de Leganés (cat. 202). La otra puede aún contemplarse en el Museo Real de Bruselas (cat. 203) (fig. 11),

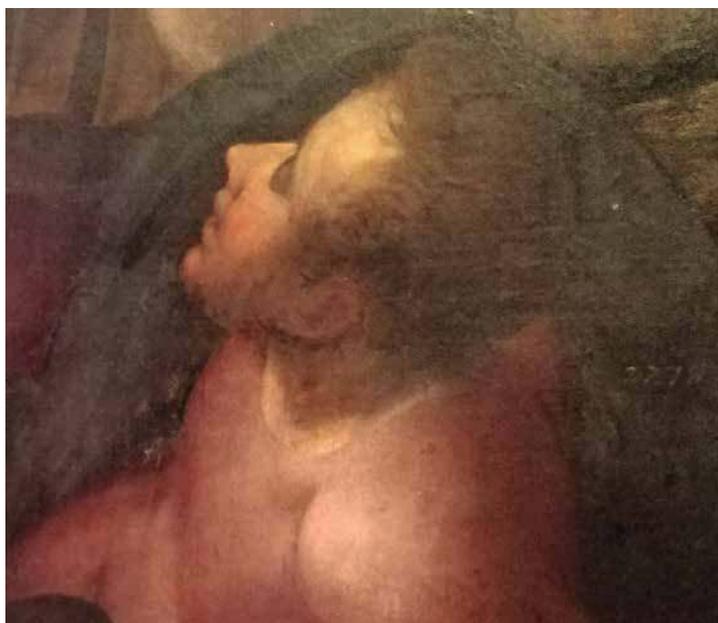


11

como una caza de ciervos, perfectamente firmada. [...]”<sup>24</sup>. Firmada “P. de Vos fecit”, debo añadir, con una caligrafía idéntica a la legible en la tela de Castellterçol, si bien en esta no aparece la fórmula “fecit” (o ha desaparecido a causa de los daños en la superficie pictórica).

Por último, para el caso de la copia del Procaccini conviene remitirse, en primer lugar, al asiento 1001 del inventario de 1655: “Otra de la resurreccion de n[uest]ro s[eñ]or del mismo tamaño”, en referencia a la obra que la precede en el número 1000: “Otra de la sençion del señor de tres varas de alto y dos y media de ancho n<sup>o</sup> mil la tasa en tres mil reales 30000”. Si, como afirma Pérez Preciado, ambas obras podrían haber pasado en herencia al X conde de Altamira en 1711, dado que no figuran “entre las pinturas reclamadas por ausencia del mayorazgo que debía recibir al completo”, sería lógico reencontrarlas en el inventario de las Casas de la calle de San Bernardo (1726), tal como sucede pero solo en relación con la “Resurrección”, que descubrimos en el oratorio: “Un quadro de tres baras de alto, y dos y quarta [f. 111v] de ancho es Cristo resucitado de mano de un flamenco n<sup>o</sup> 2278”<sup>25</sup>.

Debo reconocer que las aguas de esta última identificación no son todo lo transparentes que quisiera, pero creo que la cifra “2278” (fig. 12) ha de dictar su ley aunque en la anotación de 1655



12

se advierta una discrepancia entre las medidas indicadas (aproximadamente 250,74 x 208 cm) y las del cuadro de Castellterçol (248 x 180 cm), y que pueda provocar extrañeza que a los autores de los listados, uno de ellos nada menos que Miguel Jacinto Meléndez en 1726, les pasara desapercibida la identificación de un pintor de maneras tan características como Camillo Procaccini.

Por otra parte, el hecho de que la que pintura pudiera ser obra de Francisco Pedraza, “F<sup>co</sup> P<sup>a</sup>” –algo que queda condicionado a probar que esas iniciales corresponderían, en efecto, a este pintor–, robustece la propuesta. Recordemos que Pedraza se vio involucrado en una turbia manipulación de la colección forjada por el I marqués de Leganés, protagonizada por su nieto don Diego Dávila Mesía y Guzmán (c. 1648-1711): la entrega subrepticia al Almirante de Castilla de la obra más emblemática de la formidable *cuadrería*: la “*Madonna de la Impanatta*” considerada entonces como un original de Rafael (“una Pintura original de Raphael de Urbino de Nuestra Señora con el Niño Jesús en los brazos, y san Juan y santa Isabel”) y que ahora sabemos que en realidad también era una copia. Dado que aquella pintura tan apreciada no podía ser enajenada sin justificación por estar vinculada al mayorazgo, el III marqués la substituyó por una réplica encargada a Francisco Pedraza que se colocó en el marco de la pintura original para disimular la falsificación y sacar el original en secreto<sup>26</sup>.

Creo que el hecho de que el copista la firmara descarta que nuestra copia se deba a una situación parecida, pero el original de Camillo Procaccini podría haber abandonado la colección de los Leganés en forma de venta o regalo, substituyéndose por una copia –de buena calidad, sin duda como sucedió otras veces–. Esto podría haber acontecido bien en la etapa del I marqués, ya que “Leganés en numerosas ocasiones utilizó la acción de ceder pinturas a diversas personas como medio de correspondencia social o certificación de agradecimiento por diversos servicios”<sup>27</sup>, bien en el periodo del III marqués, Diego Felípez de Guzmán, cuando la colección vivió diversas “ventas, enajenaciones y movimientos” a causa de la acuciante situación económica de la casa: “La situación económica de la casa de Leganés se acució en la segunda mitad del siglo XVII. Don Diego, el III marqués, tuvo que hacer frente a diversos destinos políticos y militares en Cataluña y Milán para lo que necesitó de liquidez económica, por lo que ciertas obras salieron en esos años de la colección”<sup>28</sup>.

De confirmarse esta hipótesis, tendría razón Pérez Preciado al suponer que “Aunque su nombre no aparezca expresamente citado en los inventarios conocidos, salvo en estos retratos [se refiere a los de los hermanos Camillo y Giulio Cesare Procaccini], se puede presumir su autoría para algunos de los cuadros religiosos de caballete que pudo compilar Leganés durante su estancia en Milán”<sup>29</sup>. De hecho, tal suposición resultaría aún más segura si recordáramos que uno de sus antecesores en el cargo de gobernador general de Milán fue el principal coleccionista de los Procaccini fuera de Italia, el ya citado Pedro de Toledo Osorio, V marqués de Villafranca<sup>30</sup>.

En cualquier caso, cabe destacar que nos hallaríamos ante la única obra conservada de Francisco Pedraza. Hasta ahora se conocía su presencia en la corte de don Juan José de Austria en calidad de pintor y ayuda de furriera, su especialización en la pintura de porcelana, muy elogiada por Antonio Palomino, sus actividades como perito y tasador de pinturas en diversos inventarios madrileños datados entre 1650 y 1694; y la creación de obras originales como “una pintura de Cristo nuestro señor en la columna de lienzo con su marco negro dorado que es de mano de Pedraza”, “Otra pintura de Nuestra Señora en Éxtasis con su marco negro y dorado de la misma mano”, ambas propiedad de don Juan José de Austria, un “Nazareno con la cruz a cuestas”, “El sacrificio de Abraham”, o un “San Juan con el Cordero” de la colección de Juan de Castañeda maestro mayor de las ciencias de la armas de sus caballeros pajes del rey, que tasó, curiosamente, el propio Palomino, y, por último, unas imágenes de la Virgen y San Jerónimo que constan en el inventario de Juana Morano, esposa de Cristóbal de Alfaro<sup>31</sup>.

#### UNA HIPÓTESIS SOBRE EL ORIGEN DEL “CAÍN MATANDO A ABEL”

El pasado del Camillo Procaccini de Sant Benet de Bages es bastante más incierto ya que no conozco ninguna información indiscutible que permita remontar su genealogía de propietarios más allá de sus etapas recientes. En efecto, del pasado próximo de esta pintura previo a su aparición en público en el actual espacio “Mont Sant Benet” solo puedo aportar indicios aproximativos, como el que su presencia en el antiguo monasterio de Sant Benet ha de estar relacionada con los avatares que los espacios monacales desamortizados sufrieron a raíz de su adquisición en 1907 por parte de Elisa Carbó i Ferrer, esposa de Ramon Casas Gatell. Se trataba de un escenario bien conocido para ella puesto que su familia participaba de la propiedad de una fábrica textil instalada a pocos metros del recinto monacal (por aquel entonces en ruinas excepto la iglesia). Tras su compra, lo transformó en una residencia de veraneo familiar que a su muerte heredaron sus hijos Montserrat Casas Carbó, Elisa Casas Carbó y Ramon Casas Carbó<sup>32</sup>.

Es conocido que este último, el insigne pintor modernista, aprovechó los ambientes que le correspondieron para instalar su estudio y que promovió una restauración del complejo, orientada por Josep Puig i Cadafalch y, en general, poco respetuosa con la historia del monumento por su obsesión, coherente con la ideología de las intervenciones de su tiempo, de recuperar las edificaciones románicas eliminando las “adherencias” de época barroca, incluido el retablo mayor de la iglesia, troceado y

reconvertido sin contemplaciones en mobiliario para las habitaciones más elegantes del recinto.

Dado que no conocemos que Ramon Casas tuviera pulsiones coleccionistas a pesar de su amistad con Charles Deering, parece más probable que la llegada de nuestro cuadro a Sant Benet estuviera relacionada con los ambientes del antiguo recinto benedictino que correspondieron en herencia a Montserrat Casas, su hermana mayor, y que de esta pasarían a su única hija, María Catalina Nieto Casas, que ostentaba el título de marquesa de Villamizar, y que casó en 1913 con Antonio Rocamora Vidal (1888-1964), hermano del más conocido Manuel Rocamora Vidal (1892-1976), el creador de la gran colección de indumentaria antigua que donaría a la ciudad de Barcelona.

María Catalina Nieto y Antonio Rocamora vivieron en el piso principal de la finca del Passeig de Gràcia de Barcelona, propiedad de sus suegros, en una residencia que, según cuenta su hermano Manuel en una carta de 1932, “encierra una cantidad de obras de arte maravillosas entre las que sobresalen los retratos al carbón de Casas de Ignacio Zuloaga, Sorolla, Peyus Gener, Borrás en “Terra Baixa”; cuadros de Galwey, Rusiñol, etc., y muebles antiguos muy interesantes”<sup>33</sup>. Aparte de esta breve indicación, lo poco conocido de tal colección lo expone Laia Soler en su tesis de doctorado sobre Manuel Rocamora y depende de la relación de los 362 objetos confiscados por la *Comissió del Patrimoni Artístic de la Generalitat de Catalunya* entre el 10 y el 12 de agosto de 1936, para protegerlos de la peligrosa situación provocada por la sublevación militar del 18 de julio. Y, lamentablemente, de aquel listado la única alusión que pudiera englobar la obra que seguimos nos resulta inservible ya que se limita a señalar la existencia de “6 quadros antics” en la residencia barcelonesa. De hecho, y como subraya Laia Soler, ni tan siquiera tenemos la seguridad de que la lista de objetos incautados se corresponda con la colección completa atesorada en un domicilio que durante la guerra quedó transformado en el local de la “Dona Treballadora”<sup>34</sup>.

Más allá de estas suposiciones tan precarias, tampoco el lienzo ofrece indicios que permitan remontarse a sus orígenes: en una restauración relativamente reciente fue reentelado y recibió algunos repintes puntuales y hoy no se advierte señal alguna sobre la capa pictórica que abra la puerta a su pasado más profundo, nada parecido a las cifras y las inscripciones que tanto me han asistido en el caso anterior. De manera que quedo expuesto a la especulación, buscando entre los inventarios conocidos de la aristocracia hispánica del siglo XVII, a la espera de encontrar alguna referencia a una obra del autor con ese tema, los dos únicos datos, junto a sus medidas, que puedo conjugar.

La posibilidad más incitante me acerca a las colecciones de don Pedro de Toledo y Osorio, V marqués de Villafranca, y en particular a las adquisiciones de pintura hechas en Milán entre 1615 y 1618, durante su etapa de Gobernador y Capitán General. Y a un documento muy concreto y valioso, el de la “Quenta del señor Marques de Caravazzo de lo que a gastado en servicio del señor don Pedro de Toledo en brocado, telas de oro, terciopelo, paño, pasamanos de oro y otras cosas y recaudos”, ya que en él se menciona una pintura de “Cayn y Abel” entre las diversas obras compradas o bien directamente a los hermanos Procaccini o bien a un intermediario llamado Carlos Constancio Carmoña, aunque no se certifique, aún, que el cuadro que nos interesa sea de alguno de los hermanastros<sup>35</sup>. Ni tampoco cuando, años más tarde (1624), esta obra aflore nuevamente en los documentos de la casa de Villafranca –“Otro del mismo tamaño de Caín y Abel”–, ahora colgando en el “salón” de la residencia madrileña del V marqués en la calle de Don Pedro, de nuevo sin indicación de autor y con una mención poco operativa a su tamaño, considerado solamente como “grande”<sup>36</sup>.

Solo dos siglos después, en el detallado inventario completo de los bienes de Francisco de Borja Álvarez de Toledo, el XII<sup>o</sup> marqués y XVI<sup>o</sup> duque de Medina Sidonia (†1821), y redactado en diversas fases entre 1821 y 1823, aparece una primera clarificación sobre su autoría y sus dimensiones ya que entonces el cuadro se incluye en la serie llamada “Colección de Brocaccini” [sic] o de las “Pinturas originales De Procachine”, integrada por obras que en su mayoría (imposible de saber si todas, aunque es muy poco probable) medían “8 pies de alto y 5 pies de ancho”, identificada como “La muerte de Abel” y tasada por el pintor Zacarías González Velázquez en 2.000 reales, precio en que fue vendida junto con muchos otros de los Procaccini de los Villafranca, abandonando para siempre las coordenadas del palacio madrileño de los Villafranca<sup>37</sup>.

Entiendo que con los datos aportados no es posible considerar que el enigma del origen del “Caín matando a Abel” se haya resuelto de forma concluyente. Aunque me parezca estar cercano a una explicación satisfactoria, la cuestión deberá quedar abierta<sup>38</sup>. En todo caso, este original y la copia de la “Resurrección de Cristo” se sumarían ahora a aquello que del mundo de Camillo Procaccini es posible evocar desde España, al menos en colecciones de titularidad pública: dos telas (la “Presentación en el templo” y “La Sagrada Familia del racimo”) y tres dibujos (“Apuntes para la creación de Eva”, “Entierro de Cristo” y “Aparición de la Virgen a San Francisco y una santa”) del Museo del Prado, y un dibujo (“Dos cabezas de jóvenes”) del *Museu Nacional d’Art de Catalunya*<sup>39</sup>. ●

- 1 Particularmente desde que en J. Bosch Ballbona, “Retazos del sueño tardo-renacentista de Don Pedro de Toledo Osorio y Colonna en el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 121-146, se revelaba por primera vez el hasta entonces absolutamente desconocido vínculo entre Don Pedro de Toledo Osorio (1557-1627) y los Procaccini (p.130), con menciones explícitas a importantes series como “doce cuadros grandes de la vida de Nuestra Señora del Procachin” o los “trece cuadros grandes de la Pasión de Nuestro Señor del Procachin”, entre otras pinturas, un hecho que le convertía en uno de sus grandes coleccionistas, junto a Gian Carlo Doria. Las pistas identificadas orientaron después los excelentes trabajos de Odette d’Albo (“I governatori spagnoli a Milano e le arti: Pedro de Toledo, Giulio Cesare Procaccini e le “Historie Grandi della Vitta di Nostro Signore”, *Nuovi Studi*, 20, 2014, pp. 145-163; “Camillo y Giulio Cesare Procaccini al servicio de los gobernadores españoles en Milán”, *Boletín del Museo del Prado*, XXXV, 53, 2017, pp. 66-75) y de esta y Hugh Brigstocke (H. Brigstocke y O. d’Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work*, Allemandi Voena, Turín, 2020), –que, por otra parte, se interesaron por pinturas de otras procedencias–; y fueron ampliadas y profundizadas en J. Bosch Ballbona, “Sobre el quinto marqués de Villafranca, Camillo y Giulio Cesare Procaccini”, *Locus Amoenus*, 14, 2016, pp. 91-108.
- 2 No hubiera conocido la segunda sin la sagacidad de Francesc Miralpeix, compañero mío en la Universitat de Girona. Y a ambos no nos hubiera sido posible analizarla junto a las otras pinturas estudiadas en esta publicación sin la gentil colaboración, en Castellterçol, de Roser Portet de la Associació Cultural Modilium y del señor Fermín Teijo. Para la pintura de Sant Benet de Bages he disfrutado de las facilidades y la compañía de Josep M. Esquiús, el autor de la modélica restauración del complejo monacal, y de las facilidades aportadas por Montserrat Duocastella, coordinadora de Servicios Culturales de Mont Sant Benet. Este estudio está acogido en el proyecto “Reflejos de lo sagrado. El ciclo del retablo en Cataluña, del final de la Edad Media al Academicismo. Modelos, Fortuna patrimonial y Perspectiva de género” (PID2020-114339GB-C21) y del *Projecte Pont 2020* de la Universitat de Girona. Todos me han ayudado a salvar los graves obstáculos que ha supuesto la triste y trágica situación de pandemia.
- 3 N. Artioli y E. Monducci, *Gli affreschi di Camillo Procaccini e Bernardo Campi in San Prospero di Reggio Emilia*, Silvana Editoriale, Reggio Emilia, 1986; G. Berra, “Appunti per le biografie di Camillo Procaccini e Panfilo Nuvolone”, *Paragone/Arte*, LIII, 46 (633), 2002, pp. 59-85; D. Casinelli y P. Vanoli, *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, Silvana, Casinello Balsamo, 2007; J. Bosch Ballbona, 2016, *op. cit.*; O. D’Albo, 2017, *op. cit.*; A. Lo Conte, *The Procaccini and the Business of Painting in Early Modern Milan*, Routledge, Nueva York y Londres, 2021.
- 4 N. Ward Neilson, *Camillo Procaccini. Paintings and Drawings*, Garland, Nueva York y Londres, 1979, cat. 209.
- 5 H. Brigstocke y O. d’Albo, 2020, *op. cit.*, p. 412, RA 19.
- 6 Ambrosio de Milán, *El Paraíso. Caín y Abel. Noé*, Editorial Ciudad Nueva, Madrid, 2013.
- 7 A. Martini, *La Galleria dell’Accademia di Ravenna*, Neri Pozza Editore, Venecia, 1959, pp. 138-140. N. Ward Neilson, *op. cit.*, pp. 60-66; A. Mazza, “147. Martirio dei Santi Giacomo Minore e Filippo”, en N. Ceroni (*a cura di*), *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d’Arte della Città. La Collezione Antica*, Longo Editor, Rávena, 2001, pp. 108-109, cat. 147.
- 8 Antes, Angelo Mazza, *op. cit.*, lo había detectado en 1997: <https://www.sothebys.com/en/auctions/catalogue/2010/master-drawings-from-a-distinguished-european-collection-l10042/lot.16.html>. (consulta 9 diciembre 2020).
- 9 N. Ward Neilson, *op. cit.*, cat. 353.
- 10 A. Arfelli, “Per la cronologia dei Procaccini (e dei figli di Bartolomeo Passarotti)”, *Arte antica e moderna*, VII, 1959, pp. 457-461; M. Danieli, “Il primo decennio di attività di Bartolomeo Cesi: 1574-1584”, *Paragone*, LXI, 91, 2010, pp. 5-25 (y en particular pp. 11-12).
- 11 Sobre el personaje: A. Folch i Soler, *Ramon Albó i Martí*, Oikos-Tau, Barcelona, 1995.
- 12 B. Bassegoda, “Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l’Associació artístic-arqueològica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering”, en B. Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, Col·leccions i Museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Memoria Artium, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2007, pp. 119-152 y concretamente pp. 130-143.
- 13 I. Mauro y A. K. Tuck-Scala, “Les Històries de Tobies d’Andrea Vaccaro: de Nàpols al Museu Nacional d’Art de Catalunya”, *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, 10, 2009, pp. 87-109.
- 14 J. Bosch Ballbona y F. Miralpeix Vilamala, “Falsos verdaters, l’art de l’engany”, en *Falsos verdaters. L’art de l’engany*, Museu d’Art de Girona, Girona, 2019, pp. 11-41; C. Clusellas, “El cas Pere Mates: crònica d’una descoberta”, en *Falsos verdaters. L’art de l’engany*, Museu d’Art de Girona, Girona, 2019, pp. 43-57.
- 15 La publica B. Bassegoda, *op. cit.*, p. 134, n. 6.
- 16 Lo he podido consultar gracias a la gentileza del profesor B. Bassegoda que además me facilitó una copia digital del mismo.
- 17 B. Bassegoda, *op. cit.*, p. 140.
- 18 Transcrito en J. J. Pérez Preciado, *El Marqués de Leganés y las Artes*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense, Madrid, 2010, documento 20, consultada en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/10555/1/T31085.pdf>. El documento está en el Archivo Histórico de la Nobleza, BAENA, C. 291, D.1-12 (consultada en <http://pares.mcu.es/Pares-Busquedas20/catalogo/show/6355658>, (consulta de 12 de noviembre de 2020 algo precioso en tiempos pandémicos).
- 19 *Idem*, *op. cit.*, II, 728.
- 20 Agradezco las facilidades que la Galleria Banca Popolare dell’ Emilia-Romagna me dio para el estudio de su pintura y en particular la gentileza de su coordinadora, la señora Greta Rossi.
- 21 L. Peruzzi, “Ludovico Lana. 16. San Sebastiano soccoro da Irene”, en D. Benati y L. Peruzzi (*a cura di*), *Lamorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 96-97.
- 22 J. J. Pérez Preciado, *op. cit.*, 9, 377-384.
- 23 *Idem*, *op. cit.*, II, pp. 896 y Documento 14.
- 24 Hasta llegar a Bruselas la pintura pasó por las casas de Altamira, del marqués de Salamanca (1867) y del vizconde Bernard du Bus de Gisignies. Véase J. J. Pérez Preciado, *op. cit.*, pp. 756 y II, 163. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique por haberme facilitado la imagen y una gestión tan ágil.
- 25 J. J. Pérez Preciado, *op. cit.*, pp. 631-632 y II, 886.
- 26 *Idem*, *op. cit.*, pp. 653 y 849.
- 27 *Idem*, *op. cit.*, p. 817.
- 28 *Idem*, *op. cit.*, pp. 834-835.
- 29 *Idem*, *op. cit.*, p. 626.
- 30 J. Bosch Ballbona, 2009, *op. cit.*, p. 130.
- 31 A. Palomino, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica I*, Theoria de la Pintura], Lucas Antonio de Bedmar, Madrid: 1715, I, p. 38; M. Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la pintura española*, Museo del Prado, Madrid, 1994, pp. 95-96 y 1996, p. 84; M. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, The Paul Getty Trust, Los Angeles, 1997: II, 1625; E. González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las Artes 1629-1679*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005, pp. 615-617; J. J. Pérez Preciado, *op. cit.*, pp. 652-653.
- 32 Ll. Ferrer i Alós, “El pintor Ramon Casas, Sant Benet de Bages i Navarcles”, *Quaderns de Navarcles*, 24, 2008, pp. 3-23.
- 33 L. Soler, *Manuel Rocamora i Vidal (1892-1976). Coleccionista i pintor*, Tesis de doctorado inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, consultable en <https://www.tdx.cat/handle/10803/668322#page=1>
- 34 *Idem*, *op. cit.*, pp. 105-106 y 619-620.
- 35 J. Bosch Ballbona, 2016, *op. cit.*, p. 98-99. El documento se encuentra en el Archivo General de la Fundación Casa de Medina Sidonia (AGFCMS), Leg. 5483: “Item a Julio Cesar Percachin pintor Mil y ducientas libras a buena q[ue]n[ta] de los cuadros q[ue] para servicio de su Ex[celen]cia haze los cuales se le an cargado / A Camilo Percachin pintor se le dieron otras mil y doscientas libras es por la d[ic]ha razón y q[ue]n[ta] los cuales le estan cargados” [...] A Carlos Constancio Carmona Mil Ciento y Ochenta y dos libras por diez cuadros que de él se compraron para su excelencia [en el margen: “que cuadros: uno de Cayn y Abel 40, una Judiq 40, un Salvador de Tinº, un eze homo de Penachin 17, seis países diferentes 53. Suma 197 x 6 / 1182”] (la moneda son ducatonos de Milán a seis libras, 12 sueldos y tres dineros)”.  
36 *Idem*, *op. cit.*, p. 93.  
37 *Idem*, *op. cit.*, p. 97 y Archivo General Fundación Casa de Medina Sidonia, Villafranca, leg. 5396J.  
38 Creo que la historia de nuestra obra no tiene relación alguna con otro “sacrifice of Abel and his death” de Camillo Procaccini –probablemente: el que el gobernador Gonzalo Fernández de Córdoba habría encargado a alguno de los mejores artistas que trabajaban en el Milán de 1627 (y que según V. Gerard, “Philip IV’s Early Italian Comissions”, *Oxford Art Journal*, 5, 1982, pp. 9-14, habría sido Camillo Procaccini) junto a uno dedicado a la “victory of Samson over the Philistines, with the water flowing from the ass’s jawbone”, con destino a las colecciones de Felipe IV que deseaba que ambos temas fueran realizados. Resulta bien sencillo de distinguir esta historia de la nuestra dado que son conocidas las dimensiones de los lienzos encargados en 1627, 147 x 140 cm; que, sin embargo, han permitido a D’Albo 2017, *op. cit.*, p. 74) construir una hipótesis muy bien encaminada para la identificación de uno de ellos con un “Sansón derrota a los filisteos” hoy en paradero desconocido pero identificada por una fotografía.  
39 Las primeras atribuciones para cada una de ellas se deben, respectivamente a A. Úbeda de los Cobos, “Camillo Procaccini (h. 1555-1629). La Presentación en el Templo”, *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2007*, pp. 26-27; A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Universidad de Madrid y Fundación Valdecilla, Madrid, 1965, p. 360; M. Mena, *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos. Vol. VI. Dibujos italianos del siglo XVII*, Museo del Prado, Madrid, 1983, p. 135; N. Turner (con la colaboración de J. M. Matilla), *Catálogo de dibujos. Dibujos italianos del siglo XVI*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, p. 370; M. Mena, *op. cit.*, p. 135; y J. Bosch Ballbona, “Camillor Procaccini. Dos caps de joves”, en B. Bassegoda y C. Mendoza (eds.), *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuxos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 86-88.

# La evolución iconográfica de María Cristina de Borbón: Reina consorte, gobernadora y regente de España (1829-1840)\*

· FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ ·

*Universidad de Valladolid*

## INTRODUCCIÓN

Podríamos comenzar este artículo parafraseando, en femenino, las palabras pronunciadas en 1992 por el antropólogo Carmelo Lisón en su Discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas: “A la pregunta ¿qué es el rey?, la respuesta antropológica, concisa, escueta, pero plena de significado es: el rey es su imagen. La imagen hace al Rey (con mayúscula siempre) [...] y detrás de ella hay solamente agazapado un hombre de carne mortal, un ser corriente. [...] el rey es mimesis del Rey; [...] el rey es siempre una copia imperfecta de su imagen, un trasunto de La Realeza”<sup>1</sup>. De forma análoga, la reina (con minúscula) también es su imagen, tras la cual no hay más que una mujer de carne mortal, corriente e imperfecta: en el caso que nos ocupa, María Cristina de Borbón Dos Sicilias (1806-1878), cuya imagen visual fue mutando para asemejarse, en una mimesis que se demostrará imposible a la postre, a la Reina (con mayúscula) consorte, gobernadora y regente de España que le tocó ser y quiso ser.

La rica y variada iconografía de la que fuera cuarta y última esposa de Fernando VII, como su propia relevancia política y trascendencia histórica, está directamente relacionada con el hecho de que, a diferencia de las tres esposas anteriores del monarca –princesa consorte la primera, María Antonia de Borbón, y reinas consortes María Isabel de Braganza y María Josefa Amalia de Sajonia, segunda y tercera esposa, respectivamente<sup>2</sup>–, María Cristina de Borbón fue, aparte de reina consorte, también reina gobernadora y regente, pues hubo de tomar las riendas del poder: primero brevemente, ante la incapacidad por enfermedad grave del rey; y, posteriormente, tras el fallecimiento de este, durante la minoría de edad de su primogénita y heredera al trono, la futura Isabel II. Si, ya de por sí, una mujer al frente del Estado suponía una situación “anómala” al estar las mujeres tradicionalmente alejadas del poder, la regencia de María Cristina de Borbón lo fue aún más, dado que el heredero también era una mujer y había un pretendiente masculino al trono: Carlos María

Isidro, hermano de Fernando VII. Por ello, las transformaciones de su imagen oficial de Reina debían servir, no solo para asentar su legitimidad en cuanto soberana en general y soberana mujer en particular, sino también para asentar la legitimidad de su hija, en virtud de la cual se sostenía la suya propia.

De esta manera, se llevaron a cabo diferentes fabricaciones visuales<sup>3</sup> de su efigie regia que justifican la razón de este artículo, pues, aunque en los últimos años se ha prestado atención a la imagen visual de María Cristina de Borbón<sup>4</sup>, se ha hecho sin el objetivo de ofrecer una visión de conjunto y sin tener apenas en cuenta el factor de género, que abre sugerentes vías de exploración. A la hora de acometer dicho estudio no pretendemos hacer un catálogo exhaustivo de las cuantiosas representaciones que de María Cristina encontramos en las variadas disciplinas artísticas que se pusieron al servicio del poder, sino analizar una serie de ejemplos representativos de las diferentes etapas por las que transitó su iconografía, razón por la cual el enfoque general será cronológico, aunque en combinación con el analítico. Somos conscientes de que esas representaciones plásticas son solo una parte de la construcción oficial de la imagen de un Rey, o de una Reina en este caso, pero es su dimensión visual lo que nos interesa tratar aquí.

## UNA REINA CONSORTE ENTRE LO REGIO Y LO BURGUÉS

María Cristina de Borbón, princesa napolitana nacida en el reino de las Dos Sicilias, fue la escogida para convertirse, en diciembre de 1829 y a los 23 años, en la cuarta esposa de su tío Fernando VII, quien había enviudado por tercera vez y seguía sin descendencia, por lo que el cometido principal de la nueva reina consorte era dotar de un heredero a la nación. Al año siguiente vendría al mundo la princesa Isabel, unos meses después de que su padre, en previsión de que naciera una niña, hiciese pública la Pragmática Sanción en marzo de 1830, un texto legal aprobado por las Cortes de 1789 que anulaba la preferencia en la sucesión al trono de las líneas masculinas colaterales

1 Luis Carlos Legrand, litógrafo (autor de la obra original: José de Madrazo y Agudo): *María Cristina de Borbón*, 1829-1832. Museo Nacional del Prado, Madrid.



1

de descendencia sobre las femeninas directas, descartando así como sucesor a Carlos María Isidro, hermano del rey, lo que constituirá el germen de las futuras guerras carlistas.

Podemos decir que, con su maternidad –en 1832 nacería aún la infanta Luisa Fernanda– María Cristina había cumplido con su misión principal como esposa del rey: asegurar la continuidad de la Corona. De hecho, durante los dos primeros años de su vida en la corte como reina consorte, su papel político no tuvo demasiada relevancia, al igual que había sucedido con las tres primeras esposas de Fernando VII, quienes tampoco llegaron a tener verdadero protagonismo político ni a atraer excesivamente la atención pública.

Por lo que respecta al plano iconográfico, durante esta primera etapa de María Cristina en el trono de España, encontramos

fundamentalmente dos tipos de representaciones de la reina consorte que se solapan en el tiempo y con trasvases entre ellas: una imagen de carácter más regio y suntuoso, ligada a la tradición cortesana y simbólica; y otra más aburguesada, caracterizada por una mayor proximidad y, hasta cierto punto, sencillez, acorde con los nuevos tiempos hacia los que transitaba la institución monárquica.

Como ejemplo paradigmático de la imagen regia de María Cristina, en cuanto heredera directa de la tradición del retrato cortesano de aparato, tenemos una litografía de Luis Carlos Legrand que reproduce un cuadro de José de Madrazo, hoy en paradero desconocido<sup>5</sup>, y de la cual el Museo Nacional del Prado conserva varias versiones (fig. 1). Dicha estampa se incluye en el tomo II de la *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII*, dirigida por Madrazo y editada



2

2 Vicente López Portaña: *María Cristina de Borbón, reina de España*, 1830. Museo Nacional del Prado, Madrid. Wikimedia Commons (dominio público).

por el Real Establecimiento Litográfico en Madrid, concretamente entre 1829 y 1832 este segundo volumen. No es necesario insistir en el importante papel que jugaron los grabados en general, y la técnica litográfica en particular, como medio de difusión popular de las imágenes oficiales de la monarquía previamente fabricadas por los artistas cortesanos<sup>6</sup>. Lo que nos interesa subrayar aquí es la relación de la litografía de Legrand con modelos iconográficos inmediatamente anteriores –cuyos orígenes se remontan siglos atrás–, como se comprueba al compararla con el retrato de cuerpo entero que de la reina María Josefa Amalia de Sajonia pintara Luis de la Cruz y Ríos en 1829, retrato que, a su vez, enlaza con el que el mismo pintor hiciera de María Isabel de Braganza en 1818<sup>7</sup>. Si en los tres retratos las reinas consortes aparecen ante un pesado cortinaje, con rico atuendo, diadema enjorada, tocado de plumas y similares condecoraciones, el parecido figurativo<sup>8</sup> y compositivo es mayor en

la representación de las dos últimas esposas de Fernando VII: ambas con falda de flores y manto de cola, circundadas por un trono, el arranque de sólidas columnas clásicas y una mesa forrada sobre la que descansan cojín y corona; si bien la representación de María Cristina, tanto por lo que respecta a su efigie como a la aparatosa escenografía palaciega, resulta menos estática y más recargada y pomposa.

Lejos del retrato de aparato y sus atributos regios, pero sin perder un ápice de la suntuosidad propia de una Reina, se encuentra el retrato de bodas que en 1830 Vicente López hizo de María Cristina, el cual sería copiado al óleo y grabado para su difusión y se conserva en el Museo del Prado (fig. 2). Haciendo gala del detallismo virtuosístico que caracteriza al que fuera primer pintor de cámara de Fernando VII, la efigie nupcial, con lujoso vestido azul bordado de plata, destaca ante un fondo liso



3 Luis de la Cruz y Ríos: *Retrato de la reina María Cristina de Borbón*, 1830-1831. Casa Consistorial, Sevilla. Wikimedia Commons (dominio público).

3

y muestra el “carácter ostentoso de la reina, amante de las joyas y los adornos”; sin olvidarnos de las habituales insignias y el magnífico tocado con plumas de ave del paraíso y velo blanco de blondas que se repiten en otras representaciones. Así sucede en el retrato realizado por Valentín Carderera hacia 1831 y expuesto en el Museo del Romanticismo en Madrid (Inv. 1602), donde la reina, de cuerpo entero, aparece nuevamente sin símbolos monárquicos, pero de manera suntuosa: con bordados de oro en vestido y manto, velo y plumas de ave del paraíso en el peinado, y abundantes y espectaculares joyas<sup>10</sup>.

Coincidiendo en el tiempo con los ejemplos anteriores encontramos una imagen de María Cristina que contrasta a primera vista con aquellos, si bien podemos considerarla “de transición” entre esas representaciones más cortesanas y fastuosas, y otras con aire más aburguesado siguiendo la moda del momento. Nos referimos al retrato de la reina consorte que, haciendo pareja con otro de Fernando VII, encargó el ayuntamiento de Sevilla en noviembre de 1830 –adquiriendo ambos en 1831– a Luis de

la Cruz, gran miniaturista de su tiempo y destacado retratista al óleo mencionado anteriormente, quien estuvo vinculado a la aduana de Sevilla entre 1827 y 1832<sup>11</sup>. Por un lado, el monarca aparece representado en sus ocupaciones militares, con uniforme de capitán general, portando bastón de mando y tricornio, Toisón de Oro en el pecho, y Gran Cruz y banda de la orden de Carlos III, dentro de las pautas habituales del retrato masculino de corte. Por otro, el retrato de María Cristina, ante dos columnas casi imperceptibles, es una encantadora sinfonía color salmón cuya protagonista identificamos con la realeza gracias a la corona –sobre un cojín rosado, a juego con el vestido y las flores del peinado–, puesto que, en comparación con la recargada indumentaria que hemos ido viendo, ni el elegante vestido de terciopelo con escote, mangas voluminosas y encajes –que bien podría llevar una joven de la alta burguesía–, ni la diadema de pedrería o las perlas de los accesorios, ni tan siquiera las condecoraciones, son suficientes para reconocer claramente a la Reina (fig. 3). Eso sí, no podemos pasar por alto la presencia implícita de Fernando VII, cuyo retrato en miniatura encontra-

4 Luis de la Cruz y Ríos: *María Cristina de Borbón y Dos Sicilias*, ca. 1830. N° de inventario 40547, Museo del Ejército, Toledo.



mos en la joya que luce María Cristina en su muñeca izquierda, una costumbre que no era nueva ni en la familia real española<sup>12</sup> ni en la producción de Luis de la Cruz<sup>13</sup>, quien demostraba así su habilidad como miniaturista.

“Hermano gemelo” del anterior a decir de Rumeu de Armas, dada la coincidencia de los rostros y atuendos, y a pesar de las diferencias de colorido y ciertos detalles, tenemos otro retrato de María Cristina pintado por Luis de la Cruz hacia 1830 y conservado en el Museo del Ejército (fig. 4). Despojada de toda referencia directa a su condición de reina, aparece de más de medio cuerpo ante un fondo liso, vestida de “azul cristino”<sup>14</sup>, con gran sombrero a juego rematado con “broche de brillantes, perlas y vistosa pluma blanca” y “complicado collar de perlería”<sup>15</sup>. Además, lleva un abanico en su mano derecha, complemento femenino imprescindible junto a los guantes –omnipresentes en todas las representaciones comentadas– en las reuniones sociales del siglo XIX. El resultado es una imagen cautivadora y a la moda de una joven elegante y cercana, aunque ennoblecida

por la presencia de dos condecoraciones femeninas: la insignia de la Orden de la Cruz Estrellada u Orden Militar de María Teresa de Austria en su hombro izquierdo, y la venera y banda de la Real Orden de las Damas Nobles de la reina María Luisa de Parma cruzándole el pecho.

Esta nueva imagen de María Cristina, alejada de la tipología tradicional del retrato regio, la encontramos igualmente en el monarca Borbón. Por las mismas fechas, Vicente López pintó –como pareja del fastuoso retrato de bodas que hizo de la reina– a *Fernando VII vestido de paisano* (1830), del que existen varias réplicas con variantes, que muestran al rey con frac oscuro cerrado o abierto, chaleco negro o amarillo y corbata blanca de lazo<sup>16</sup>. Sorprende este giro iconográfico por parte de Fernando VII, quien, en vez de posar con uniforme militar o simbólico traje real, lo hace aquí de civil, al gusto burgués<sup>17</sup>.

Habrà que esperar al retrato doble de *Fernando VII y María Cristina* paseando por unos jardines, pintado en 1832 por Luis



5 Luis de la Cruz y Ríos: *Fernando VII y María Cristina*, 1832. Depósito de Estado, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

5

de la Cruz y hoy en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), para que ambos reyes aparezcan juntos vestidos como una pareja de burgueses y alejados del protocolo habitual (fig. 5). De hecho, el monarca viste frac negro, luce condecoraciones y sombrero de copa alta en mano, mientras que la reina lleva un redingote de terciopelo y mangas jamón<sup>18</sup>, así como una boa de piel de armiño, guantes y un gran sombrero azul con lazos y plumas; el cual, junto con el rostro y el peinado en rizos, recuerda al retrato de María Cristina realizado por el mismo pintor hacia 1830<sup>19</sup>.

En principio, ese doble retrato parece corroborar la afirmación de que el cambio de aires en los usos cortesanos más aburgue-

sados de los últimos años de vida del monarca se debió a la decisiva influencia de su cuarta esposa<sup>20</sup>. Sin embargo, existe un interesante precedente: una pintura anónima conservada en las colecciones de Patrimonio Nacional, titulada *La entrada victoriosa a Madrid de Fernando VII y los Cien mil Hijos de San Luis* (1823), que conmemora la restauración del absolutismo tras el Trienio Liberal, y en la que, en medio de la multitud, sobre un carruaje triunfal con figuras alegóricas, aparecen Fernando VII y su tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia, vestidos de paisano<sup>21</sup>. Por tanto, mucho antes de la llegada de María Cristina a la corte, es Fernando VII quien, alejándose de cualquier iconografía retórica como símbolo de su poder absoluto, pone en marcha una nueva “estrategia visual de acercamiento de la

monarquía al pueblo [...] para apelar al sentimiento y al imaginario popular como estrategia de consolidación”<sup>22</sup> de la monarquía absoluta en la que será su última década de existencia en España.

Este giro visual en la manera de representar a los reyes, del que participaron las dos últimas esposas de Fernando VII, aunque con un protagonismo sin parangón por parte de María Cristina de Borbón, se enmarca dentro de un proceso de metamorfosis en la representación del poder monárquico que se extiende a lo largo del siglo XIX en Europa. Los monarcas comenzaron a ser conscientes de que la legitimidad de su poder político, otrora incuestionable, ya no residía “en la tradición dinástica, el uso de la fuerza o el origen divino legitimado por la Iglesia”, sino “en la aquiescencia pública”<sup>23</sup>. En consecuencia, se hacía indispensable humanizar, esto es, hacer más próxima y accesible (al menos en apariencia) la figura de quienes ocupaban el trono, buscando provocar un sentimiento de empatía con el fin de salvaguardar la institución monárquica ante quienes la cuestionaban<sup>24</sup>. A propósito, las imágenes jugaron un papel esencial como vehículo de propaganda, participando de esa encrucijada en la que se encontraba la monarquía. Esto explica esa dualidad presente en las representaciones de María Cristina, a medio camino entre la imagen cortesana y sus símbolos tradicionales –destinados a resaltar el poder monárquico– por un lado, y la apariencia burguesa por otro, puesto que el traje de la burguesía constituía entonces “el ideal indumentario de toda la sociedad”<sup>25</sup>.

Hay que tener en cuenta que, durante el siglo XIX, como consecuencia del paso del Antiguo Régimen a la sociedad de clases, la burguesía, que desde hacía tiempo poseía el poder económico, consigue por fin conquistar el poder político, convirtiéndose en la clase predominante de esta nueva sociedad seguida de la aristocracia, lo que llevó aparejado que el ideal nobiliario fuera sustituido por el ideal burgués, alcanzando a la indumentaria. Si con anterioridad la burguesía no tomaba necesariamente el traje de la aristocracia como prototipo a pesar de la superioridad político-social de esta última, dado el abismo de valores e intereses que las separaban, en esta nueva sociedad, donde los matrimonios *quid pro quo* entre burgueses y aristócratas –por el intercambio dinero-estatus– eran un reflejo de la simbiosis que se podía llegar a producir entre ambas clases, la moda que se convierte en prototipo es la burguesa. Concretamente, la moda burguesa femenina se caracterizaba por el lujo y la decoración en telas y accesorios que habían sido propios de la

mujer aristócrata en el pasado, pues, frente al rol social “activo” protagonizado por el hombre burgués, que trabajaba –lo cual se manifiesta en su traje funcional y sobrio–, la mujer burguesa desempeñaba un rol “pasivo”, el cual tenía su contrapartida en un traje eminentemente decorativo<sup>26</sup>, como había sido habitual en la indumentaria de la aristocracia, grupo pasivo por antonomasia, durante el Antiguo Régimen.

Si extrapolamos lo dicho al contexto monárquico, el rol de María Cristina como reina consorte fue –al asumir las funciones de esposa del monarca y madre de la heredera– fundamentalmente pasivo, en contraste con el poder político efectivo (activo) de Fernando VII, y, por tanto, se avenía perfectamente a la indumentaria femenina burguesa, cuya riqueza ornamental estaba influida por el estilo aristocrático del pasado, lo cual sería muy del agrado de la propia reina. Teniendo en cuenta que, durante la época romántica, el traje ofrece un repertorio de signos diferenciales de género como en ningún otro momento de la historia<sup>27</sup>, la indumentaria femenina, más llamativa y seductora frente al contenido estilo imperio anterior, contribuía a resaltar de forma arquetípica la condición femenina de la joven reina, que, según la documentación de la época, estaría dotada de una gracia especial que le permitía obtener casi todo lo que se proponía<sup>28</sup>, y cuyo atractivo físico funcionaría como sutil instrumento de seducción<sup>29</sup>, facilitando la tan ansiada empatía ligada al proceso de humanización comentado.

En definitiva, podemos decir que María Cristina de Borbón recoge el testigo lanzado por Fernando VII en cuanto a la humanización de la monarquía, de la cual no solo participa decididamente en su etapa como reina consorte como confirma su apariencia burguesa, sino que continuará potenciándola en un futuro próximo para cimentar su poder ante el debilitamiento progresivo de la salud del monarca y su posterior fallecimiento, aunque lo hará mediante un nuevo e inesperado giro visual.

#### **DE REINA GOBERNADORA PROVISIONAL A REINA GOBERNADORA Y REGENTE**

Entre octubre de 1832 y enero de 1833, María Cristina ejerció por primera vez como reina gobernadora de España debido al grave ataque de gota que, en septiembre de 1832, hizo temer por la vida de Fernando VII, quien tomó la decisión de designarla como tal el 6 de octubre, habilitándola para el despacho de los asuntos de gobierno<sup>30</sup>. Esta situación, de carácter provisional, concluyó el 5 de enero, cuando el rey la relegó de sus funciones, agradeciéndole públicamente todos sus desvelos<sup>31</sup>. Durante



6

esos tres meses se produjeron una serie de actuaciones políticas, como la reapertura de las universidades (clausuradas desde 1830), o la amnistía parcial a los liberales que permanecían presos o estaban en el exilio, que no solo hicieron de María Cristina un símbolo de regeneración y esperanza para aquellos<sup>32</sup>, sino que dejaron una profunda huella entre sus contemporáneos y más adelante en el tiempo, la cual contribuiría a adormecer, en ocasiones, el recuerdo de la complicada relación que la reina mantuvo con el liberalismo. De hecho, lejos de favorecer la implantación del sistema liberal en España, lo que verdaderamente perseguía María Cristina era garantizar el trono para su primogénita impidiendo reinar a Carlos María Isidro<sup>33</sup>, por lo que “se mantuvo siempre en el límite de las reformas mínimas” para asegurarse el apoyo de los liberales a su causa<sup>34</sup>.

A esa leyenda forjada alrededor de María Cristina como reina liberal y generosa contribuyó la campaña propagandística orquestada desde el poder a finales de 1832 y que continuó hasta

los primeros meses de 1834<sup>35</sup>. Es posible incluso que la decisión de Fernando VII de delegar el gobierno en su esposa durante su convalecencia persiguiera crear una imagen favorable de la reina, quien era aún poco conocida y necesitaba ganar popularidad frente al infante don Carlos. Las medidas políticas llevadas a cabo por María Cristina se celebraron en la prensa y a través de composiciones poéticas llenas de alabanzas a su persona, todo ello para difundir una imagen de buena gobernante y esposa<sup>36</sup> que, por supuesto, se apoyó en la iconografía.

Este es el contexto en el que hay que situar el nuevo giro visual de María Cristina de Borbón: con el austero hábito de la Virgen del Carmen –la advocación mariana a la que habría elevado sus súplicas para que Fernando VII sanara–, un sencillo moño alto y visiblemente más gruesa. Así aparece representada, en 1833, tanto en el óleo de Federico de Madrazo *La enfermedad de Fernando VII*, conservado en el Palacio Real de Madrid (fig. 6), como en el dibujo a la aguada de Vicente López *El milagro*

6 Federico de Madrazo y Kuntz: *La enfermedad de Fernando VII*, 1833. Palacio Real, Madrid. Wikimedia Commons (dominio público).

7 Vicente López Portaña: *El milagro (La reina María Cristina de Borbón encomienda a la Virgen del Carmen la salud de Fernando VII)*, 1833. Museo Nacional del Prado, Madrid. Wikimedia Commons (dominio público).



7

–*La reina María Cristina de Borbón encomienda a la Virgen del Carmen la salud de Fernando VII*–, propiedad del Prado (fig. 7); ambas de evidente contenido propagandístico y litografiadas para su difusión por Florentino Decraene y Ramón Amérigo y Morales, respectivamente. En el primer caso, María Cristina aparece de perfil, con el hábito de la orden carmelita –cuyo escudo se advierte en la manga izquierda– y asistiendo solícita a Fernando VII –en cama, rodeado de los médicos de cámara, otros facultativos y servidores–, como parece subrayar la butaca vacía estilo imperio en primer término, alusión probable a la continuada presencia de la reina junto a su esposo enfermo<sup>37</sup>, a la vez que posible símbolo del trono a ocupar por ella en calidad de gobernadora y regente. En el segundo, Vicente López también refleja el decisivo papel de la reina en la curación del monarca, pero lo hace en clave de alegoría político-religiosa: María Cristina, con el hábito mencionado y el escudo de la orden, se arrodilla ante los atributos reales y reza a la Virgen del Carmen, quien parece escuchar sus plegarias a juzgar por la fi-

gura de la Muerte, que, ante el gesto decidido del ángel, no se atreve a penetrar en la estancia. Todo ello, mientras un haz de luz descende del cielo, atravesando a la Virgen e iluminando el rostro de la joven reina, que es legitimada así desde las alturas en una doble y “milagrosa” intervención divina –sanadora y legitimadora, como salvaguarda de la monarquía– por intercesión mariana.

Como estrategia de propaganda visual, ambas composiciones eran igualmente eficaces, con su mensaje claro y directo, para transmitir la imagen de una reina capacitada para afrontar situaciones difíciles (léase *gobernar*) haciendo las veces del rey; sin embargo, el dibujo de López “reforzaba la vertiente piadosa de la soberana”, mientras que el lienzo de Madrazo ponía el acento en “sus cualidades de esposa abnegada”<sup>38</sup>. Mediante esta nueva iconografía, María Cristina retomaba y continuaba el modelo de reina piadosa y sacrificada esposa que había caracterizado la representación simbólica de las tres primeras



8

mujeres de Fernando VII, dentro de esa “transformación de la reina cortesana, propia de la centuria anterior, al nuevo modelo de la reina doméstica”<sup>39</sup> que se iría asentando y consolidando a lo largo del siglo XIX.

Se trataba pues de “presentar los aspectos personales y humanos de quien parecía encaminada a desempeñar pronto el gobierno de la monarquía”<sup>40</sup>, pudiendo hablar, por tanto, de una segunda humanización de María Cristina en claro contraste con la llevada a cabo anteriormente. Como reina consorte había compartido e impulsado la humanización de la monarquía junto al rey al asumir como propia la moda burguesa –que no solo se correspondía con la indumentaria prototípica de la sociedad decimonónica, sino que a la vez potenciaba su condición femenina mediante la arquetípica identificación de esta con la belleza y la seducción–. Pero al inicio de esta segunda etapa, la identificación de lo femenino se desplazaba por conveniencia hacia la personificación de algunas de las consideradas entonces virtudes femeniles de las reinas, como eran la devoción religiosa o la abnegación –al esposo y, por extensión, a la Corona,

que pronto, según todo indicaba, debería defender–, simbolizadas en el hábito carmelitano.

De esta manera, quedaba establecida una nueva imagen de María Cristina acorde con el papel de reina gobernadora que había desempeñado de forma provisional y que retomaría inmediatamente, tras la muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833, como reina gobernadora y regente durante la minoridad de su primogénita. Es lógico que se pintasen entonces sus “primeros retratos oficiales en esta nueva responsabilidad institucional con el mismo hábito del Carmen con que había protagonizado sus desvelos hacia su ya difunto esposo”<sup>41</sup>, tal y como la representarían nuevamente Federico de Madrazo y Vicente López.

Este último retrató a *María Cristina de Borbón, con el hábito del Carmen*, primeramente en un cuadro de hacia 1833 que se conserva en la Real Casa de la Aduana en Madrid, actual sede del Ministerio de Hacienda (fig. 8), y donde llama la atención el tratamiento mucho más libre de la iconografía que nos ocu-

8 Vicente López Portaña: *María Cristina de Borbón, con el hábito del Carmen* (detalle), ca. 1833. Real Casa de la Aduana (Gobierno de España, Ministerio de Hacienda), Madrid.

9 Cayetano Palmaroli, litógrafo (autor de la obra original: Federico de Madrazo y Kuntz): *La reina regente María Cristina de Borbón en hábito de carmelita*, 1834-1854. Museo Nacional del Prado, Madrid.



9

pa en lo que parece ser una recreación y reinterpretación de la misma por parte del veterano pintor. Si bien se mantiene someramente la hechura del hábito del Carmen visto en representaciones anteriores, no así el color pardo típicamente carmelita –que ha sido sustituido por el verde, al igual que en otras versiones de este retrato se utilizará el azul– ni la sobriedad que lo caracteriza, pues se han decorado ricamente sus puños, así como la camisa blanca con gola que asoma por debajo del atuendo; incluso el peinado se ha complicado, pues el moño alto se acompaña de rizos a ambos lados de las sienes de la reina, que luce banda y venera de la Orden femenina de la reina María Luisa, aunque no el escudo carmelitano. Asimismo, María Cristina aparece ante un fondo con vidriera gótica y cortinaje bordado en oro, sentada y posando su brazo izquierdo sobre un libro y varios documentos “para significar sus capacidades en la gestión de asuntos de Estado”<sup>42</sup>, es decir, como reina burócrata, una novedad en su iconografía que alude, al igual que su posición sedente, a su recién estrenada responsabilidad como gobernante efectiva. A partir probablemente de este retrato de la soberana, López realizó otra versión más

simplificada y sobria, reducida al busto y con cinturón con hebilla, que se convirtió en modelo oficial, multiplicándose en copias con mayor o menor intervención de taller y ligeras variaciones<sup>43</sup>, como el pañuelo anudado alrededor del cuello de la versión conservada en el Prado (Cat. P007115)<sup>44</sup>.

El detalle del pañuelo también aparece en el retrato que realizó Federico de Madrazo hacia 1834<sup>45</sup>, quien retoma el hábito pardo carmelita –con su escudo correspondiente sobre la manga izquierda–, moño alto y cinturón con hebilla, para representar de medio cuerpo a la reina en un óleo conservado hoy en la Hispanic Society de Nueva York y que sería litografiado por Cayetano Palmaroli (fig. 9).

Un ejemplo de cómo otros artistas también representaron a María Cristina en hábito carmelitano es el sencillo retrato de busto realizado por Luis de la Cruz, probablemente en 1833, y litografiado por Elena Feillet y Luis Carlos Legrand<sup>46</sup>. En él, la reina viste el hábito con escudo y cinturón, pero sin camisa, ni gola, ni adorno alguno, con un peinado dividido en tres seccio-



10

nes: la central retrasada y levantada formando un moño con peineta.

Dicho hábito, omnipresente en la iconografía de María Cristina entre 1833 –justo después de la grave enfermedad del rey durante los últimos meses de 1832– y 1834 –pues con hábito siguió siendo representada durante un tiempo después de la muerte del monarca–, vendría a sustituir, en cierta medida, el hábito de viuda o de monja que, en señal de luto, otras reinas con responsabilidades de gobierno tras la muerte de sus maridos habían vestido en el pasado, igualmente como símbolo de su actuación ejemplar<sup>47</sup>. A propósito, es necesario mencionar una miniatura de Luis de la Cruz en la que María Cristina aparece representada con esta nueva iconografía, pero donde su atuendo es de color negro. De hecho, Hernández Perera lo denomina “traje casero de viuda”<sup>48</sup>, aunque Rumeu de Armas habla de “hábito del carmelita”, añadiendo que el busto se anima “con golgas y gollillas”<sup>49</sup>, lo cual constituye la otra novedad reseñable, junto al color negro, de este retrato en miniatura. En cualquier caso, se trata de una excepción en el uso del luto por parte de María Cristina de Borbón, a diferencia de lo que hará, ya en la segunda

mitad de siglo, María Cristina de Habsburgo, la siguiente regente en el trono de España –tras el fallecimiento del rey Alfonso XII y durante la minoría de edad de Alfonso XIII–, quien sí vestirá de negro en señal de luto.

Por otra parte, no podemos olvidar que, en paralelo a la iconografía de esta segunda humanización de María Cristina en hábito más o menos cercano al carmelita, encontramos otro tipo de representaciones, las cuales, lejos de constituir realmente un nuevo giro visual, enlazan con los vestidos a la moda burguesa de su primera etapa, pero sin llegar a alcanzar el lujo anterior –no obstante la presencia de joyas y condecoraciones–, seguramente ante la necesidad de proyectar ahora una imagen de la soberana más modesta y seria. Así ocurre, entre otros ejemplos: con la aguada realizada por François Bellay hacia 1832, o el óleo pintado por Luis de la Cruz en 1833 –con una alusión a Fernando VII en el alfiler con forma de “F 7” rematando el peinado de la reina–, ambas obras hoy en el Museo del Prado (Cat. D002631 y P008206<sup>50</sup>); o también con una miniatura del Museo Lázaro Galdiano atribuida a Decraene, donde María Cristina viste de azul con pieles negras (fig. 10)<sup>51</sup>.

10 Florentino Decraene (atribuido): *María Cristina de Nápoles*, ca. 1833-1834. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

11 Carlos Blanco: *María Cristina de Borbón*, 1834. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, Madrid (depósito del Museo Nacional del Prado).



11

De la misma manera, ya en 1834 vale la pena llamar la atención sobre un cuadro de Carlos Blanco perteneciente al Museo del Prado, depositado actualmente en el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación (fig. 11), en el que María Cristina, sin renunciar a la moda burguesa y sin atributo real alguno, aparece en su labor como gobernante, y cuyo antecedente estaría en el retrato ya mencionado donde Vicente López la mostraba como soberana burócrata. En la obra de Blanco, la reina, de medio cuerpo y vestida de amarillo, lleva un mapa de España en su mano derecha y, tras su brazo, se advierten una serie de libros con las siguientes inscripciones en el lomo: “CÓDIGO / CIVIL”, “RIQUEZA / DE / LAS / NACIO[NE]S”, “MÁXIMAS POLÍTICAS”. Teniendo en cuenta que en 1834 estaba en marcha un Proyecto de Código Civil –encargado por Fernando VII en 1833, pero que no se completaría hasta 1836–, se podría deducir que la regente es presentada, en primer lugar, como continuadora de la iniciativa legal impulsada por el difunto rey. Esto, sumado al significado económico y político de las dos inscripciones restantes, serviría para transmitir, en último término, un mensaje propagandístico de María Cristina como garante de las leyes y del buen gobierno que traería la prosperidad y riqueza

al país, al igual que era frecuente presentar así a un soberano. Se trata, por tanto, de una iconografía habitualmente masculina que ha sido reutilizada y readaptada partiendo de una tradición heredada, y en la que destaca la ausencia de la alegoría, es decir, la representación de la Justicia mediante una figura femenina con una balanza, sustituida aquí por los libros y el mapa<sup>52</sup>.

Ese mismo año de 1834, María Cristina promulgó el moderado Estatuto Real, un hecho que constituye su “último gran momento de gloria y reconocimiento popular”<sup>53</sup>, y que ha quedado reflejado, por ejemplo, en dos litografías anónimas de la Biblioteca Nacional de España (IH/5390-30, IH/5390-31). En ambas, la reina aparece de cuerpo entero y en traje de corte –semejante al del retrato de aparato comentado en primer lugar en este artículo, si bien el peinado corresponde a su etapa como reina gobernadora–, sentada en el trono bajo un cortinaje y señalando con la mano derecha un documento encabezado por las palabras “Estatuto Real” y sujetado por tres libros colocados sobre una mesa.

Para concluir este apartado, hemos de explicar que, desde finales de 1833 y como parte de la tarea propagandística que la pro-

pia reina había emprendido para prestigiar y reforzar su imagen, María Cristina, consciente del potencial de la pintura de historia como instrumento de propaganda, emprendió la tarea de encargar una serie de cuadros de temática histórica “que reforzaran el papel femenino en la Corona española a través de los tiempos”, con su mensaje “de acatamiento de la autoridad real hacia los legítimos herederos [...] en edad infantil”<sup>54</sup>. El lienzo que más nos interesa resaltar aquí es el titulado *Jura de la Princesa Doña Catalina, hija de Don Juan II, en el acto de prestar el juramento al Infante su tío*, pintado por Eustasio de Medina en 1835, puesto que era evidente la alusión explícita a Carlos María Isidro, a la vez que la propia María Cristina prestaba su rostro al personaje femenino situado junto a la pequeña princesa en calidad de tutora<sup>55</sup>. Como antecedente en la instrumentalización de la propia imagen, vale la pena mencionar a su antecesora en el trono, María Josefa Amalia de Sajonia, quien se habría hecho retratar en el lienzo de Luis López Piquer *Presentación de la Virgen en el Templo* (1829) como personificación de la alegoría de la Fe<sup>56</sup>. Si bien en este caso se trata de un cuadro religioso, la identificación del mal con el liberalismo, el caos y la anarquía –como se interpretaba desde el absolutismo– nos permite hablar del uso del retrato como arma política por parte de ambas reinas dentro del aparato de propaganda de la monarquía.

#### **RETRATOS FEMENINOS DOBLES (Y TRIPLES): IMAGEN SIMBIÓTICA DEL PODER REAL**

A esa campaña propagandística en favor de María Cristina, que se desarrolló fundamentalmente durante el último año de vida de Fernando VII, se sumó, tras la muerte del rey en septiembre de 1833, una campaña iconográfica en torno a la figura de la pequeña Isabel, quien había sido jurada por las Cortes como Princesa de Asturias y heredera legítima al trono en junio del mismo año, y cuyo derecho dinástico había que defender, máxime con el estallido en octubre de la Primera Guerra Carlista, la cual duraría siete años coincidiendo con la regencia de María Cristina. El resultado fue la construcción de la imagen de la reina niña, la cual aparece frecuentemente ligada a la de su madre, dando lugar a una serie de retratos femeninos dobles, e inclu-

so triples –cuando se incluye a la infanta Luisa Fernanda– que, más allá del lienzo, encontramos también como tema decorativo en objetos de uso doméstico y cotidiano, lo cual refrenda el valor propagandístico concedido a dichas representaciones y el interés en su amplia difusión.

La tipología del retrato doble, sobre todo en su función legitimadora y propagandística, había sido poco común en la tradición regia hispana hasta la regencia de Mariana de Austria en el siglo XVII, pues reyes y reinas solían ser representados “por separado y en disposición complementaria para ser colocados formando pareja”<sup>57</sup>, una fórmula que perduraría en el tiempo, como hemos visto a propósito de los retratos de Fernando VII y María Cristina pintados por Vicente López y Luis de la Cruz. Sin embargo, las necesidades representativas derivadas del singular contexto histórico-político durante las regencias femeninas de Mariana de Austria primero y de María Cristina de Borbón después –hasta que Carlos II e Isabel II alcanzaran la mayoría–, hicieron del retrato doble –y triple en el caso de la regente Borbón, recalcando así su maternidad– un vehículo eficaz a la hora de construir y propagar una imagen simbiótica del poder real en la que los efigiados se complementaban recíprocamente. El rey o reina menor de edad, cuya corona era necesario defender, aún no podía gobernar de forma efectiva, pero era precisamente su existencia la razón de ser del poder otorgado a su madre, legítima depositaria de la soberanía en virtud del deseo testamentario del monarca fallecido; un poder doblemente femenino en el caso que nos ocupa.

Como punto de partida a la hora de abordar ejemplos concretos, proponemos un óleo sobre lienzo que, si bien en su día fue atribuido a Manuel Fernández Cruzado, hoy se considera de Luis de la Cruz<sup>58</sup> y que se conserva en la Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz (fig. 12). En él vemos a la regente vistiendo de “azul cristino”, sentada en el trono bajo un cortinaje a manera de dosel, y con la reina niña en su regazo, cuyo vestido blanco de encaje recuerda, oportunamente, al que se cree llevó la pequeña Isabel en la ceremonia de la Jura, y que Vicente



12

López convirtió en un modelo que repitió invariablemente durante la infancia de la heredera<sup>59</sup>. María Cristina es presentada por tanto, simbólicamente, como “el trono protector en que se asienta el gobierno de su hija”<sup>60</sup>, la cual aparece, no por casualidad, a la derecha de la madre<sup>61</sup>, y cuyo reinado es evidenciado, también simbólicamente, por el cetro y la corona real situados a su derecha, más un ejemplar de la Constitución de 1812 entre ambos atributos regios. Si, por un lado, este importante detalle iconográfico podría entenderse como una reivindicación del fundamento ideológico liberal que sostenía el doble trono femenino cuestionado por el infante don Carlos y sus partidarios; por otro, permite datar la obra entre agosto de 1836, cuando María Cristina fue obligada a aceptar la Constitución de 1812 debido al motín de La Granja, y junio de 1837, cuando vio la luz un nuevo texto constitucional<sup>62</sup>.

Otro óleo que merece la pena tratar, más por su interés iconográfico que por su calidad artística, es el *Doble retrato de la reina*

*María Cristina y la reina Isabel II niña*, expuesto en el Palacio de Cervelló de Valencia y perteneciente a la colección pictórica del ayuntamiento de dicha ciudad, en cuyo catálogo figura, sin datación, como obra del taller de Vicente López, a quien se había atribuido en inventarios antiguos<sup>63</sup>. La representación de María Cristina se inspira en el retrato de bodas que hizo López en 1830 de la que entonces era reina consorte y que ya comentamos, mientras que la figura de Isabel, nuevamente a la derecha de su madre, no va acompañada esta vez de corona y cetro, aunque sí porta una pequeña corona sobre su cabeza, sostiene el manto de armiño con su mano derecha, luce el Toisón de Oro en el pecho –que no hemos visto en la iconografía de María Cristina y que señala a Isabel como heredera– y lleva la banda de la Orden femenina de María Luisa, omnipresente en madre e hija en todos los retratos dobles y triples que hemos hallado. Pero si hay algo que diferencia a primera vista este doble retrato del anterior es su composición mediante dos óvalos con las efigies de ambas reinas enfrentadas formando pareja, y co-

13 *María Cristina e Isabel II* (en el centro), ca. 1834; *Jarrones con los bustos de María Cristina e Isabel II* (a los lados), ca. 1834-1866. Museo del Romanticismo, Madrid. (Foto de la autora).

14 *Vistas de Madrid con retratos reales*, 1835. Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid, Madrid.

nectadas simbólicamente –no obstante la ruptura del vínculo físico existente en el lienzo de Luis de la Cruz– por el escudo de los Borbones en el centro.

El vínculo físico entre madre e hija lo encontramos de nuevo en un pequeño grupo escultórico de barro que se expone actualmente en el Museo del Romanticismo en Madrid y que, como en el óleo de Luis de la Cruz, representa a María Cristina sentada en un trono y vestida de azul con la pequeña Isabel sobre sus rodillas, quien ahora sostiene el cetro con su mano derecha (fig. 13). Si en la pintura mencionada la imagen de la regente adquiere, como vimos, un significado político al simbolizar el trono depositario de la soberanía de su primogénita, en la figurita de barro –a pesar del carácter popular de la pieza– el significado es además religioso, pues la regente entronizada recuerda iconográficamente a las hieráticas vírgenes *theotokos* medievales<sup>64</sup>, una identificación entre la *reina madre* y la *Virgen madre* que legitima desde el plano divino el gobierno de la futura Isabel II. En la misma sala del Museo se ha colocado una pareja de jarrones decorativos de porcelana, uno a cada lado de la escultura de barro, con dos grandes medallones centrales que contienen los retratos, precisamente, de Isabel II niña el de la izquierda, coronada como reina y con manto de armiño sobre sus hombros, y de María Cristina el de la derecha, cuyo peinado, tocado de plumas y collar –tanto aquí como en la figurita anterior– nos recuerdan, aunque en una versión simplificada, modelos fijados desde su etapa como reina consorte. Desde el punto de vista museográfico, la colocación en el centro de la figura de barro contribuye a subrayar la relación entre los jarrones, los cuales, concebidos juntos, conforman un retrato doble de ambas reinas.

Como estamos viendo, queda claro que, junto con la retratística, también las artes vinculadas a lo doméstico resultan de interés “para abordar el caleidoscopio de la imagen asociada al poder”; de hecho, con anterioridad, durante el proceso de construcción de la imagen de Fernando VII, esta había llegado “a los objetos más cotidianos de la sociabilidad, del ámbito doméstico y religioso”<sup>65</sup>. De forma semejante, la imagen de María Cristina, en este caso acompañada de su primogénita, o incluso de su segunda hija, la encontramos en objetos de uso corriente como bibelots, jarrones o abanicos. En relación a estos últimos, debemos mencionar dos que se exhiben en el Museo de Historia de Madrid (IN. 2115 y 3255) y que incluyen un retrato doble y otro

triple, respectivamente. El primero es un ejemplo de abanico con vistas del Madrid decimonónico, y muestra, en el anverso y en el centro del país, dos medallones con los retratos de Isabel y María Cristina, “coronados por el escudo real, unidos por dos banderas en aspa y enlazados por dos ramas y una filacteria”<sup>66</sup> con los nombres de las retratadas y la fecha de 1835 (fig. 14). El segundo, de hacia la misma fecha, muestra en el anverso un escenario ajardinado por el que pasea la reina regente con manto de armiño, precedida por sus dos hijas cogidas fraternalmente de la mano, las tres con la banda de la Orden de María Luisa, e Isabel con el cetro. La identidad de las tres retratadas se constata en la inscripción del pedestal de la izquierda, que, junto con los atributos reales, dotan de oficialidad a una imagen más espontánea en principio, y donde se invierte la habitual jerarquización derecha-izquierda entre la reina madre y la reina niña.

A propósito, si en algo coinciden estos retratos femeninos dobles y triples es en su carácter áulico, ya sea por el espacio escenográfico, los atributos regios y las condecoraciones, los elementos heráldicos, las precedencias jerárquicas, los ricos atuendos, los tocados y joyas, o incluso todo a la vez<sup>67</sup>. Sin duda, esto influye en la contención de los gestos y las posturas de madre e hijas, sin olvidar que Isabel, a pesar de su corta edad, se debe a su condición regia como heredera al trono, lo cual dificulta cualquier atisbo de naturalidad en su representación. Sin embargo, si comparamos estos retratos con los de María Cristina de Habsburgo con sus hijos en la segunda mitad de siglo, es evidente que se ha producido un cambio, pues –a diferencia de un estricto vínculo físico o una conexión meramente simbólica– ofrecen una “imagen humanizada de la regente [...] en escenas cotidianas, y en las que les mostraba [a los niños] de forma abierta su cariño”, ajustándose “a los patrones [...] del momento, que ensalzaban la abnegación maternal y la entrega a las tareas de cuidado de los hijos”<sup>68</sup>. Frente a ello, María Cristina de Borbón, Isabel y Luisa Fernanda “aparecen retratadas de forma pomposa y grandilocuente, en una época [...] en que era frecuente en la aristocracia que la crianza y primera educación de los hijos no correspondiera a las madres”<sup>69</sup>.

En efecto, dentro del proceso de humanización de la monarquía, mediante la imitación de la burguesía para proyectar una imagen más próxima de la corona, la “valoración de la faceta maternal [...] realmente cobró impulso desde los años trein-



13



14

ta del siglo XIX, cuando la viuda de Fernando VII estaba ya próxima a renunciar a la regencia<sup>70</sup>. De hecho, Isabel y Luisa Fernanda no fueron educadas directamente por su madre, de la que vivieron bastante alejadas durante su primera infancia, debido, no solo a las costumbres de la época, sino también al rumbo que, inmediatamente después de la muerte de Fernando VII, tomaría la vida privada de María Cristina<sup>71</sup>.

#### **LA MAMAN DU PORTRAIT**

Pocos meses después de quedarse viuda, María Cristina de Borbón inició una relación con un guardia de corps llamado Fernando Muñoz de la que nacerían ocho hijos entre 1834 y 1842 –más de la mitad de ellos en España, con anterioridad al primer exilio de María Cristina en 1840–, lo que desvió aún más las atenciones que la regente podría haber dispensado a sus dos

hijas oficiales. Tanto el testamento de Fernando VII primero, como las propias leyes liberales después, incapacitaban a la reina viuda para continuar ejerciendo la regencia en caso de que volviera a casarse, y, aunque la bibliografía ha repetido que se celebró un matrimonio “morganático y secreto” en diciembre de 1833, la regente –que constantemente se afanó en ocultar su vínculo personal con Muñoz– siempre lo negó, y realmente no se ha encontrado documentación alguna que pueda probarlo<sup>72</sup>. Fuera como fuese, lo cierto es que la omnipresencia de Fernando Muñoz en todas las actividades de María Cristina es innegable hasta el verano de 1836 –cuando Muñoz es amenazado de muerte durante el motín de La Granja y, en consecuencia, desaparece de la escena pública, si bien no abandona su papel de consejero privado–, a lo que hay que sumar el rápido enriquecimiento de ambos, que los convertirá en símbolo de corrupción, así como la sucesión de embarazos y partos de la reina, difícil, por no decir imposible, de ocultar. De hecho, además de la Corte, toda la nación llegó a conocer la situación irregular de María Cristina, cuya vida privada era un secreto a voces que duraría toda su regencia, dañando fuertemente su reputación y debilitándola políticamente<sup>73</sup>.

Desde 1834 María Cristina comenzó su ocultación pública de forma intermitente en los palacios de La Granja, El Pardo o Riofrío para huir de miradas indiscretas y comentarios acusadores, retirándose del primer plano de la política. Esta situación convenía a los que estaban al frente del Estado, quienes permitieron que, durante los primeros años de la regencia, María Cristina “viviera pendiente de las dulzuras derivadas de su matrimonio o convivencia con Fernando Muñoz [...] y de las vivencias de sus nuevas maternidades”<sup>74</sup>. Sin embargo, las acciones revolucionarias del verano de 1836 hicieron reaccionar a la regente, que intentó desde entonces recuperar su capacidad de maniobra, protagonizando un viraje hacia el conservadurismo que se prolongaría en los años sucesivos para revertir la situación creada a partir de la sublevación de La Granja. Con el fin de la Guerra Carlista en agosto de 1839, María Cristina participó personalmente de un proyecto de involución política destinado a frenar el desarrollo de la revolución liberal, el cual solo podía triunfar con el respaldo del ejército. Para ello, necesitaba el apoyo del general Espartero –militar de máximo prestigio del momento, consagrado por su victoria final sobre los carlistas–, un apoyo que no lograría<sup>75</sup>. Con el telón de fondo de un movimiento revolucionario que se había propagado por toda España en septiembre de 1840 contra la política centralista y autoritaria de la regente, más la circulación de un folleto anónimo que destapaba abiertamente su doble vida<sup>76</sup>, María Cristina hizo pública su renuncia a la regencia el 12 de octubre, abandonando cinco días después España, donde se quedaban Isabel y Luisa Fernanda, sus dos hijas legítimas.

El folleto mencionado aludía al supuesto enlace que había tenido lugar entre la regente y Fernando Muñoz a finales de 1833. Si el matrimonio tenía validez oficial, María Cristina no podía seguir ejerciendo la regencia, amén de que una reina de España no podía casarse con un plebeyo, algo imperdonable en el ámbito cortesano y aristocrático. Si, por el contrario, el matrimonio no existía a efectos legales, significaba la deshonra de la regente y la de sus hijos ilegítimos<sup>77</sup>, los cuales, desde muy pequeños, habían sido enviados al extranjero, aunque sus padres “siempre estuvieron atentos a su educación y cuidado”<sup>78</sup>. De hecho, en la correspondencia que mantuvieron “no se ocultaban sentimientos de proximidad y cariño”, aparentemente “mucho más sinceros que los que aparecen en la correspondencia entre María Cristina e Isabel II, siempre artificiosos y melifluos”<sup>79</sup>.

Como vemos, desde el punto de vista personal, la situación era harto complicada para María Cristina, sobre cuya conducta privada proliferaron panfletos, caricaturas, e incluso rumores obscenos –baste como ejemplo el epíteto “ilustre prostituta”–, siendo acusada asimismo de tener una “vida sexual incontrolada”, y de anteponer “su familia ilegítima y sus múltiples embarazos a su responsabilidad como madre de la heredera al trono”<sup>80</sup>, una situación que llegó al límite en el otoño de 1840, cuando esa doble vida se le hizo insostenible. Sin embargo, a nadie se le escapa que, “si la regencia hubiera estado en manos de un varón”, su vida privada “habría sido objeto de comentarios, pero nunca se habría interpuesto en su trayectoria política”<sup>81</sup>, debido al doble rasero con que se medía a los gobernantes en virtud de su género, pues a las mujeres se les exigía mayor integridad moral que a los reyes varones<sup>82</sup>.

Por lo que respecta al plano iconográfico, llama la atención el vacío de representaciones de María Cristina entre 1835 y 1840 en comparación con los años anteriores. Aparte de algunos retratos con sus hijas ya comentados, podemos añadir varias miniaturas<sup>83</sup> más un óleo pintado por José de Madrazo hacia 1838 y perteneciente a la Colección de la Comunidad de Madrid (Inv. 136), pero el cual, si en el pasado se consideraba un retrato de María Cristina, recientemente ha sido catalogado como *Retrato de señora*<sup>84</sup>.

Ese vacío iconográfico se explicaría, por un lado, por el hecho de que, a partir de la muerte de Fernando VII en septiembre de 1833, pero sobre todo desde 1834 en adelante –aunque este año todavía era fundamental asentar la imagen de María Cristina, gobernadora y regente desde hacía poco tiempo–, la verdadera protagonista debía ser la pequeña y futura reina Isabel, cuya imagen, como dijimos, era imprescindible construir y difundir. Pero además, por otra parte, no era lógico insistir en proyectar una imagen oficial (y por tanto positiva) de la regente, pues habría resultado demasiado hipócrita, si no irrisorio o un

sinsentido: no solo porque su “deshonrosa” vida privada fuera de sobra conocida, sino también porque la propia María Cristina ocultaba conscientemente su imagen física para intentar esconder sus “vergonzosos” embarazos. Y así, mientras desaparecía su iconografía en paralelo a su maternidad “invisible”, María Cristina se convertía, paradójicamente, en la *maman du portrait* de las cartas que le escribían desde la ciudad suiza de Vevey las hijas fruto de su relación con Muñoz, “para ocultar la identidad de su madre o porque realmente no la conocían”<sup>85</sup>.

#### REFLEXIONES FINALES

Al estudiar la evolución iconográfica de un personaje, más allá de advertir la huella que el paso del tiempo va dejando en su representación, es interesante, sobre todo si posee relevancia histórica, analizar cómo su imagen mudable (o imágenes) son un eco de su época y, en el caso de un gobernante, de su poder, también cambiante. Pero si quien gobierna es una mujer, resulta obligado, además, analizar el fenómeno desde la perspectiva de género. En el caso de las reinas, la Corona era un arma de doble filo: si bien les permitía ocupar esferas de poder, también les obligaba moralmente a ser dignas de ella, resultando continuamente cuestionadas dada su condición femenina y la debilidad asociada a su sexo. Cabe recordar que las mujeres solían llegar al poder en situaciones de excepcionalidad –como lo era una minoría de edad ligada a un problema sucesorio–, lo cual era un escenario complicado desde el mismo punto de partida. Todo ello ha sido tenido en cuenta en estas páginas, donde hemos tratado de dilucidar, mediante el estudio de las distintas imágenes y giros visuales de María Cristina de Borbón, la relación recíproca entre sus representaciones oficiales y las diferentes etapas que vivió como reina consorte, gobernadora y regente de España entre 1829 y 1840.

El cambio de rol que María Cristina pasó a desempeñar en octubre de 1832 –a causa de la enfermedad de Fernando VII–, dejando de ser exclusivamente una reina consorte para convertirse en reina gobernadora provisional –esto es, con poder efectivo–, supuso un hito en su iconografía, la cual fue necesario adaptar para reafirmar su autoridad, capacidad y legitimidad como gobernante.

La dualidad que había caracterizado su iconografía hasta esa fecha (1829-1832), a medio camino entre la magnificencia de sus retratos regios y la mayor simplicidad de sus retratos a la moda burguesa, si bien pasaría a un segundo plano después de 1832, no desaparecerá del todo, puesto que, en el fondo, es una proyección, tanto del contexto más amplio de transición política desde el Antiguo Régimen a la instauración del Estado Liberal, como de la metamorfosis que estaba atravesando la propia institución monárquica. De hecho, esas representaciones de María Cristina –que, ya como gobernante, serán más sobrias y

subrayarán, sobre todo, su labor política–, por una parte, suponen una continuación de modelos anteriores, con una larga tradición a sus espaldas y que no desaparecerían durante el siglo XIX; y por otra, anuncian decididamente un cambio en la manera de mostrar a los gobernantes, distanciados del protocolo por aburguesados para ofrecer a los ciudadanos una imagen de la Corona más próxima, más humana.

Con esta finalidad se llevaron a cabo dos humanizaciones sucesivas de la figura de María Cristina que coinciden con los dos giros visuales que identificamos en el conjunto de su iconografía, y en los que “lo femenino” juega un papel fundamental, aunque interpretado de forma diferente dependiendo del contexto en el que surgen. Así, el seductor traje burgués de su etapa (pasiva) como reina consorte, y que potenciaba su belleza, dio paso al austero hábito, símbolo de virtudes como la devoción o abnegación de su etapa (activa) como reina gobernadora provisional primero, y gobernadora y regente después.

En efecto, entre 1833 y 1834 –cuando María Cristina gozó de mayor reconocimiento– su iconografía estuvo protagonizada por la idea del *hábito* –más que por un hábito concreto, como demuestran los distintos colores y detalles según las representaciones–, al ser una indumentaria eficaz para transmitir la disposición de la reina a asumir la pesada carga del gobierno con la entrega y el sacrificio necesarios, y que seguiría siendo apropiado tras la muerte del rey como recuerdo del hábito de viuda o de monja que otras reinas virtuosas habían vestido en el pasado. Paradójicamente, esa imagen ejemplarizante que el hábito simbolizaba, y con la que se identificó a la regente, acentuaba, sin pretenderlo, el contraste con el comportamiento “inapropiado” que, poco después del fallecimiento del monarca, la regente adoptó en su vida privada.

En general, la iconografía de María Cristina habría quedado fijada en 1834. Con posterioridad a ese año no hallamos nuevos giros visuales ni imágenes realmente novedosas, más allá de que la regente aparezca junto a sus hijas en retratos dobles y triples como vehículo de legitimación del trono femenino que era preciso defender. Pero incluso en estos casos, las representaciones de María Cristina responden a una reutilización de modelos precedentes de carácter áulico con pequeñas adiciones o variaciones. Si bien el hecho de la maternidad nos podría llevar a pensar en la existencia de una tercera humanización de su figura, esta no se deriva realmente de los retratos dobles y triples, a diferencia de lo que ocurriría con la regente Habsburgo en la segunda mitad de siglo.

La dificultad para encontrar representaciones de María Cristina de Borbón entre 1835 y 1840 nos sorprendió desde las primeras fases de elaboración de este artículo. A propósito, creemos

que dicha ausencia se debe, por un lado, al desplazamiento progresivo del interés iconográfico hacia la reina niña, cuya imagen iría ganando protagonismo en detrimento de la de su madre. Pero debió de contribuir, además, el que la regente no adecuara su vida privada a los códigos de comportamiento considerados aceptables en la época, poniendo en riesgo la legitimidad de la Corona. La transgresora conducta de María Cristina, evidenciada por sus embarazos clandestinos desde 1834, afectaba a su imagen en general y a su imagen visual en particular, ya que sería contradictorio visibilizar a una reina cuestionada que se ocultaba a sí misma. Si su maternidad oficial (positiva) justificaba su posición en el trono, su maternidad ilegítima (negativa) la deshonoraba. Como sucedería después durante el reinado de Isabel II, en la regencia de María Cristina colisionaron lo personal y lo político; el ser mujer jugó en contra de ambas.

Para concluir, nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que los dos principales modelos iconográficos –el regio y el burgués– que caracterizaron su etapa como reina consorte prefiguraban ya, sin que María Cristina pudiera sospecharlo, esas “dos vidas”, con dos familias muy distintas, que pronto elegiría vivir y lucharía por mantener. Esto sería posible hasta 1840, pues su exilio la obligaría a inclinar la balanza por una vida burguesa en París, alejada de las intrigas políticas de la

corte al menos en teoría, pues en la práctica no dejó de conspirar –con el apoyo del círculo de políticos moderados y de Fernando Muñoz– para volver a España, lográndolo en 1844 –tras la caída de Espartero y la proclamación de Isabel II como reina el año anterior– y retomando entonces, en cierta medida, su vida regia. No por casualidad, durante ese primer exilio, María Cristina se había hecho retratar por Carderera vestida como Isabel la Católica<sup>86</sup>, identificándose así con la protagonista de un reinado considerado ilustre y próspero en la historia de España.

Pero en 1840, que es el límite cronológico escogido para este artículo, y retomando el fragmento citado al inicio del mismo –de innegables resonancias platónicas–, la mujer corriente y de carne mortal que era María Cristina de Borbón, no era ya –en realidad, desde hacía mucho tiempo– mimesis de la Reina (con mayúsculas) gobernadora y regente de España, en cuanto no podía ser una copia imperfecta –demasiado “imperfecta” a los ojos de muchos para poderse considerar una “copia”– de su imagen (visual) idealizada, ni tampoco (mucho menos aún) un trasunto de la Realeza. Habiendo aumentado tanto la distancia entre la copia (la mujer, el ser humano) y el modelo (la imagen visual construida), dicho vínculo se hizo insostenible: “Fabricar” a la Reina había dejado de tener sentido. ♀

#### • NOTAS •

- \* Este artículo ha sido desarrollado en el marco del G.I.R. “Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo” (IDINTAR), del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
- 1 C. Lisón Tolosana y S. del Campo Urbano, *La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias)*. Discurso de recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana y Contestación del Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo Urbano. Sesión del 4 de febrero de 1992, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 184-185.
  - 2 María Antonia de Borbón apenas fue retratada durante los años en los que fue Princesa de Asturias (1802-1806). Sin embargo, sí cuentan con abundantes retratos las reinas María Isabel de Braganza (1816-1818) y María Josefa Amalia de Sajonia (1819-1829), aunque no pueden compararse a las numerosas representaciones de María Cristina de Borbón. A. Calvo Maturana, “María Antonia de Borbón e Isabel de Braganza: el valor simbólico de las dos primeras mujeres de Fernando VII”, *Feminismos/s*, 16, 2010, pp. 19, 30; E. Alba Pagán, “Representaciones de la reina en la retórica visual del absolutismo fernandino: la imagen de María Josefa Amalia de Sajonia como estrategia de la alianza entre el trono y el altar”, *Ars Longa*, 25, 2016, pp. 201-220.
  - 3 Utilizamos la idea de “fabricación” en el sentido en que lo usa Alba Pagán (como construcción de la imagen del monarca), quien sigue a su vez la línea establecida por Peter Burke en *The fabrication of Louis XIV* (1992). E. Alba Pagán, “Estrategias persuasivas del arte al servicio del rey: del uso de la historia a la imagen de la monarquía popular a través de las colecciones reales de Fernando VII”, en M. C. Lacarra (coord.), *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*, Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 2020, pp. 75, 77.
  - 4 J. L. Díez García, *La Pintura Isabelina. Arte y política. Discurso leído el día 6 de junio de 2010 en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. José Luis Díez García, y contestación por la Excmo. Sra. D<sup>ca</sup>. Carmen Iglesias*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2010; C. Reyer, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1873*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2015.
  - 5 Es probable que el cuadro fuera concluido por José de Madrazo en 1830; en ningún caso después de ese año, como se desprende de: J. Vega, *Origen de la litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid, 1990, p. 220.
  - 6 E. Alba Pagán (2020), *op. cit.*, p. 72.
  - 7 Ver los retratos de ambas reinas en: A. Rumeu de Armas, *Luis de la Cruz y Ríos*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, [Santa Cruz de Tenerife], 1997, pp. 110, 112; J. Hernández Perera, “Los retratos reales de Luis de la Cruz y Ríos”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 1, 1955, láms. III, VII.
  - 8 Frente al vestido imperio, presente en el retrato de María Isabel de Braganza, a finales de los años diez, el atuendo de María Amalia de Sajonia muestra la transición, a finales de los veinte, hacia el primer traje romántico, que conserva del estilo imperio la decoración de la parte inferior de la falda, los tocados monumentales y la exhibición de los zapatos, los cuales desaparecerán progresivamente bajo el vestido. Esa transición se ha completado ya en el traje de corte que luce María Cristina: escotado y más inflado en mangas y falda. P. Pena González, *El traje en el Romanticismo y su proyección en España*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, 2008, p. 111.
  - 9 J. L. Díez García, *Vicente López (1772-1850). Volumen II. Catálogo razonado*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, [Madrid], 1999, p. 107.
  - 10 Otro retrato de María Cristina que presenta coincidencias iconográficas con los ejecutados por López y Carderera es el pintado y litografiado por Florentino Decraene a principios de 1832 (J. Vega, *op. cit.*, pp. 228, 231, 397), donde, junto al aparato tocado con joyas, plumaje de ave del paraíso y velo de blondas de la reina –cuya figura se muestra ya más voluminosa–, llama la atención el gran medallón de pedrería sobre el pecho con la efigie de Fernando VII, rematado por la corona real.
  - 11 B. Navarrete Prieto y M. Fernández Gómez (eds.), *Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla. II. Catálogo*, Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla; BBVA, 2014, p. 234.
  - 12 Basta observar el retrato conservado en el Prado que hacia 1765 realiza Anton Rafael Mengs de María Luisa de Parma cuando era princesa de Asturias. En su mano izquierda lleva un brazaletes de perlas con una miniatura, tal vez un retrato de su esposo, el futuro rey Carlos IV (Cat. P002189).
  - 13 A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, pp. 17, 92, 100.
  - 14 Así se bautizó al color azul que María Cristina vistió al hacer su entrada en Madrid el 11 de diciembre de 1829, y el cual se convertiría en símbolo de sus partidarios liberales. I. Burdiel, *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2004, p. 44.
  - 15 A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, p. 111.
  - 16 J. L. Díez García (1999), *op. cit.*, pp. 91-92.
  - 17 Aunque se ha señalado que este retrato del rey, obra de López, “supone una novedad de capital importancia frente a toda la iconografía anterior en las efigies pintadas de este monarca” (J. L. Díez García, 2010, *op. cit.*, p. 24), esto no concuerda con la datación (ca. 1825) propuesta por el Museo del Romanticismo para un retrato de Fernando VII vestido de paisano y atribuido a Francisco Lacoma (Inv. 91). B. Torres González (dir.), *Museo del Romanticismo. La Colección – The Collection*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, [Madrid], 2011, pp. 40-41.
  - 18 P. Pena González, *op. cit.*, p. 109.

- 19 Existe al menos otra versión del doble retrato de los reyes en la que encontramos variaciones en el fondo, en las baldosas del suelo, en el vestido, y en el sombrero y el rostro de la reina; este último se corresponde con retratos posteriores de Luis de la Cruz en los que María Cristina aparece más gruesa. Ambas versiones comentadas pueden verse en: A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, pp. 106-107; J. Hernández Perera, *op. cit.*, láms. XII, XVI. Por otra parte, Díez ha llamado la atención sobre una obra de Fernando Brambilla de la misma época: *Vista de la Fuente del Cisne en los jardines del palacio Real de Aranjuez*, en la que la pareja real aparece de espaldas con indumentaria semejante. J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, pp. 24-25.
- 20 J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, p. 24.
- 21 E. Alba Pagán (2016), *op. cit.*, pp. 210-211.
- 22 E. Alba Pagán (2020), *op. cit.*, p. 114.
- 23 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, "María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo: dos regentes entre los modos aristocráticos y los burgueses", *Historia y Política*, 31, 2014, p. 114.
- 24 R. A. Gutiérrez, A. Mira y M. Moreno, "Presentación", *Historia y Política*, 31, 2014, p. 15.
- 25 P. Pena González, *op. cit.*, p. 71.
- 26 *Ibid.*, pp. 70-71.
- 27 *Ibid.*, pp. 12, 23.
- 28 M. Á. Casado Sánchez, "María Cristina de Borbón. Una regente cuestionada", en E. La Parra López (coord.), *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, Editorial Síntesis, Madrid, 2011, p. 141.
- 29 Un recurso similar, con el precedente de los retratos de María Luisa de Parma pintados por Goya, ha sido señalado a propósito de los retratos de Isabel II realizados después por los pintores románticos. C. Reyero, "Pintar a Isabel II: en busca de una imagen para la reina", en J. S. Pérez Garzón (ed.), *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons, Madrid, 2004, p. 239.
- 30 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 119.
- 31 M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, p. 143; J. Vega, *op. cit.*, p. 234.
- 32 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 119.
- 33 M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, p. 147.
- 34 I. Burdiel, *op. cit.*, pp. 64-65.
- 35 M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, p. 134.
- 36 *Ibid.*, pp. 145-146.
- 37 *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1994-1995), J. L. Díez García (com.), Madrid, 1994, p. 132.
- 38 J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, pp. 27-28.
- 39 E. Alba Pagán (2016), *op. cit.*, p. 203.
- 40 C. Reyero (2015), *op. cit.*, p. 161.
- 41 J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, p. 28.
- 42 *Ibid.*
- 43 J. L. Díez García (1999), *op. cit.*, pp. 108-109.
- 44 Esa versión simplificada, convertida en modelo oficial, fue litografiada por Ramón Américo y Alphonse Léon Noël. La litografía de Américo estaba a la venta en noviembre de 1833 (J. Vega, *op. cit.*, pp. 233, 236, 253-254, 397), lo que confirmaría la cronología aproximada para el cuadro de López hacia 1833 (J. L. Díez García, 1999, *op. cit.*, pp. 108-109).
- 45 Si bien González data la pintura en 1836, habría que adelantar su cronología al menos a 1834, pues en abril de ese año, según Vega, ya estaba a la venta su litografía. C. González López, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Subirana, Barcelona, 1981, p. 140; J. Vega, *op. cit.*, pp. 249, 254, 399.
- 46 J. Vega, *op. cit.*, pp. 235, 397. Tanto el grabado de Legrand como una miniatura de Luis de la Cruz, que, a juzgar por la similitud con el grabado, reproduce a pequeña escala el retrato comentado, pueden verse en: A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, pp. 140 y 160; J. Hernández Perera, *op. cit.*, lám. XV.
- 47 Así había ocurrido durante la precedente regencia femenina en la monarquía española, la de Mariana de Austria –tras la muerte de Felipe IV en 1665 y durante la minoridad de Carlos II–, quien fue representada con hábito de monja, siguiendo el prototipo de las reinas de la Casa de Austria, cuya imagen de viudedad, desde los retratos primigenios de Margarita de Austria y María de Hungría, se identificaba con la piedad, la devoción y el sacrificio al servicio de los intereses dinásticos. Á. Pascual Chenel, "Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria", *Goya*, 331, 2010, p. 133.
- 48 J. Hernández Perera, *op. cit.*, p. 246.
- 49 A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, p. 140.
- 50 En la Colección Banco de España existe una imagen similar de María Cristina, realizada también por Luis de la Cruz probablemente en 1833 –al ser esta la fecha del retrato de Fernando VII que hace pareja con el de su esposa, obra del mismo pintor y perteneciente a la misma colección–, en lo que debe ser una versión simplificada de la versión del Prado, pues el retrato de la reina se ha reducido al busto y el vestido es más modesto, aunque el rostro, las joyas y parte del peinado coinciden. Y. Romero (ed.), *Colección Banco de España. Catálogo razonado I*, Banco de España, Madrid, 2019, pp. 251, 253.
- 51 No ha sido posible datar con exactitud esta pieza del Lázaro Galdiano, aunque es probable que fuera realizada hacia 1833-1834. De hecho, Carmen Espinosa la sitúa hacia el mismo año en que Vicente López realizara el retrato de María Cristina que se encuentra en el Ministerio de Hacienda, aunque retrasa la fecha hacia 1840 siguiendo la datación que para el lienzo de López proponía Josefina Buades en los años 80 del siglo pasado. Sin embargo, José Luis Díez ha datado posteriormente el cuadro hacia 1833, fecha que mantenemos en este artículo y que nos lleva, dado el parecido del rostro de María Cristina en la obra de López y en la miniatura, a datar esta última cercana a esa fecha. A propósito, véase: C. Espinosa, *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1999, pp. 242-244; J. L. Díez García (1999), *op. cit.*, p. 108.
- 52 En el Cuarto del Almirante del Real Alcázar de Sevilla se expone actualmente otro cuadro pintado por Carlos Blanco en el que María Cristina viste la misma indumentaria, pero ahora ha sido representada de cuerpo entero, situada (tradicionalmente) entre el trono y los atributos reales, mientras sostiene un documento con su mano derecha y un pañuelo con la izquierda.
- 53 M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, p. 152.
- 54 J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, p. 29.
- 55 *Ibid.*, p. 32.
- 56 E. Alba Pagán (2016), *op. cit.*, pp. 218-220.
- 57 Á. Pascual Chenel, *op. cit.*, p. 139.
- 58 J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, p. 35; C. Reyero (2015), *op. cit.*, p. 83. Así lo confirmaría el extraordinario parecido del retrato de María Cristina con otro del mismo autor conservado en el Prado y al que nos hemos referido (Cat. P008206). De hecho, se ha señalado que Luis de la Cruz se encontraba en Cádiz –donde permaneció entre 1835 y 1838– cuando pintó este doble retrato, por lo que habría recurrido a los modelos de madre e hija que había pintado en Madrid.
- 59 C. Reyero (2004), *op. cit.*, pp. 235-236.
- 60 J. L. Díez García (2010), *op. cit.*, p. 35.
- 61 La reina niña suele tener a la izquierda a su madre y regente, dejando su propia derecha libre, lo cual resulta "significativo a la hora de fijar las precedencias jerárquicas y de dignidad", como sucedía en los retratos dobles de Mariana de Austria y Carlos II. Á. Pascual Chenel, *op. cit.*, p. 136.
- 62 C. Reyero (2015), *op. cit.*, p. 83. En julio de 1836 estallaron levantamientos en diversas ciudades en contra del Estatuto Real de 1834 y ante las reticencias de la regente a realizar concesiones al liberalismo. El acto final de la sublevación tuvo lugar la noche del 12 de agosto con el motín de los sargentos de La Granja, donde María Cristina fue obligada a restablecer la Constitución de 1812, poniéndose fin al Estatuto Real. Al año siguiente sancionaría de la progresista Constitución de 1837, que por primera vez obligaba a la Corona a compartir la soberanía con la nación.
- 63 M. A. Catalá Gorgues, *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Delegación de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos, Valencia, 1981, p. 119.
- 64 B. Torres González, *op. cit.*, p. 79.
- 65 E. Alba Pagán (2020), *op. cit.*, pp. 75, 77.
- 66 I. Tuda Rodríguez y M. J. Pastor Cerezo (coords.), *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deportes, [Madrid], 2002, p. 191.
- 67 Un perfecto ejemplo donde se dan todos estos componentes es el retrato triple de la litografía de Paul Jourdy (IN. 4782) que se expone en el Museo de Historia de Madrid.
- 68 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 120.
- 69 *Ibid.*
- 70 *Ibid.*, p. 118.
- 71 I. Burdiel, *op. cit.*, p. 68.
- 72 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 124.
- 73 I. Burdiel, *op. cit.*, p. 69; M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, pp. 149-150.
- 74 M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, p. 156.
- 75 I. Burdiel, *op. cit.*, pp. 90-93; M. Á. Casado Sánchez, *op. cit.*, pp. 153-157.
- 76 I. Burdiel, *op. cit.*, pp. 118-121.
- 77 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 123.
- 78 *Ibid.*, p. 131.
- 79 *Ibid.*, pp. 131-132.
- 80 M. Burguera, "Mujeres y soberanía: María Cristina e Isabel II", en I. Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina, volumen III: Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 90.
- 81 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 124.
- 82 También la regente Mariana de Austria había sido atacada en panfletos que cuestionaban "su honorabilidad de viuda", una acusación sexista que muestra "las suspicacias que generaba una mujer en el trono, así como las fuertes tensiones inherentes a un reinado de menor edad". L. Oliván Santaliestra, "Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria", *Historia y Política*, 31, 2014, p. 41.
- 83 Rumeu de Armas menciona dos miniaturas realizadas por Luis de la Cruz durante su etapa en Cádiz: una de ellas, fechada en 1835, afirma que "pertenece a los herederos de don Julio Muñoz (Madrid)", mientras que la otra "pertenece a la colección de don Manuel Nogués (Madrid), sin posible localización". A. Rumeu de Armas, *op. cit.*, p. 165. En ambas María Cristina lleva el cabello recogido en un moño alto y peineta corta, vestido azul celeste y condecoraciones; con la diferencia de que, si en la primera aparece sentada en el trono ante un cortinaje, en la segunda (de fondo liso) destacan las perlas del collar y los pendientes que la adornan, ausentes en la primera.
- 84 Como un retrato de la reina María Cristina de Borbón figuró en la exposición que el Museo Romántico de Madrid dedicó a José de Madrazo en 1955. En el caso de que representara a la reina, se trataría, más que de un retrato oficial, "de un recuerdo personal pintado por Madrazo para sí como homenaje cariñoso" a María Cristina. C. González López y M. Martí Ayxellá (dirs.), *El mundo de los Madrazo: Colección de la Comunidad de Madrid*, Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, Madrid; Diputación de Zaragoza, Cultura y Patrimonio, Zaragoza, 2011, p. 252.
- 85 M. Á. Casado Sánchez y M. Moreno Seco, *op. cit.*, p. 125.
- 86 *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, catálogo de la exposición (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019-2020), J. M. Lanzarote Guiral (com.), Madrid, 2019, pp. 66, 114, 130-132.



1

## Victorio Macho tras los pasos de Galdós. El retorno al Toledo galdosiano

• INMACULADA REAL LÓPEZ •

*Universidad Complutense de Madrid*

### INTRODUCCIÓN

En este artículo nos proponemos analizar las influencias y paralelismos que existen entre Benito Pérez Galdós y Victorio Macho, con el objetivo de comprender de qué manera condicionó la figura y obra del escritor canario la obra artística del escultor palentino. En realidad, el objetivo es dar respuesta a una serie de interrogantes que son determinantes para comprender el verdadero vínculo de Macho con la ciudad de Toledo. Un dato que no debe pasar desapercibido, teniendo en cuenta que su partida al exilio y su posterior regreso a España sigue un proceso distinto al resto de sus compatriotas, los cuales, si volvían, buscaban estrechar lazos con sus lugares de origen; mientras que Macho lo hacía impulsado por otros estímulos. No anhelaba el enraizamiento con su tierra sino con la Madre Patria que, siguiendo la obra literaria de Galdós, se hallaba en Toledo.

Por tanto, la principal hipótesis que se establece en este estudio es saber cómo se produjo esa construcción y exaltación de la ciudad castellana por parte de la figura de Galdós, que tanto determinó la vida del escultor, quien se convirtió en su discípulo y marchó tras los pasos de su maestro. Son numerosos los puntos de encuentro que existen entre ambos intelectuales, la diferencia de edad hizo que Macho le viera desde la admiración y el respeto; no solo asimilaba ese espíritu galdosiano, sino que además compartían ideas políticas, pues ambos eran abiertamente republicanos (fig. 1).

En relación con la metodología de trabajo, inicialmente se argumentan los dos temas principales, Galdós y su visión de Toledo, para fundamentar cómo se fue configurando aquel escenario de encuentros culturales y exaltación del valor artístico

que el escritor otorgó a esta ciudad y que son esenciales para conocer su influencia en Macho. A continuación, se ponen en relación los puntos de encuentro y similitudes que existen entre uno y otro, tanto en la producción artística y literaria, como en las consecuencias de sus ideales políticos. La última parte del artículo se centra en cómo aquel encuentro cultural que el escultor vivió en sus primeros años de juventud, resurgió con mayor fuerza al final de su vida, en el exilio republicano; y como resultado se explica el hecho de que la Real Fundación de Toledo – Museo Victorio Macho se encuentre en esta ciudad, y el deseo del escultor de donar su colección a España responde a esa visión patriótica configurada décadas atrás.

#### TOLEDO DESDE LA ÓPTICA GALDOSIANA

Benito Pérez Galdós atribuyó a Toledo un cierto aire de realidad y misterio, un lugar que le aportaba contradicciones personales que modeló con el tiempo, a lo largo de las innumerables visitas que hizo desde su juventud hasta el final de su vida. Al igual que el escritor canario, por la Ciudad Imperial pasaron numerosos artistas<sup>1</sup> e intelectuales que iban descubriendo unos a otros aquel enclave castellano, y al que quedaban apegados por la extraordinaria belleza del “padre Tajo, profundo, oscuro, revuelto, precipitado, espumoso”<sup>2</sup>. También por la desmesurada altura de su emplazamiento, una de las sorpresas que los viajeros solían encontrar al llegar. Para subir accedían por las cuestas de “aquella gran masa de piedra, colocada más alta que la ciudad [el Alcázar], para dominarlo todo y verlo todo. [...] El que sube a sus galerías y se asoma a sus balcones, cree tener a toda España postrada a sus pies”<sup>3</sup>.

Galdós se sintió atraído por la ciudad de Toledo, la riqueza monumental y su pasado histórico, la majestuosidad de la catedral primada y el Alcázar. Recorrió sus calles, contempló las torres, los palacios, los conventos, lo hizo desde la óptica de la curiosidad, como si estuviera ante los vestigios de “un fósil en el que hasta el hálito humano se encuentra petrificado entre los resquicios de la historia. Toledo no es sino un inmenso, un descomunal decorado”<sup>4</sup>. Sin embargo, su percepción no fue siempre la misma. Conservamos el testimonio poco agradable de su primera visita que expresó con las siguientes palabras:

Quando penetres en la ciudad, tu primera impresión será desagradable. Perdiéndote en el laberinto de sus calles angostas, torcidas y empinadas, dirás: ¡Qué población tan fea! Te sorprenderán las encrucijadas laberínticas, donde el transeúnte se pierde, y

buscando la salida, se encuentra al poco rato en el mismo sitio de donde partió. Verás barrios enteros donde reina una soledad propicia a las apariciones fantasmagóricas<sup>5</sup>.

El escritor terminó poniendo en valor la riqueza patrimonial de Toledo, la equiparaba con otras ciudades italianas, pues explicaba, “aquí no tenemos Pompeyas ni Vesubios, pero abundan los Berrugetes, los Guas, los Juanelos; orífices como Arce; escultores como Alonso Cano; herreros como Villalpando, y cien mil artistas más”<sup>6</sup>. Este análisis se convirtió en el tema principal de una serie de artículos publicados en 1870 en la *Revista de España* y que reeditó Ghiraldo en 1924 bajo el título *Las generaciones artísticas de la ciudad de Toledo*. Aquellos escritos eran el resultado de los paseos que el escritor realizó por Toledo, acompañado de Ricardo Arredondo, quien le ayudó a descubrir el valor patrimonial y artístico de sus principales tesoros, sus calles y la figura de artistas como Alonso Berruguete y el Greco. Aquellas calles y el paisaje toledano no pasarían desapercibidos para literatos como Galdós que lo terminaría convirtiendo en el escenario de sus novelas, al mismo tiempo que era tema de representación en obras pictóricas de artistas como las de Arredondo.

En su obra *Memorias de un desmemoriado* (1915) Galdós recrea un diálogo con sus recuerdos, una fusión entre ficción y realidad para hablar de las impresiones que le suscita Toledo, a donde viajó en repetidas ocasiones, primero como turista, después buscando escenarios, e incorporó algunos de esos rincones y las gentes en sus novelas, quedando inmortalizados. Allí encontró la belleza y el alma que necesitaba para relatar algunas de sus obras, como *El audaz: historia de un radical de antaño* y *Los apostólicos*, este último era un capítulo de los *Episodios Nacionales*, donde comenzaba a explorar lugares que terminaría abordando más ampliamente en *Toledo, su historia y su leyenda* (1870). También en *Ángel Guerra*, su novela más toledana. Esta última la publicó en 1891, tras dos décadas de viajes y estancias continuadas y en ella reflejó la sociedad del siglo XIX. Para la preparación del segundo tomo, Galdós se trasladó una semana, lo hizo durante “su fase preparatoria [...] para revivir el ambiente de sus calles, sus iglesias y cuarteles”<sup>7</sup>, y poder ambientar el realismo de su escenario en un contexto histórico y social, lo que le permitió recibir elogios de escritores como Valle-Inclán. En esta novela ya nos advierte Sainz de Robles cómo a través del personaje Ángel Guerra el lector va a ir “penetrando en el misterio tradicional de Toledo como se llega a todo lo fatal y

2 Victorio Macho: *Labriego español*, c. 1910-1915. *La Esfera*, 27 de abril de 1918.

3 Casa de Victorio Macho en el paseo del Pintor Rosales, Madrid. © Real Fundación de Toledo – Museo Victorio Macho.

patético: poco a poco, insensiblemente, sin sorpresas grandes, con un íntimo regodeo. Toledo y *Ángel Guerra* –es esta su mayor verdad, y mejor– se penetran, se compenetran”<sup>8</sup>.

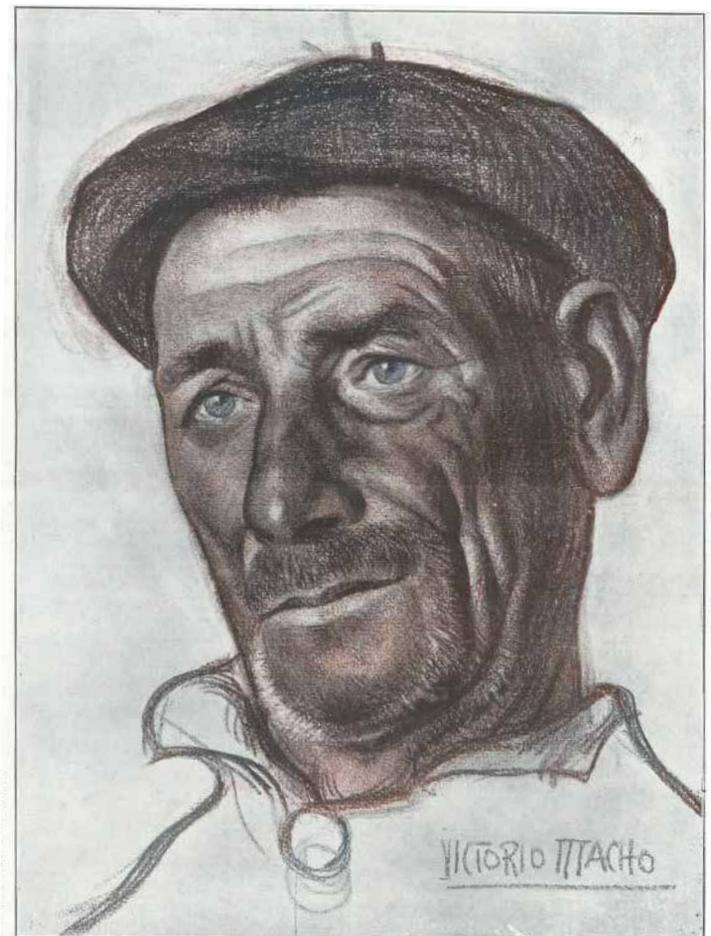
El escritor Ortega Munilla le cuenta a Galdós su buena opinión sobre el libro *Ángel Guerra* que había leído, y del que adivinaba “una larga estancia de usted en Toledo y hubiese querido pasar con usted unos días en aquel emporio perdido para gozar en común impresiones y efectos de lo antiguo”<sup>9</sup>. El escritor visitaba la ciudad varias veces al año, también tuvo temporadas en las que se instaló allí, lo hacía en la calle Santa Isabel, en la casa de las Figuras, después en los Cigarrales, concretamente en La Alberquilla. Las novelas de Galdós convirtieron a Toledo en un destino atractivo a visitar, por lo que no era extraño saber que numerosos intelectuales de la época pasearon por sus calles en busca de los escenarios que recogía el escritor en sus novelas. Así lo expresa Emilia Pardo Bazán, tras regresar de su viaje:

Cuando llegamos a Toledo no presentaba la ciudad el aspecto melancólico que ofrecía la noche e invierno en que acogió en sus muros al ínclito D. Pito, aquel gran nauta minuciosamente retratado en *Ángel Guerra*, y que, buscando bálsamo aguardentero tropezó con la Catedral”<sup>10</sup>.

Esta obra literaria no pasaba desapercibida entre los intelectuales de la época, que identificaban a lo largo de sus relatos los rincones toledanos en los que cobraban vida los personajes galdosianos. La sociedad que recoge en sus novelas pertenece a la Restauración y la Regencia, forma parte de un mundo de pobreza intelectual y moral, “son muy pobres de doctrina. Viven el día a día. [...] Y es que esa etapa final del siglo XIX tenía que ser mirada así por los hombres del 98, que representan la más viva oposición a esa sociedad y a ese mundo”<sup>11</sup>.

Para Galdós era fundamental llegar al alma de los personajes y poder dar vida a las cosas hasta conseguir una buena representación, por lo que no se podía adoptar una actitud objetiva, pues necesitaba una implicación emocional. Los artistas como Victorio Macho no permanecerían ajenos a dicha reflexión, después de todo eran creadores lo que favorecería un grado de aproximación, y esto explica la conexión que se forjó entre el escritor y el escultor. Este último, atraído por las ideas noventa-yochistas, encuentra en esta obra literaria, una “búsqueda permanente de la identidad española. [...] A principios del siglo XX,

consideró que la verdadera patria estaba integrada por los trabajadores que luchaban para mejorar sus condiciones de vida y construir una sociedad más solidaria”<sup>12</sup>. Una perspectiva que está muy en paralelo con los dibujos que realiza el palentino representando el realismo social en “Marinero vasco”, “Hombre de la Mancha”, entre otros que dio a conocer en la revista *La Esfera*. Un análisis que ya había hecho con anterioridad Galdós en la España del siglo XIX a través de sus novelas, pues sentía que “tenía la obligación de observar e interpretar la realidad, para que fuera un instrumento que ayudase a los lectores a comprender las claves de lo que sucedía en aquellos tiempos convulsos”<sup>13</sup> (fig. 2).



2

Macho era conocedor de las novelas de Galdós, leyó los *Episodios Nacionales*, ambos debieron conocerse en los años en los que el escritor estaba preparando la cuarta serie, publicada en-



3

tre 1902 y 1907. Ricardo León considera este trabajo como la gran obra patriótica y nacional que “había contribuido a formar la conciencia española de su generación y de su tiempo”<sup>14</sup>. Del conjunto literario la obra que más debió influir en el joven escultor sería *Ángel Guerra* (1891):

Nadie como Ángel Guerra sabe demostrar el encanto de la calle que serpea y se hace costanillera, el hechizo de la encrucijada que se hace biombo, la melancolía imponente que hay en ese mutuo desgarramiento del silencio sonoro<sup>15</sup>.

Toledo era el testimonio del pasado histórico, un lugar de confluencia cultural que quedaba testimoniado en su legado monumental, a donde el escritor terminó yendo en busca de los vestigios arqueológicos, de la espiritualidad de sus conventos e iglesias, del trazo irregular de sus calles que recrearía junto a los personajes en sus novelas. Sin embargo, el escritor fue testigo del auge que experimentaba Madrid frente al declive que sufría Toledo, lo que hizo aumentar aún más su atracción e interés por la Ciudad Imperial, pues consideraba a España como Toledo, una equiparación que compartirá con el escultor Victorio Macho.

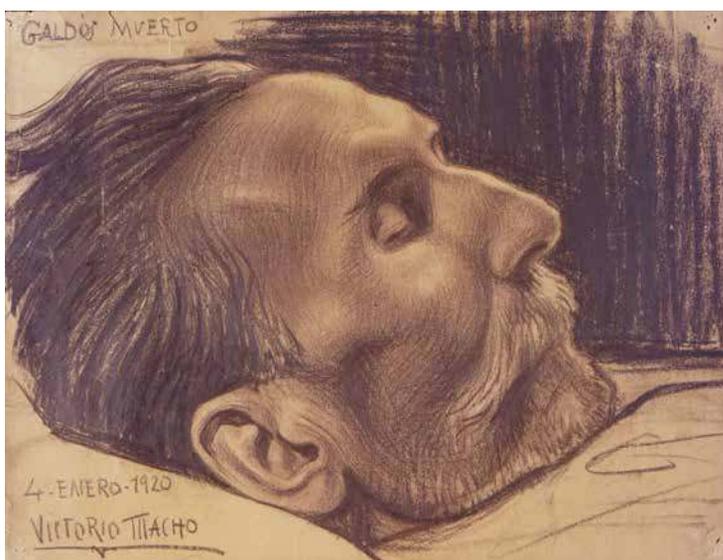
#### ENCUENTROS INTELECTUALES EN TOLEDO, ESCENARIO ARTÍSTICO Y LITERARIO

Victorio Macho conoce a Pérez Galdós en Santander, a principios de siglo, en su etapa juvenil. El escultor precisa en su *Memorias* que le trataba como a un nieto, también destacaba de él su sencillez, y cómo tras conocerle: “Sentí la incontenible necesidad de crear formas grandiosas, y mi alma se sumergió en abs-

tracciones que anhelaba manifestar, porque ya no me bastaba la realidad de lo perezcedero, que el artista suele copiar o interpretar, sino exaltar mis sentimientos, expresar mis propias ideas, elevar símbolos ante la Naturaleza, lanzar atrevidas arquitecturas al espacio y, al tiempo, con la ambición de sobrevivir en ellas”<sup>16</sup>.

La ciudad santanderina se convirtió en un lugar representativo para nuestros protagonistas, al igual que lo fue para la intelectualidad de la época, por ser destino vacacional de la burguesía. En el caso del escritor, desde 1871 frecuentaba la ciudad cántabra y terminaría adquiriendo la residencia San Quintín que se convirtió en un lugar de descanso donde dar continuidad a su producción literaria, y recibir visitas como la de Victorio Macho. Pérez Galdós acostumbraba a pasar los veranos allí, donde se encontraba con Menéndez Pelayo, a quien el escultor Macho, tras regresar del exilio, haría el sepulcro para la catedral santanderina. También en esta ciudad hay que ubicar sus inicios artísticos<sup>17</sup>, pues allí asistió a la Escuela de Artes y Oficios con el pintor Fernández Amiama y al taller del escultor catalán José Quintana; además tuvo sus primeros contactos con José Gutiérrez Solana, José Valdor, León Felipe o Fernando Barreda (fig. 3).

Por tanto, Macho quería hacerse un hueco entre los intelectuales de la época; la amistad con Pérez Galdós quedaría testimoniada a través de un breve epistolario conservado y las esculturas que le realizó. Además, frecuentaba las tertulias que el escritor organizaba en Madrid en su casa de Hilarión Eslava, y a la que además asistían los hermanos Álvarez Quintero, Diego San José, José Francés, entre otros, al igual que otros intelectuales



4

4 Victorio Macho: *Galdós muerto*, 1920. © Real Fundación de Toledo – Museo Victorio Macho.

5 Victorio Macho: Juan Hernández Sampelayo, Zoila Barrós y Victorio Macho ante el *Monumento a Galdós* en el parque del Retiro de Madrid, c. 1955. © Real Fundación de Toledo – Museo Victorio Macho.

tuales de la época como Gregorio Marañón. Asimismo, asistía a las reuniones en la casa del sobrino del escritor, José Hurtado de Mendoza, también en la capital. Con este último Galdós viajaría a Toledo en numerosas ocasiones, también lo haría acompañado de otros intelectuales como León, Castillo y Alberto Aguilera. Aunque parece ser que fue el poeta y experto en arte Federico Balart quien le guio por primera vez por Toledo hacia 1870, tal y como detalla Béjar<sup>18</sup>. A su vez, Gregorio Marañón hizo su primer viaje a Toledo junto al escritor canario y el inseparable sobrino, con ellos aprendió las “primeras lecciones de amor a Toledo, esto es, de amor a España”<sup>19</sup>. También recuerda el reconocido médico que, entre los libros de Galdós y las explicaciones verbales, “entre estampas y fotografías, se me fueron haciendo familiares muchos nombres, rincones e historias, que después habían de ser parte importante de mi vida”<sup>20</sup>. Teniendo en cuenta que Macho era otro galdosiano, probablemente la aproximación a Toledo se produjo de la misma manera.

La estrecha amistad entre el escritor y el escultor se fundó en el interés que compartían por el arte y la literatura, y la admiración que ambos sentían. La lectura de algunas de sus novelas despertó en el escultor la inquietud por conocer la Ciudad Imperial, el lugar mítico que guardaba la esencia de lo español. Su visita no se haría esperar. En 1903, a los pocos días de trasladarse a vivir a Madrid becado por la Diputación Provincial de Palencia, Macho decidió descubrir el Toledo de Galdós. Años después recordaría aquel episodio: “Allá, cuando de mozo visité Toledo, llegué a sentir como si antes hubiera transitado por sus calles laberínticas y hasta me pareció reconocer sus más ocultos rincones, sus templos y sus ruinas [...] Toledo representa para mí el simbólico altar ibérico”<sup>21</sup>. Al poco tiempo volvería a viajar junto al escritor, a quien acompañó en varias visitas.

Como muestra de aquella estrecha amistad queda el dibujo “Galdós muerto” (fig. 4) realizado el mismo día de su fallecimiento, tras negarse a modelar la máscara mortuoria, a petición

de Gregorio Marañón. Especial relevancia ha tenido el monumento para el Parque del Retiro de Madrid (1919), pues coincidía con la consagración pública y la suscripción popular a favor de Pérez Galdós. Muestra de la sintonía que tenían, recuerda el palentino la impresión que le causó cuando el escritor vio el estudio preliminar de la escultura conmemorativa: “No olvidaré, cuando vio el boceto, cómo supo interpretar mi idea; cómo comprendió lo que yo quería expresar en esas manos nobles de trabajador intelectual que se unen ya para el descanso eterno, y en esa cabeza, con mirada de ciego, del Homero español”<sup>22</sup>. Con esta obra monumental, la primera de su carrera artística, emprendía el camino hacia una sucesión de triunfos, distinguiéndose por su originalidad y la renovación del panorama escultórico del momento<sup>23</sup> (fig. 5).

La aproximación de Galdós a las bellas artes se produjo desde una edad temprana, iniciándose incluso en el dibujo para el que demostró tener grandes dotes y habilidades. Esta afición explica el vínculo que mantuvo con los artistas de la época, la creación de su propia colección, las visitas que realizó a los museos en sus numerosos viajes por otros países europeos, así como la presencia que tuvo el tema artístico en su obra literaria, poniendo en valor la riqueza patrimonial de diferentes lugares del país. Especial interés tuvo para él la Ciudad Imperial, que ensalzó comparándola con ciudades italianas; señalaba que: “la calidad y cantidad de arte creado en esta intrigante ciudad es tan grande que Toledo constituye una verdadera enciclopedia de arte, un museo y escuela arquitectónica. Así que es natural y lógico que los más destacados artistas en todos los medios y genios encontraban allí la temática y medio para sus inspiraciones y realizaciones”<sup>24</sup>.

Toledo representaba para Galdós una compilación de épocas y periodos históricos, pues el paso de los judíos, árabes y cristianos había quedado plasmado en su arte y arquitectura, un legado patrimonial y testimonial que le interesaba, pues conce-



5

bía la cultura desde una perspectiva integradora. Motivo por el cual, a esta sensibilidad por las huellas del pasado hay que sumar la labor de artista plástico que desarrolló en edad temprana –predominando los dibujos de marinas y vistas de ciudades por la que pasó–, además de su faceta como coleccionista<sup>25</sup>. Este despertar que corre paralelo a su creación literaria explica la atención que prestó a las figuras del Greco y Alonso Berruguete, gracias a Arredondo. Juntos exploraron la impronta que ambos artistas dejaron en la ciudad toledana.

Casi cada mañana de los días que Galdós permanecía en Toledo, el artista iba a recoger al escritor al hotel del Norte, al Imperial –ambos situados en la cuesta del Alcázar– o al Casa Lino, [...] se echaban a callejear sin otro objetivo que no fuera el de empaparse de la historia, de la leyenda y del arte toledanos<sup>26</sup>.

Galdós analiza en sus escritos el arte de Toledo, y en particular le interesan dos importantes referentes culturales del escultor palentino, el Greco y Berruguete. El primero señala que destaca

tanto el cuadro del *Entierro del Conde Orgaz* como la iglesia de Santo Tomé que, según cuenta el escritor, “todos los extranjeros que vienen a Toledo no descansan hasta visitar este incomparable lienzo”<sup>27</sup>. También se detiene en el museo de pinturas del Greco ubicado en Santo Domingo el Antiguo, así como en los óleos expuestos en la Catedral. Destaca esta última por su monumentalidad, la compara con las de Italia e indica que el valor de unas y otras puede ser equiparable. Sin embargo, las dos sinagogas que conserva Toledo, la del Tránsito y Santa María la Blanca, “no tienen semejanza en ninguna parte del mundo”<sup>28</sup>, y define a la ciudad como una enciclopedia de catedrales.

Inicialmente Galdós no admiraba la obra del Greco, sino que fue de la mano de Ricardo Arredondo, conocido como el pintor de Toledo, con quien descubrió el valor de la pintura del cretense que hasta entonces consideraba carente de interés<sup>29</sup>. Después, ensalzaría su gran genialidad e inventiva inagotable, aunque señalaba que:

Se dio a pintar con un falso color y una expresión imaginaria, que marca sus obras con un sello indeleble. Todos han visto sus figuras escuálidas, terroríficas, sin sangre, flacas y amarillas, con las cabezas sepultadas en enormes gorgueras de encaje rizado; él percibió un extraño ideal y, sin duda, extraviado por una obsesión, esclavo de una monotonía, llegó a ese periodo lamentable en que es tan original<sup>30</sup>.

Asimismo, señalar que, aquellos paseos de Galdós por la ciudad los hacía acompañado por los hermanos Mérida, uno de ellos, Arturo, arquitecto, viajaba junto a él casi todas las semanas; también contaba con la presencia de Francisco Giner de los Ríos y Bartolomé Cossío, reuniones donde, qué duda cabe, la figura del Greco se convertía en el tema principal. En los primeros escritos de Galdós sobre el cretense hay una dubitativa valoración que derivaría en el entusiasmo del que debió contagiarse por influencia de “Giner y de Cossío, y se extasiaba ante las que suponía rarezas del cretense. No quedó Greco alguno, toledano, que no conociese y estudiase”<sup>31</sup>.

El manierismo de las figuras del Greco fue igualmente analizado por el escultor Victorio Macho, señalando cómo “nos agita y acongoja el ánimo; pudiera decirse que nos distancia de la vida real para llevarnos a los abismos del más allá. Ante la contem-

plación de sus cuadros llegamos a sentir hasta la sensación física de que nos descoyuntaran los huesos y atirantaran los nervios en un suplicio de purgatorio anticipado”<sup>32</sup>. La admiración de Victorio Macho por el Greco, que fue aún mayor que la del escritor canario, estuvo ligada al reconocimiento que le otorgó este junto a Arredondo, aunque sin lugar a dudas fue Bartolomé Cossío, autor del primer estudio sobre el cretense, quien consiguió convertirle en una figura imprescindible de la pintura occidental. En 1908 salió a la luz este trabajo que sería fundamental para el resurgimiento de su figura y la reconstrucción de la identidad española que, tras la pérdida de las últimas colonias de Ultramar, se había visto afectada. Victorio Macho recoge en sus *Memorias*, tras evocar un encuentro con el espíritu del pintor: “Si admiro a El Greco, es porque ningún pintor supo, antes que él, expresar los trances y arrobos del alma por medio de trazos y colores sobre el lienzo. El Greco, en cierto modo, es un místico”<sup>33</sup>. Además, el escultor fue testigo durante sus años de juventud del apogeo del cretense que corrió paralelo al supuesto hallazgo de su casa en Toledo y que dio lugar a la musealización de este espacio a iniciativa del marqués de la Vega Inclán y de Cossío.

El prestigioso Gregorio Marañón también sintió un gran apego por la figura del Greco, la estudió durante su exilio en Francia. Al igual que Victorio Macho, lo conoció gracias a Galdós y a Cossío. Al artista cretense le dedicó numerosos estudios deteniéndose en el trazo pictórico, interpretándolo como la representación del alma y el sentido espiritual. La vinculación del reputado médico con el ámbito artístico se vio recompensada con su nombramiento como Académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 20 de mayo de 1956, donde ingresó con el discurso *El Toledo de El Greco*, publicándose simultáneamente el libro *El Greco y Toledo*.

Mayor atención dedica Galdós a la obra que el escultor renacentista Alonso Berruguete realizó en Toledo. Se detiene en el sonido de las campanas durante sus paseos matinales por el pórtico de Santo Domingo para observar la estatua de su autoría, ubicada en la puerta principal del convento de las Capuchinas. Durante este trayecto no se cruzaba con nadie, y el único sonido que escuchaba era la campana del convento, una “campana triste marcando la hora canónica y aleteaban algunos cuervos o cernícalos”<sup>34</sup>. Destacaba de este escultor la sillería del coro de



6

la Catedral, realizada en colaboración con Felipe de Borgoña, así como el sepulcro del cardenal Tavera, en el Hospital de San Juan. El escritor recogería en sus escritos sobre el artista que:

Traía en la mente tal vez una basílica de San Pedro o una Capilla Sixtina, no realizó en la arquitectura sus ideales. Aplicó la forma antigua e introdujo los órdenes olvidados, y sus discípulos y sucesores, tomándole por modelo y adoptando su maravillosa escultura, difundieron el estilo que lleva su nombre<sup>35</sup>.

Asimismo, elogió la gran influencia que ejerció entre los artistas de su época, aunque también se extendió a los de otras generaciones como Víctorio Macho, quien debió conocer su obra en Toledo, *in situ*, quizá motivado por las palabras de Galdós o quizá por su origen también palentino. Tras encontrarse con aquella escultura monumental, Macho redactó varias cuartillas, como también había hecho sobre El Greco y Toledo, lo hacía en medio del “armonioso sonar de las campanas catedralicias, fui meditando y escribiendo unas páginas sobre el genial imaginero Alonso Berruguete”<sup>36</sup>. Aquellas anotaciones las dio a conocer primero en su círculo madrileño; más adelante en sus años de exilio, ocasión que aprovecharía para leer y difundir en la Biblioteca Nacional de Bogotá y en la Universidad de Lima la obra de su paisano; así como a su regreso. Fue entonces cuando en Palencia, tierra natal de ambos escultores, fue invitado a pronunciar una conferencia el 17 de mayo de 1960 que fructificó, al año siguiente, en el encar-

go de un monumento a Berruguete<sup>37</sup> por parte del Ministerio de Educación Nacional, con motivo de su IV centenario.

Las visitas de Galdós a Toledo, unas veces eran para documentarse, otras para disfrutar de la ciudad; las hizo “por el puro placer de vagar por sus calles y descansar en los cigarrales toledanos”<sup>38</sup> ubicados a orillas del Tajo. Allí encontró un remanso de paz y tranquilidad que le llevó a frecuentar reiteradas veces y a despertar el interés de otros intelectuales por aquel lugar. De tal manera que influyó también en la elección de este lugar para fijar una residencia de retiro, como haría Gregorio Marañón que terminó adquiriendo uno de los cigarrales. Varias décadas después, Víctorio Macho levantaría su residencia Roca Tarpeya, al otro lado del río, a escasos metros de la Casa-Museo del Greco. Aunque con anterioridad, hacia 1933, durante su etapa de juventud estuvo viviendo varios meses en el semiderruido Palacio de Munárriz. Lo hizo huyendo de la “segunda República española, que a muchos nos había ilusionado, pronto llegó a decepcionarnos por sus políticos y los «pipaones» que tan fácilmente cambian de casaca”<sup>39</sup>. Aquella estancia la aprovechó para modelar, leer y escribir, y asistir al cigarral de Marañón en el que se reunían diplomáticos, ministros y literatos de renombre, como Unamuno. Podríamos decir que el famoso médico tomaba el testigo de aquellos encuentros que organizaba Galdós, y que posteriormente continuarían en la residencia de Víctorio Macho (fig. 6).

### LA INFLUENCIA DE GALDÓS EN VICTORIO MACHO Y SU RETORNO A TOLEDO

Pérez Galdós y Victorio Macho compartieron tanto intereses artísticos como compromisos ideológicos. En el caso del escritor, influido por la Constitución de 1869 y los problemas de la Restauración, sensibilizado por los cambios sociales y la necesidad de modernizar el país, hicieron que su literatura se aproximara a la izquierda y al republicanismo, tal y como señala Cánovas<sup>40</sup>. Por este motivo, no resulta extraño que su figura se convirtiese en “un recurso político y cultural imprescindible para el sentimiento republicano español que se vio agredido con el golpe de Estado en 1936”<sup>41</sup>. Al tiempo que se tiñó de propaganda la visión que recogía de España en los *Episodios Nacionales*, su obra fue objeto de análisis por María Zambrano, en la que destacó “la preocupación por la fuerza de la vida, por el hambre de ser y las determinaciones de la realidad. [...] Después del papel que su memoria jugó en los años de la República y de la Guerra Civil, resulta inevitable que Galdós tuviese un hueco en el equipaje de los exiliados”<sup>42</sup>.

Mientras, Victorio Macho en sus años de juventud ya había expresado abiertamente sus compromisos con los ideales republicanos, a modo de anécdota nos quedan las palabras que él mismo recogió con motivo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno en 1921, en una de las salas de la Biblioteca Nacional:

Alfonso XIII me dijo, con una gracia inolvidable: “Oiga, amigo Macho, ¿por qué no va usted a Palacio como otros artistas? Vaya, hombre, vaya, que es usted joven y muy simpático”. A lo que yo respondí: Majestad, es que yo soy republicano... Respondiendo el rey: “créame que soy tan republicano y galdosiano como usted”<sup>43</sup>.

Durante la Guerra Civil, Macho pasaría a formar parte de los intelectuales evacuados en noviembre de 1936 por el gobierno a la Casa de la Cultura de Valencia, creada por el Ministerio de Instrucción Pública en la nueva capital de la República española. A esta residencia llegaron artistas, escritores, y científicos evacuados de Madrid, como Ángel Llorca, Díaz del Moral, Carrasco, Calandre, Gómez Moreno, Ontañón, Solana, López Mezquita,

Antonio Machado, Tomás Navarro Tomás, José Gaos, Rafael Alberti, Teresa León y Victoria Kent o Rodríguez Luna, entre otros. Macho, en un estudio habilitado, realizaría a petición del Partido Comunista Español la escultura de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, para entonces diputada por el Frente Popular, y pocos meses después vicepresidente de las Cortes. En 1937 se produjo la salida de Victorio Macho de España, motivada por la invitación de Josep Renau, director general de Bellas Artes, a realizar en París una exposición monográfica de su obra. La aceptación de esta propuesta significaba salir del país protegido por el gobierno republicano lo que le convertiría en un exiliado político. Con él marchaban las obras más importantes del escultor valenciano.

Tras ser nombrado vocal de la Asociación Española de Relaciones Culturales y ser enviado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a la Unión Soviética, Victorio Macho se centraría a su vuelta a París en el encargo que Gabriel Melgizo Gutiérrez le hizo para Colombia: la realización de un monumento al General Rafael Uribe y dos estatuas para Sebastián de Belalcázar, con destino a Cali y Popayán. El escultor marchó al continente americano para continuar su trayectoria profesional. Desde el destierro y enfermo de añoranza recordaría la Ciudad Imperial, la figura del Greco y la de Galdós. A esta última se refería con las siguientes palabras:

Cuántas cosas le habré dicho ya con su impresionante silencio la noble y sencilla efigie pétrea de nuestro gran Don Benito, ese ciego glorioso como Homero y, como nadie, maravilloso narrador de los Episodios Nacionales. El muy amado y venerable Galdós, por mí representado en el ocaso de su vida, semioculto entre el remanso de las arboledas centenarias que le rodean y acompañan; el escritor genial<sup>44</sup>.

La larga ausencia ocasionada por el exilio hizo reforzar los referentes identitarios de esta generación que, desde la distancia, idealizaban y evocaban, a través de los escritos y las creaciones artísticas, sus lugares de origen. Se trataba del primer retorno, aquel que se hacía mediante el pensamiento y era el precedente del regreso temporal o definitivo. Sin embargo, Victorio Macho presenta una excepcionalidad en este sentido, pues en lugar de



7

reclamar su tierra natal, Palencia, dirige todos sus recuerdos a Toledo. Decía el escultor:

Anhelo contemplar desde lo más alto de mi torre la acerada corriente del padre Tajo, el paisaje que circunda a Toledo y extasiarme con la luz de su cielo y la poesía de sus noches prodigiosas. Construir allí mis talleres y refugiarme en ellos con estas obras de arte que llevaré conmigo porque me son inseparables... criaturas de mi espíritu encarnadas en bronces, mármoles y piedras para sobrevivirme. Y, allí, en tan propicio remanso para la vida que me reste, seguir creando y regustando reposadamente los libros predilectos<sup>45</sup>.

El concepto de la “Madre patria” que Galdós evocaba en sus *Episodios Nacionales* debió tener un gran calado en el joven escultor, pues en sus *Memorias* utiliza los mismos términos para referirse a España. Es evidente que sentía el influjo de las ideas del escritor, y su configuración de la identidad española y el valor nacional. El propio Antonio Machado admiró el análisis que el escritor hizo de la sociedad de la época: “Observador de nuestras costumbres, despreocupado de toda intención literaria, nos da en sus novelas una imagen muy justa de las gentes de nuestra tierra, y sin seguir la huella de ninguno de los grandes maestros españoles, conquista entre ellos un puesto eminente”<sup>46</sup>.

Cabe preguntarse qué hubiera sido de Macho si no hubiera conocido a Galdós, pues le marcó de forma determinante en los

vínculos que siempre mantuvo con Toledo. De tal manera que el palentino decidió regresar de su exilio republicano para vivir allí los últimos años de su vida, aclamaba su necesidad de volver, expresando desde Perú: “Mi imaginación cuando no está dedicada a esta obra, está en España y especialmente en Toledo, de esta querencia vivo y hasta puedo decir, sé que por ella rejuvenezco y me nacen fuerzas para el retorno”<sup>47</sup>. Leyendo estas palabras no resulta extraño que decidiera entregar a esta ciudad su legado artístico (figs. 7 a 10).

El escultor estaba claramente influido por el Toledo galdosiano en la valoración de la ciudad del Tajo, la asimilación de su dimensión simbólica, la esencia de lo español y la exaltación nacional que el novelista realizó de aquel enclave, y el exilio hizo resurgir aún con más fuerza la necesidad de volver a la Ciudad Imperial. Para apaciguar la nostalgia, desde Perú mandó comprar un terreno a los pies del Tajo, allí construyó su residencia, con el deseo de terminar allí sus días, y en ella instaló su museo, el origen del actual Museo Victorio Macho en la Real Fundación de Toledo.

Cuando Victorio Macho decide regresar del exilio en 1955 expresa como siente la necesidad de enraizarse en la que denomina “la Madre patria”. Tras su paso por América, donde intentó crear “otro Toletum”, precisaba el escultor que, “como mensajero de mi raza”<sup>48</sup>, necesitaba “enfrentarme de nuevo,



8

conformarme y confundirme más aún con los seres de carne y hueso. Me atraía la expresión de la vida de mi raza, su aliento y su fuerza, y volví a convivir con las gentes más sencillas, rudas, laboriosas y sufridas”<sup>49</sup>. Es decir, resurgía en él el análisis social del regeneracionismo galdosiano que el escritor canario trató en sus novelas.

En su última etapa, Macho se propone retomar proyectos inconclusos, como el Altar de Castilla, que finalmente no se llegó a materializar, pero que como su nombre indica, se trataba de dos torres coronadas por enormes frisos en los que se proponía representar a los conquistadores españoles, navegantes, pensadores y escritores. Entre estos últimos se encontraría Galdós. Por aquel entonces, en 1955, cuando Macho fue homenajeado con el nombramiento de Hijo Adoptivo de Toledo, en el discurso que pronunció expresó que la ciudad representaba para él el simbólico altar ibérico.

La exaltación de Toledo desde el destierro la comparte otro galdosiano, Gregorio Marañón, que durante sus años de exilio en Francia escribió *Elogio y nostalgia de Toledo*, cuya redacción concluyó en 1940. En sus páginas evoca las palabras con las que Cossío había definido la ciudad: espectáculo que conserva en la piedra de sus edificios el espíritu de cada época. Marañón subraya la inmortalidad de estas obras que muestran dos lecciones: “una, que cuando todo parece que en el mundo terrenal va

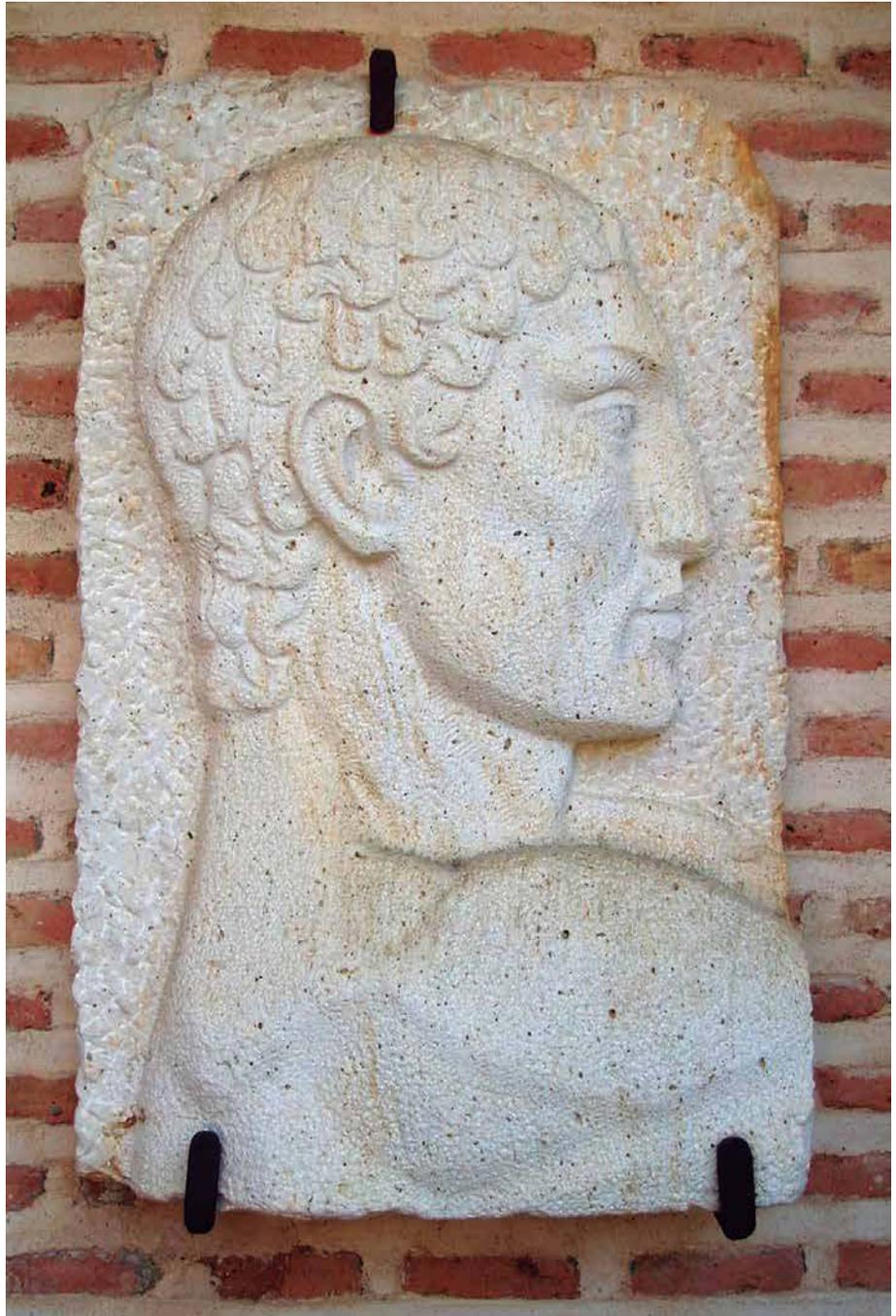
a perecer, lo que subsiste y lo que ata el pasado con el porvenir para que la vida siga corriendo, es el espíritu; y la otra lección es la lección divina de la tolerancia”<sup>50</sup>.

Al retornar del exilio hispanoamericano, Victorio Macho recorre tierras y pueblos de Castilla, con el anhelo de reencontrarse con diferentes rincones del país y recuperar los años de ausencia. Decidió entonces ubicar su residencia y museo en Toledo, a escasos metros de la Casa-Museo del Greco, a los pies del Tajo. Galdós describía esta ribera en los siguientes términos: “extiende tu vista por la profunda hondura donde corre con bravas espumas rojizas el padre Tajo desde el puente de Alcántara hasta el de San Martín mordiendo ambas orillas, cual si quisiera llevarse consigo pedazos de la ciudad que lo aprisiona”<sup>51</sup>.

Macho eligió volver a Toledo que transitó durante sus años de juventud porque tenía el anhelo de regresar a la patria que, para Pérez Galdós y el escultor, simbolizaba la Ciudad Imperial. Entre las esculturas que decoraban su residencia conocida como Roca Tarpeya y Nido de Águilas, se encontraban los bocetos de las obras dedicadas a Galdós. Otra de las muestras que ponen de manifiesto cómo el escritor seguía estando muy presente pese al paso de los años, se encuentra en el libro de *Memorias* de Victorio Macho. En él redacta el capítulo titulado “Diálogos espirituales con el Greco” desde una visión fantasmagórica, ubicándolo en las calles y los barrios toledanos llenos de

8 Victorio Macho: *La Gloria del Monumento a Grau*, 1945. © Real Fundación de Toledo – Museo Victorio Macho.

9 Victorio Macho: *Relieve de la Fons Vitae de la Fuente de Ramón y Cajal*, 1926. © Real Fundación de Toledo – Museo Victorio Macho.



9

soledad, a semejanza de Galdós. Asimismo, siguiendo el influjo de este, juega con la realidad y la ficción como hizo el escritor canario en el diálogo entre Ángel Guerra y su “querida ninfa”, un diálogo espiritual que trataba de las riquezas de Toledo y su equiparación con Italia.

Para Azorín, Pérez Galdós contribuyó “a crear una conciencia nacional: ha hecho vivir a España con sus ciudades, sus pueblos, sus monumentos, sus paisajes”<sup>52</sup>, e influyó directamente en la percepción que Victorio Macho tiene tanto del río Tajo, el arte y el entorno toledano. En opinión de Clarín, el escritor canario recogía en sus obras el espíritu y el realismo del pueblo, desde la nobleza hasta las clases populares. El hispanista

Jean François Botrel plantea si Galdós realmente adquiere la categoría de escritor nacional, pues “no llegó a representar para España lo que Víctor Hugo para Francia, y que su figura literario-política quedó aislada en el concierto nacional”<sup>53</sup>, tal y como quedó demostrado en el homenaje-suscripción a Galdós de 1914. Para la celebración de este acontecimiento se nombró una Junta Nacional de Homenaje<sup>54</sup> que se encargó de redactar un llamamiento sobre el valor de la nación y su representación en Galdós.

No es patria abstracción que por su solo nombre signifique virtudes y grandezas. Las virtudes de sus hijos informan su virtud; la gloria de sus hombres es su gloria.



10

Amar a la patria es amar a sus hijos preclaros; honorarla es honrar a los hombres que con sus obras la enaltecieron. [...] A España entera, a los españoles de América, a cuantos son parte de ese espiritual imperio del idioma castellano, que bien pudiera llamarse imperio de Cervantes, emplazamos hoy para ofrecer a don Benito Pérez Galdós el homenaje de nuestra gratitud<sup>55</sup>.

Este homenaje quedó muy lejos del resultado y la acogida esperada<sup>56</sup>, pues fue rechazado por una serie de detractores que estaban en contra de la suscripción del escritor. Este fracaso Botrel lo atribuye a la división de los grupos políticos en torno a la figura del escritor, que cuestionaban lo que Galdós representaba para la nación española, ya que “sigue siendo para los sectores católicos, conservadores y tradicionalistas el enemigo siempre, [...] y para los partidos obreros o radicales un burgués arrepentido, incluso de su anterior republicanismo”<sup>57</sup>.

Esta propuesta de consagración nacional de Galdós debió influir claramente en Victorio Macho, quien decidió emprender el camino hacia ese mismo reconocimiento entregando toda su colección artística al pueblo español. Sin embargo, las circunstancias ocasionaron que encontrase una oposición similar a la glorificación de su figura. A su fallecimiento en 1967, el escultor quiso donar todo su patrimonio a España, incluida la propiedad de su casa y el museo; sin embargo, este regalo no fue admitido por la Administración por existir una imprecisión terminológica en su testamento al poner “España” en vez de “Estado”. Quizá el término utilizado era fruto de la exaltación de lo nacional y la Madre patria. No obstante, ese gesto de generosidad no fue

suficiente para borrar los ideales republicanos que ampliamente manifestó durante la guerra y que fueron tenidos en cuenta, al igual que en el caso de Galdós, en el último momento. De tal manera que el régimen franquista no olvidaba que Macho formaba parte del éxodo republicano.

#### CONCLUSIÓN

Estudiado el influjo que Galdós ejerció en Victorio Macho, resulta comprensible que finalmente el palentino optara por fijar su residencia en Toledo e instalar allí su colección. Con el paso del tiempo y el exilio de por medio, la huella del escritor se engrandeció y la amistad que surgió en los inicios del joven escultor pervivió hasta el final de sus días. Cabe plantearse cuál habría sido el devenir de su vida y obra de no haber conocido al escritor canario. Es determinante el hecho de que, más allá de sus afinidades artísticas, hubiera una conexión de valores e ideales que fueron los que modelaron la trayectoria de Macho. Así, el escultor relaciona a Toledo con la “Madre patria” porque así lo había hecho Galdós, lo reclama desde el destierro y allí vuelve porque en la errancia del desterrado los recuerdos se intensifican. Macho toma el testigo del escritor y durante la última década de su existencia revive diariamente las calles y los escenarios que recreaba Galdós en sus novelas. Levanta su casa a escasos metros de la Casa-Museo del Greco, y su morada se convierte en lugar de encuentro intelectual, recordando aquellas reuniones que se organizaban en Toledo en torno a Galdós. Pero es evidente que sus ideales republicanos fueron tenidos en cuenta cuando ambos buscaban la consagración y el ansiado reconocimiento nacional que finalmente fue rechazado. ●

• NOTAS •

- 1 Galdós prestó atención a las relaciones que se fueron tejiendo entre la ciudad de Toledo y publicó en 1870 *Las generaciones artísticas en la Ciudad de Toledo*.
- 2 B. Pérez Galdós, *Toledo su historia y su leyenda. Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo*, Antonio Pareja Editor, Toledo, 2000, p. 23.
- 3 *Ibidem*, p. 26.
- 4 A. Béjar, “Prólogo” en B. Pérez Galdós, *Toledo su historia... op. cit.*, p. 9.
- 5 B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado. Crónica de Madrid*, Visor Libros, Madrid, 2004, p. 71.
- 6 *Ibidem*.
- 7 F. Cánovas Sánchez, *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 209.
- 8 B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado... op. cit.*, pp. 11-12.
- 9 Carta de José Ortega Munilla a Pérez Galdós, Córdoba, 5 de junio de 1891, reproducida en S. de la Nuez y J. Schraibman, *Cartas del archivo de Galdós*, Taurus, Madrid, 1967, p. 213.
- 10 E. Pardo Bazán, “Días toledanos”, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 7, 25 de julio de 1891, p. 25.
- 11 S. de la Nuez y J. Schraibman, *Cartas del archivo... op. cit.*, p. 47.
- 12 F. Cánovas Sánchez, *Benito Pérez Galdós... op. cit.*, p. 123.
- 13 *Ibidem*, p. 107.
- 14 S. de la Nuez y J. Schraibman, *Cartas del archivo... op. cit.*, p. 143.
- 15 B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado... op. cit.*, pp. 11-12.
- 16 V. Macho, *Memorias*, G. del Toro Editor, Madrid, 1972, p. 184.
- 17 F. Barreda y Ferrer de la Vega y B. Madariaga de la Campa, *Victorio Macho y Santander: notas de unos recuerdos*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1974.
- 18 A. Béjar, “Prólogo” en B. Pérez Galdós, *Toledo su historia... op. cit.*, p. 7.
- 19 G. Marañón, *Elogio y recuerdos de Toledo*, Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 146.
- 20 *Ibidem*, p. 147.
- 21 J. Carrobes, “Apuntes biográficos de un artista itinerante” en *Victorio Macho. La mirada*, Artes Gráficas, Toledo, Palencia, 2002, p. 73.
- 22 J. Francés, “Artículo periodístico”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de enero de 1919, en A. M. González, “Galdós en las artes plásticas: la iconografía”, *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 2005, p. 166.
- 23 J. C. Brasas Egido, *Victorio Macho: vida, arte y obra*, Diputación Provincial, Palencia, 1987, p. 24.
- 24 W. Rubín, “Galdós, Toledo y arte” en *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 2005, p. 75.
- 25 La relación de Pérez Galdós con los artistas de la época se dio a conocer en la exposición *Benito Pérez Galdós. La verdad humana*, celebrada en la Biblioteca Nacional de España (de noviembre de 2019 a febrero de 2020), en la cual se mostraron los diferentes retratos que le hicieron Miguel Masieu, Manuel García “El Hispaletto” y Sorolla. Este último realizó varios al escritor, uno para la Hispanic Society de Nueva York; otro se conservó en su colección, junto a otras pinturas de autores como Aureliano de Beruete. Actualmente la propiedad de este legado es de la Casa Museo Pérez Galdós, Cabildo de Gran Canaria. También se mostraron obras de Ricardo Arredondo y de Agustín Lhardy dedicadas al escritor.
- 26 A. Béjar, “Prólogo” en B. Pérez Galdós, *Toledo su historia... op. cit.*, p. 11.
- 27 B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado... op. cit.*, p. 72.
- 28 *Ibidem*, p. 69.
- 29 “Recorrian ambos los lugares artísticos de la ciudad, los rincones poco conocidos y los sitios reservados de los conventos. El pintor servía al novelista de introductor en el trato con las gentes oscuras de la población civil o religiosa, que tanto interesaban a sus observaciones humanas». G. Marañón, *Elogio y recuerdos... op. cit.*, p. 159.
- 30 B. Pérez Galdós, *Toledo su historia... op. cit.*, p. 152.
- 31 *Ibidem*.
- 32 V. Macho, *Memorias... op. cit.*, p. 160.
- 33 *Ibidem*, p. 159.
- 34 B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado... op. cit.*, p. 73.
- 35 B. Pérez Galdós, *Toledo su historia... op. cit.*, p. 134.
- 36 V. Macho, *Memorias... op. cit.*, p. 130.
- 37 J. C. Brasas Egido, “Victorio Macho y Alonso Berruguete: comentarios sobre una huella artística y vicisitudes de un monumento conmemorativo”, *Actas del I Congreso de Historia de Palencia*, 1985, vol. 1, 1987, pp. 251-272.
- 38 J. L. Cabezas y M. Pérez, “Toledo y Galdós” en *Galdós los fundamentos de una época X Congreso Internacional Galdosiano*, Casa Museo Pérez Galdós, Gran Canaria, 2013, p. 240.
- 39 V. Macho, *Memorias... op. cit.*, p. 326.
- 40 F. Cánovas Sánchez, *Benito Pérez Galdós. Vida... op. cit.*, p. 331.
- 41 L. García Montero, *La realidad de una esperanza. Galdós, la memoria y la poesía*, Catálogo de exposición, Instituto Cervantes, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Madrid, 2020, p. 131.
- 42 *Ibidem*, p. 135.
- 43 V. Macho, *Memorias... op. cit.*, p. 45.
- 44 Carta de Victorio Macho a Nicolás María Urgoiti, 20 de julio de 1946. AMVRFT.
- 45 Carta de Victorio Macho, Lima, 10 de febrero de 1950. AMVRFT.
- 46 F. Cánovas Sánchez, *Benito Pérez Galdós. Vida... op. cit.*, p. 339.
- 47 Carta de Victorio Macho, Lima, 25 de diciembre de 1950. Archivo Museo Victorio Macho - Real Fundación de Toledo, Toledo (AMVRFT).
- 48 V. Macho, *Memorias... op. cit.*, p. 172.
- 49 *Ibidem*, p. 182.
- 50 G. Marañón, *Elogio y recuerdos... op. cit.*, p. 19.
- 51 B. Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado... op. cit.*, p. 71.
- 52 S. de la Nuez y J. Schraibman, *Cartas del archivo... op. cit.*, p. 13.
- 53 J. F. Botrel, “Benito Pérez Galdós ¿escritor nacional?” en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria, 1977, p. 73.
- 54 La Junta estaba formada por José Echegaray, Jacinto Benavente, Gustavo Bauer, Mariano de Cavia, Tomás Romero, Melquíades Álvarez, el duque de Alba, el conde de Romanones, el marqués de Estella y Eduardo Dato.
- 55 Llamamiento redactado por Jacinto Pérez Benavente, recogido en J. F. Botrel, *op. cit.*, 1977, p. 63.
- 56 Parece ser que se había previsto la recaudación de quinientas mil pesetas para el escritor mediante una suscripción-homenaje, con el fin de aminorar las dificultades económicas en la última etapa de la vida del escritor, ya que tuvo que recurrir a la caridad; sin embargo, la cantidad reunida quedó lejos de lo previsto. El periódico ABC propuso la publicación de un número exclusivo dedicado a Galdós, que tampoco se llegó a realizar.
- 57 J. F. Botrel, “Benito Pérez Galdós ¿escritor nacional?”, *op. cit.*, p. 69.

# Los azares de los *panneaux* de Cambó. El periplo de las pinturas de Botticelli en los años 1936-1941

· ALEXANDRE VICO MARTORI Y MARIA DE LLUC SERRA ·

Universitat de Girona / ICRPC

## DE LA VIA LAIETANA AL PALACIO NACIONAL

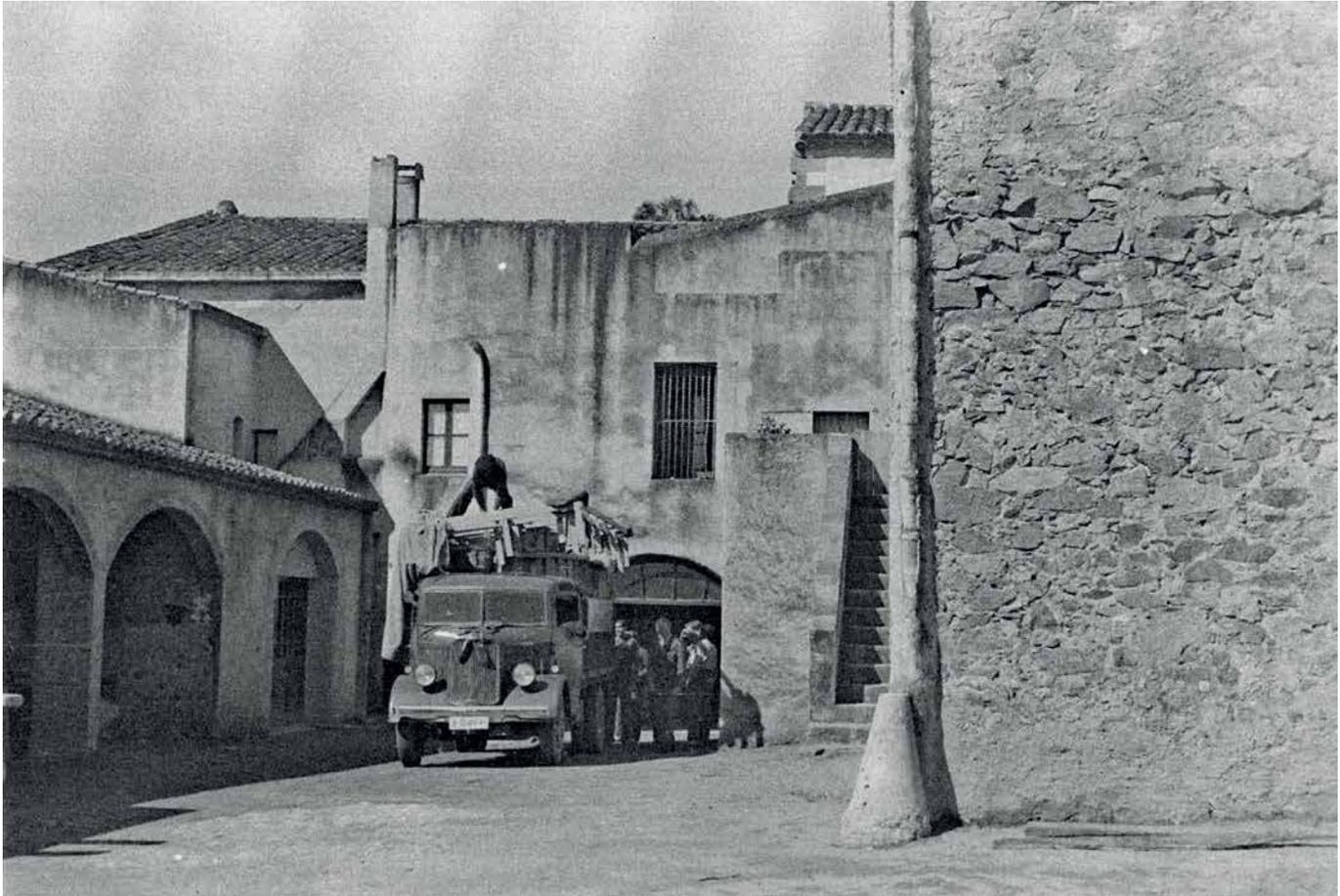
Poco después de que Francesc Cambó comprase en París la colección entera de Joseph Spiridon, y luego de que se celebrase en mayo de 1929 una subasta manipulada en Berlín, las tres *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* atribuidas a Sandro Botticelli encontraron cobijo en la morada del político catalán de la Via Laietana en Barcelona<sup>1</sup>. En aquella mansión recién erigida por Adolf Florensa el terceto compartió escenario con otras obras de grandes maestros como Rubens, Quentin de La Tour y Gainsborough entre otros. No obstante, pronto se hizo evidente la predilección que Cambó profesaba por Botticelli y los tres *panneaux* –como él los designaba– colgaron de las paredes de su dormitorio<sup>2</sup>. Si bien se trataba de un lugar íntimo y personal, también cabe recordar que no era una ubicación baladí, ya que tales pinturas fueron creadas en 1483 precisamente para decorar la *camera nuziale* del Palazzo Pucci<sup>3</sup>.

A medida que pasaba el tiempo, la situación de incipiente inestabilidad política hizo que Cambó se plantease en varias ocasiones retirar el legado artístico de la residencia barcelonesa. Pero nunca se decidió y, en efecto, los temidos presagios acontecieron en julio de 1936 mientras él surcaba el Mar Adriático en su nave “Catalonia”. Había estallado la Guerra Civil española y, días después del cataclismo, la FAI-CNT ocupó el hogar de Cambó convirtiéndolo en su sede central y causando graves daños a algunas de sus pinturas, muebles y libros. Desde la distancia, el afectado buscó soluciones a través de sus albaceas, aunque fue la *Generalitat de Catalunya* quien consiguió contener a aquellos “incontrolados” a través de varias disposiciones y leyes, constituyendo a finales de ese mismo mes la Sección de Monumentos del *Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic de la Generalitat de Catalunya* (SPHAC). Aquel fue un importante paso hacia adelante para la preservación del patrimonio ante las destructivas oleadas revolucionarias de aquellos iconoclastas cuyo “fuego purificador” reducía a cenizas el legado artístico –sobre todo religioso– que encontraban a su paso.

Poner en práctica los decretos de la *Generalitat* resultó mucho más difícil de lo que se pensó. En el caso de la colección Cambó, una vez se ordenó la incautación para formar parte del *Patrimoni Artístic del Poble de Catalunya*, fue el consejero de cultura Bonaventura Gasol quien tuvo que negociar con los líderes anarquistas Durruti y García Oliver para que cediesen el valioso patrimonio artístico y bibliográfico albergado en el número 30 de la Via Laietana. Tras más de un intenso mes, y no sin abundantes hostilidades, aceptaron desprenderse de las obras a cambio de un fondo para organizar una biblioteca para las *Juventuts Llibertàries* y de que se les atribuyese el mérito de contribuir a la salvaguardia del patrimonio del pueblo.

Fue a partir del 11 de agosto cuando empezaron a desalojar las obras de Cambó al mismo tiempo que el arqueólogo Josep Gibert i Buch elaboró un inventario detallado de las pinturas y objetos con su correspondiente estado de conservación<sup>4</sup>. La recién recuperada colección Cambó se depositó en el Museo de Arte de Cataluña y fue enumerada por la *Junta de Museus* con cifras que iban desde el 40.346 hasta el 40.558<sup>5</sup>. Tal y como indica su mismo propietario, las *spalliere* de Botticelli fueron colocadas en los sótanos de una de las cuatro torres junto a muchos otros cuadros antiguos y modernos de Neri di Bicci, Murillo, Melozzo da Forlì, Veronese, Correggio, etc.<sup>6</sup>

En ese mismo palacio encontraron abrigo centenares de obras procedentes de iglesias, museos y colecciones privadas como la Muntadas, Amatller y Rocamora, entre otras. Custodiadas en las distintas salas configuraban todo un heterogéneo elenco objetual compuesto por esculturas de marfil, porcelanas, estampas japonesas, partes de retablos y enseres litúrgicos entre otros. Allí dentro, las obras incautadas por la *Generalitat* eran inventariadas, restauradas y parecían estar a buen recaudo<sup>7</sup>. Al cabo de dos años, la capacidad de los depósitos demostró ser insuficiente y la Ciudad Condal empezó a sufrir constantes bombardeos aéreos<sup>8</sup>.



1

La situación cada vez iba a peor y la extrema proximidad de algunas trincheras con los escondrijos ponía en grave peligro el valioso patrimonio artístico. Ante los ataques por aire o por tierra, era necesaria una rápida resolución. Un éxodo masivo del patrimonio artístico hacia el extranjero habría sido interpretado como una anticipación de la derrota que pronto tendría lugar en la Batalla del Ebro. Por lo que, consejeros del gobierno de Lluís Companys como Josep Tarradellas y Carles Pi i Sunyer ordenaron el traslado de las obras –anteriormente incautadas– hacia otros lugares más recónditos y protegidos del país entre los que cobró especial importancia la comarca prepirenaica de la Garrotxa<sup>9</sup>.

Una vez transportadas allí, algunas obras se protegieron en la misma capital, Olot, y también en algunas localidades del Am-

purdán como La Vajol, Agullana y Darnius. Este último municipio fue precisamente donde encontraron refugio las *spalliere* de Botticelli y parte de la colección de Cambó<sup>10</sup>.

#### REFUGIO EN DARNIUS

El traslado de Barcelona hacia Darnius está registrado documentalmente y se sabe que las casi doscientas obras de la colección Cambó fueron transportadas el día 2 de agosto de 1938 en las cajas 180-X, 181-A, 182-A, 183-A y 184-A en el furgón Dodge B.1264 P<sup>11</sup>. Después de varias decenas de horas de viaje a velocidad reducida a causa de la fragilidad de las cargas, una treintena de furgones *del Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic* descargaron la delicada mercancía en Can Descalç en Darnius (fig. 1).

Allí les esperaba Joan Subias Galter, director de los *Serveis Culturals* de la *Generalitat de Catalunya* y encargado de custodiar las obras<sup>12</sup>. Aquel caserío ampurdanés era sin duda un lugar idóneo para la preservación del patrimonio artístico, ya que disponía de veintiuna salas y varios patios que pronto se vieron inundados de retablos, pinturas murales, lienzos, etc. Las cajas de la colección Cambó se abrieron y sus pinturas se distribuyeron entre las salas 6 y 11 pero la mayoría de las obras permanecieron allí apenas cinco meses.

El 26 de enero de 1939 la ciudad de Barcelona cayó rendida ante las tropas franquistas y con ello empezó una nueva oleada de desplazamientos de las obras para evitar que cayesen en las manos del *Caudillo*. Ese mismo día de enero Francesc Cambó otorgó plenos poderes sobre su patrimonio artístico a Narcís de Carreras y el resto de sus albaceas Llena, Torrens, Mestre y Ribó<sup>13</sup>. El gobierno republicano de Manuel Azaña asumió que era incapaz de garantizar la integridad del Tesoro Nacional y se vio forzado a aceptar la mediación internacional con el recién creado Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles.

#### CONVOY CON RUMBO A GINEBRA

El atardecer del 3 de febrero de 1939 el ministro de estado Álvaro del Vayo, encargado de las negociaciones, informó a Azaña de un acuerdo con la secretaria general de la Sociedad de Naciones para depositar en Ginebra las obras artísticas, en el que fue el denominado Acuerdo de Figueras<sup>14</sup>. En medio de un clima de caos y temor al bombardeo de la fuerza aérea franquista –a la que se sumaban la Legionaria italiana y la Legión Cóndor–, las colecciones artísticas públicas y privadas se trasladaron a contrarreloj con destino a la frontera francesa.

La colección Cambó, que se hallaba en Darnius, también fue rápidamente empaquetada con el mismo destino. Más de setenta camiones dirigidos por el comandante de carabineros Alexandre Blasi cruzaron por el paso de Le Perthus, Cervera y las Illas cargados con los tesoros de todo el territorio español. El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte había indicado detalladamente las rutas y los horarios de los transportes, solicitando expresamente la supresión de los ataques<sup>15</sup>. Los camiones procedentes de Darnius traspasaron el país precisa-

mente entre los días 8 y 9 de febrero. A diferencia de las obras procedentes de Madrid y otras ciudades, las catalanas viajaron sin sus documentos identificativos, marcadas en todo caso con el número en rojo que había pintado el *Servei de Patrimoni*<sup>16</sup>. Una vez en Francia, se traspasaron a un tren especial de veintidós vagones que partió desde Perpiñán hasta Suiza el 12 de febrero<sup>17</sup>.

Cinco días después la preciada carga fue recibida en la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. Durante el mes de marzo de 1939 el Comité Internacional y la Junta Central inventariaron los bienes culturales recibidos. Fueron semanas de duro trabajo para el comité de expertos formado por Timoteo Pérez Rubio y José Giner Pantoja junto a Eugenio d'Ors y José María Sert en representación del Gobierno de Burgos. No obstante, el día 30 de ese mismo mes, justo un día antes de que finalizase la Guerra Civil española, la Sociedad de Naciones acabó haciendo entrega del Tesoro Artístico al Gobierno de Burgos.

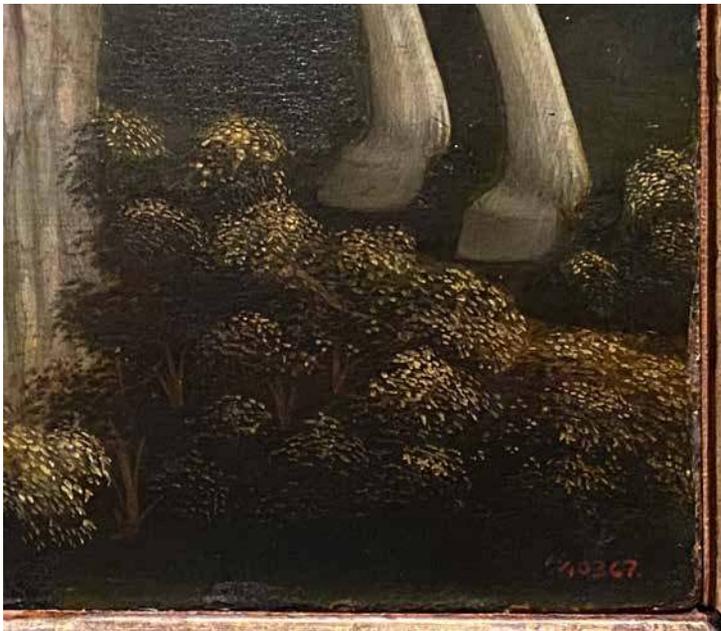
Este consejo de ministros de la España franquista permitió al Museo de Arte e Historia de Ginebra presentar una selección de las obras evacuadas en una exposición llamada *Chefs-d'œuvre du Musée du Prado*. Abierta durante los meses de julio y agosto, fue considerada unánimemente el acontecimiento cultural europeo más importante del año. Una vez finalizada la muestra las obras partieron de regreso a España a principios de septiembre, mientras que las pinturas no seleccionadas ya lo habían hecho meses antes, concretamente con las expediciones del 10 de mayo y el 14 de junio de 1939<sup>18</sup>.

#### EL PARADERO DE LOS BOTTICELLI

En medio de toda esta coyuntura de repentinos traslados nacionales e internacionales surgen preguntas como ¿qué sucedió con las *spalliere* de Botticelli? ¿Viajaron con el resto de las obras con rumbo a Ginebra? ¿Formaron parte de aquella exposición protagonizada por las obras del Museo Nacional del Prado?

Todas estas y otras cuestiones se resuelven con una respuesta inadvertida y que puede contrariar bastante: los tres *panneaux* de Cambó no viajaron nunca a Suiza. De hecho, por algún motivo que luego se intentará dilucidar, permanecieron en Can Descalç mucho más tiempo que la mayoría de las obras; incluso cuando otras obras ya circulaban de regreso a su lugar de origen.

La primera certeza documental que informa de la continuada estancia de las pinturas en el caserío data de finales de febrero de 1939. A pesar de que buena parte de las colecciones nacionales eran objeto de constantes traslados y habían salido hacia Francia, en Darnius aún permanecían algunas obras del legado Cambó. Según se registra en la *Relación de las piezas sueltas existentes en el depósito de Darnius según las habitaciones donde se encuentran* escrita por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), en la sala VI de Can Descalç se conservaban tres cuadros de la colección Cambó que no marcharon con el resto<sup>19</sup>. Se trataba de la tríada de Botticelli inventariada correlativamente con los números 40.365, 40.366 y 40.367<sup>20</sup>. Una enumeración otorgada inicialmente por el *Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic* en 1936, pintada en color rojo en el extremo inferior derecho de cada pintura y que, más tarde, el mencionado SDPAN siguió utilizando sin modificación numérica alguna para referirse a los Botticelli. De hecho, en el caso de la tercera pintura aún puede vislumbrarse dicha cifra y, en todo caso, cabe destacar que estos tres números serán cruciales para la identificación de las *spalliere* en documentos posteriores que se citarán en esta investigación<sup>21</sup> (fig. 2).



2

La segunda fuente, posterior en el tiempo y que niega cualquier desplazamiento internacional de los Botticelli, es precisamente el inventario que se empezó a redactar en Ginebra el 3 de marzo de 1939 de las obras procedentes de los depósitos españoles bajo el título *Inventaire des Œuvres d'Art Espagnoles transportées au Palais de la Société des Nations en exécution des dispositions arrêtées a Figueras*. Se trata de un listado ciertamente ambiguo. Por un lado, en su primera parte se describen obras de arte procedentes de la Junta Central del Tesoro Artístico que albergaba los fondos del Museo del Prado, el Palacio Real y la Academia de San Fernando anotándose autoría o escuela, título de la obra, época, procedencia y estado. Mientras que, por otro lado, el segundo apartado donde constan las obras de procedencia catalana, las descripciones son extremadamente escuetas y sin apenas especificaciones que permitan identificarlas<sup>22</sup>. En cualquier caso, tras un análisis pormenorizado del inventario se infiere con certeza que, entre las muchas obras trasladadas, no hay rastro de las pinturas con la *Historia de Nastagio degli Onesti*<sup>23</sup>.

Otras fuentes que reafirman la permanencia de las tablas en Darnius ya en el verano de 1939 son la *Recalificación del inventario de "Can Descals" de Darnius* y la *Relación de los objetos embalados en Darnius: n.º de inventario rojo, n.º de la sala del depósito, medidas, clase de embalajes, procedencia y salida del depósito*<sup>24</sup>. Documentos que refutan la posibilidad de un traslado al extranjero pero que además informan de la ubicación precisa de las pinturas en el caserío.

Por último, son las cartas de Francesc Cambó y Narcís de Carreras las pruebas que consolidan tales propuestas y además enriquecen el conocimiento sobre la presencia de las *spalliere* en Darnius hasta otoño de ese mismo año. Conservadas actualmente en el fondo Narcís de Carreras del *Arxiu Nacional de Catalunya* (ANC) se presentan como valiosos testimonios cargados de intimidad, amistad y franqueza entre el político exiliado y su albacea. De la lectura de estas se desprenden aspectos de sumo interés como, por ejemplo, el conocimiento por parte de Cambó de que sus *panneaux* de Botticelli estaban en Can Descalç en un momento en que el resto de su colección iba rumbo a Ginebra y la imperiosa necesidad de hacer algo con ellos para asegurar su óptima conservación y evitar su deterioro.

Mantener el terceto intacto se convirtió en una prioridad y, en casos concretos como una carta enviada el 24 de junio de 1939, Cambó hizo uso de expresiones como “que las pinturas sean devueltas lo antes posible para que no sufran más” o incluso, en otra carta del 8 de septiembre de 1939, se permitió dar instrucciones precisas sobre el modo de conservación especificando que “si no se colocan en muy buenas condiciones, como son pintura muy vieja y sobre madera, pueden sufrir daños irreparables”<sup>25</sup>. Es evidente que Cambó no se cansaba de preguntarle a Carreras sobre el estado de aquellas pinturas en particular, igual que también sus argumentos iban acompañados de furibundas críticas hacia los funcionarios de la *Generalitat*.

Llegados a este punto, la extrema insistencia y las palabras de indignación de las epístolas del catalán invitan a pensar que quizás no estaba en sus planes que las *spalliere* permaneciesen allí y ello nos aproxima a la cuestión nuclear: ¿por qué motivos los *panneaux* de Botticelli no fueron trasladados a Ginebra junto al resto de la colección Cambó?

Pues bien, a falta de más indicios, dos son los aspectos principales que pueden aproximarnos a las razones de una decisión tan controvertida y criticada. Por un lado, no debe olvidarse que el gobierno catalán de Carles Pi i Sunyer se opuso al traslado hacia Suiza de las obras depositadas en los depósitos más importantes (Olot, Bescanó, Darnius y Agullana). A mediados de enero de 1939 el Gobierno de la República tomó medidas para proteger las obras depositadas en las localidades catalanas y, de manera unilateral, creó una comisión de cuatro miembros, designando a Timoteo Pérez Rubio y Cándido Bolívar como representantes del Gobierno y a Ramón Frontera y Joan Subias como representantes de la *Generalitat*.

Desde el principio Pérez Rubio y Bolívar se mostraron conformes con el criterio propuesto por Frontera y Subias de dejar las obras del patrimonio catalán en los lugares donde estaban guardadas. Pero justo cuando había comenzado a actuar la recién creada comisión, el Gobierno central volvió a decidir por su cuenta y trasladó las obras debatidas hacia Ginebra. Como recuerda Pi i Sunyer “salieron, contra nuestra voluntad, una

parte de las colecciones guardadas en Darnius y Agullana”<sup>26</sup>. Una parte mayoritaria que habría exceptuado las obras 40.365, 40.366 y 40.367 de la colección Cambó por las presiones que estaban ejerciendo los representantes catalanes que temían que –al partir al extranjero– las obras más valiosas sufriesen daños irreparables.

Por otro lado, puede que la poca disponibilidad de recursos automovilísticos y la premura con la que el teniente Alexandre Blasi llevó a cabo las últimas expediciones hacia Ginebra también diese como resultado la retención de los Botticelli en Can Descalç.

Como indica José Álvarez Lopera, a partir del día 6 de febrero la evacuación del patrimonio nacional estuvo presidida por el desorden más espantoso. El éxodo comprendió solo una pequeña parte de lo que se pretendía sacar, quedando una inmensa cantidad de obras en los depósitos catalanes expuestas al pillaje o a la destrucción. A menudo se destaca el centenar de obras evacuadas por la *Generalitat* desde Agullana y Darnius con destino a Ginebra, pero menos conocida es la cantidad de obras preparadas en Mas Can Descalç que habrían podido llenar veinte camiones<sup>27</sup>. Entre ellas, sin duda estaban las *spalliere* de Botticelli, junto a otras muchas cajas de colecciones públicas y privadas que simplemente no fueron trasladadas por falta de tiempo o falta de espacio en el camión.

Así pues, ya fuese porque lo decidió la comisión del gobierno o bien a causa de la celeridad y la parcialidad con la que se estaban efectuando los traslados hacia Suiza, los *panneaux* se quedaron en Darnius en contra de lo que habría deseado su propietario. Este cambio de planes justificaría las constantes reclamaciones por parte de Cambó y las antipatías que profesó a partir de entonces hacia los miembros del *Servei de Patrimoni Històric-Artístic i Científic*.

#### **REGRESO A BARCELONA: DEPÓSITO CAJA DE PENSIONES Y PALACIO NACIONAL**

Hasta ahora se conocían pocos detalles de las *spalliere* desde que abandonaron Can Descalç y regresaron a Barcelona a ma-

D. Francisco de la Cambó con domicilio en Barcelona calle La Laietana nº 30 piso declaro bajo juramento, ser afecto al Glorioso Movimiento Nacional, y, asimismo, legítimo propietario de los siguientes objetos:

Los objetos reseñados, se hallan depositados en los lugares y con los números de inventario y de fotografía que se citan:

| NÚM. | OBJETOS  | DEPÓSITO          | INVENTARIO | OLICHE   | EXFUESTO |
|------|--|-------------------|------------|----------|----------|
| 1    | Talla Botticelli, muerte de una doncella por un caballo  | Darnius - caja 18 | 40365      | 080x139  | 13       |
| 2    | Talla Botticelli, muerte de un niño por un caballo   | D. caja 19        | 40367      | 081x141  | 13       |
| 3    | Talla Botticelli, doncella por un caballo  | D. caja 17        | 40366      | 081x140  | 13       |
| 4    | Talla, Broussin - BB - M.D. 300  | Podratser         | 80111      |          | 5°       |
| 5    | Talla italiana, angel tocando un tambor  | cornelli          | 80270      |          | 1°       |
| 6    | Talla gótica, santa expulsiwa  |                   |            |          | 13-25-1  |
| 7    | Talla de Gades Gaddi, escena de la vida de San Sebastián                                       | cornelli          | 80599      |          | 1°       |
| 8    | Talla de Gades Gaddi, escena de la vida de San Sebastián                                       |                   | 80999      |          | 1°       |
| 9    | Talla sobre tabla, Hijo de David, muerte de la Virgen, en Betlem, San Sebastián y otros santos | Podratser         | 822        |          | 1°       |
| 10   | Talla sobre tabla, siete bienaventurados   | Pincha            | 40589      | 029x026  | 3°       |
| 11   | Talla sobre tabla, siete bienaventurados   |                   | 40569      | 045x150  | 1°       |
| 12   | Retrato de dama con atributos de muerte, leona, atrevida y feroz                               | En. Gades 28      | 1125       |          | 3°       |
| 13   | Retrato de dama con atributos de muerte, leona, atrevida y feroz                               | Podratser         | 40508      | 019x0145 | 3°       |
| 14   | Retrato de dama con atributos de muerte, leona, atrevida y feroz                               |                   | 40468      | 024x019  | 13       |
| 15   | Retrato de dama con atributos de muerte, leona, atrevida y feroz                               |                   | 40481      | 030x026  | 3°       |

En \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

El Encargado de los Depósitos

En Barcelona a 7 de febrero de 1940

El Contador de la Caja

Francisco de la Cambó

Francisco de la Cambó

Francisco de la Cambó

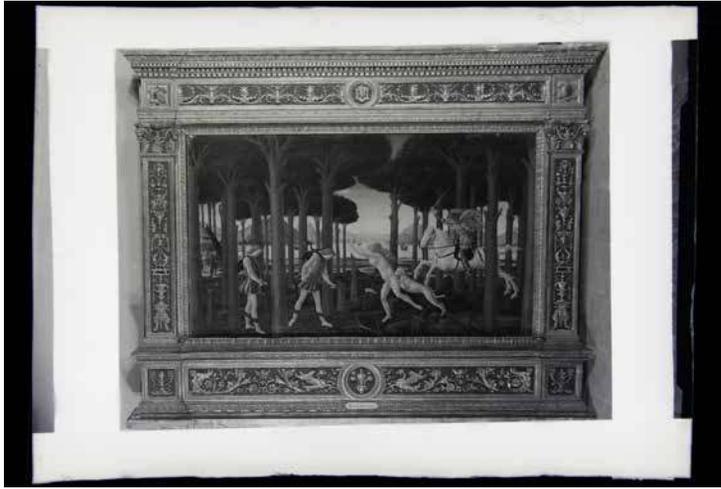
3

nos de Carreras para ser donadas al Museo Nacional del Prado poco después. Precisamente, esta parte de nuestra investigación ha proporcionado las más gratas sorpresas. No solo hemos podido poner fecha a ciertos movimientos, sino también conocer una ubicación de los Botticelli que para nada se esperaba.

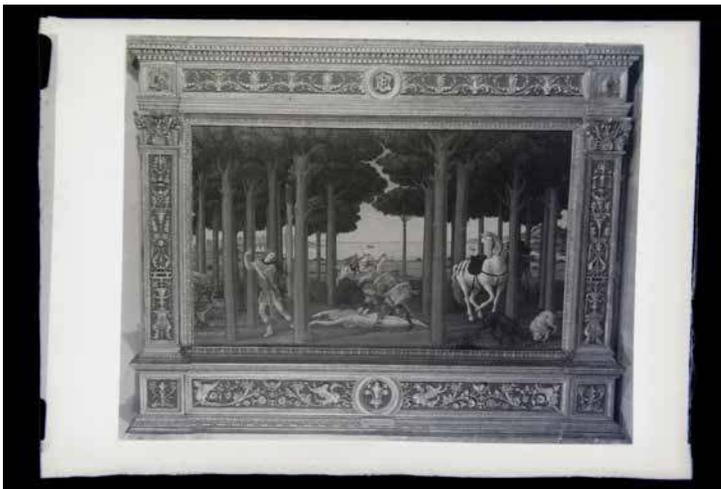
En primer lugar, tras una exhaustiva revisión de la circulación de obras de Darnius a Barcelona en otoño de 1939 se consiguió localizar un envío de la colección Cambó del 28 de octubre de 1939 con las cajas 17, 18 y 19 donde iban las *spalliere*<sup>28</sup>. En contra de lo que habíamos creído durante largo tiempo, el terceto no

se depositó en el Palacio Nacional –donde recordemos que ya había estado en verano de 1936 tras la incautación de la casa de la Via Laietana–, sino que, en realidad, estuvo en el depósito Caja de Pensiones<sup>29</sup>. Así queda demostrado en el acta de devolución del 7 de febrero de 1940 en que Luís Monreal hizo entrega de los Botticelli a Carreras, junto a otras obras de la colección Cambó que inicialmente se hallaban en la residencia de Via Laietana (fig. 3)<sup>30</sup>.

Según explicó el albacea, el retorno y la entrega de “lo de Darnius” habían sido estipulados en otoño de 1939 pero se pospu-



4



5

sieron hasta después de las vacaciones navideñas de José María Muguruza<sup>31</sup>. El tiempo pasaba y a finales de enero Carreras aún no había recibido nada. Las razones parece que atienden a la oposición por parte de Muguruza de devolver aquellas obras depositadas “en un rincón de la Caja de Pensiones”<sup>32</sup>. Con esto, no cabe ninguna duda de que los Botticelli estuvieron, efectivamente, en el depósito Caja de Pensiones.

Ahora bien, puestos a interpretar las valiosas palabras de las cartas de Carreras, no debemos pasar por alto una interesante especificación que indica que “antes de la entrega se hacen fotos”<sup>33</sup>. Fotografías tomadas a principios de febrero de 1940, que seguramente se adjuntarían al acta de devolución y que, tras muchos esfuerzos, hemos conseguido localizar en esta investigación (figs. 4, 5 y 6).

Testimonios visuales fascinantes e ilustrativos del óptimo estado de conservación de las tres pinturas, pero cuya procedencia debe ser analizada de nuevo. A diferencia de lo que cabría suponer, estas fotografías parece que no fueron realizadas en el depósito Caja de Pensiones, donde estuvieron tras regresar de Darnius en otoño de 1939, sino que, por las carpetas y ficheros donde han



6

sido localizadas, se deduce que fueron realizadas en el Palacio Nacional, donde era más habitual que se tomaran fotografías y parece que disponían de más medios e instrumentos para ello<sup>34</sup>.

Pocos días después de la recuperación de los Botticelli y otras obras de la colección Cambó, Carreras escribió varios telegramas a su poseedor, y este contestó sumamente agradecido argumentando que “ya puede imaginarse la satisfacción que recibí con su telegrama notificándome el ingreso en la Laietana de los cuadros recuperados. Le telegrafé inmediatamente felicitándole y agradeciéndole y hoy le felicito y le confirmo la felicitación y el agradecimiento”<sup>35</sup>.

Las obras del legado Cambó habían sorteado los muchos azares y peligros de la Guerra Civil, habían recorrido cantidad de kilómetros en su periplo nacional e internacional, pero años después regresaron a la morada barcelonesa de quien las amasó con ahínco. No obstante, para los ambulantes *panneaux* de Botticelli aquel retorno no era la tregua final, sino una parada más hasta emprender su último e inminente traslado hacia el lugar en el que permanecen hasta nuestros días: el Museo Nacional del Prado. 🐾

4 Sandro Botticelli: primera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483. ACA, *Delegación de Cultura*, 10, 000018\_10. C-1974.

5 Sandro Botticelli: segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483. ACA, *Delegación de Cultura*, 10, 000016\_10. C-1972.

6 Sandro Botticelli: tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483. ACA, *Delegación de Cultura*, 10, 000017\_10. C-1973.

• NOTAS •

**ACA:** Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona.

**AMNAC:** Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

**ANC:** Arxiu Nacional de Catalunya, Sant Cugat del Vallès.

**ARM:** Arxiu Ramon Muntaner, Figueres.

**BOE:** Boletín Oficial del Estado.

**CRDI:** Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Girona.

**ICRPC:** Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, Girona.

**IPCE:** Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.

1 Poco antes de que tuviese lugar la subasta que había anunciado Joseph Spiridon en Berlín Francesc Cambó se anticipó al evento y adquirió su colección entera. No obstante, para mantener el impacto mediático el acto se celebró igualmente sin que nadie supiera que todas aquellas obras eran, en realidad, propiedad de Cambó y estaban siendo revendidas. F. Cambó, *Memòries (1876-1936)*, Alpha, Barcelona, vol. I, 1981-1982, pp. 421-422; R. Guardans i Vallés, “Origen y vicisitudes de la Colección Cambó”, en AA.VV. (eds.), *Colección Cambó*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado y Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya), Madrid, 1990, pp. 55-56.

En lo que respecta a la atribución de estas pinturas, cabe matizar que el maestro florentino se valió de la ayuda de varios asistentes asiduos en su taller para la culminación del ciclo. Según se desprende de los estudios de reflectografía infrarroja y radiografía realizados por el Museo Nacional del Prado (y publicados por Gabriele Finaldi y Carmen Garrido), todo parece apuntar a que Botticelli delineó los elementos destacados de, al menos, las dos primeras composiciones para que luego Bartolomeo di Giovanni,

Jacopo del Sellaio o Jacopo di Domenico Papi avanzasen el proceso creativo del conjunto. Desconocemos si, en una fase final el maestro pudo volver a intervenir en el cuarteto para corregir elementos o dar cierta homogeneidad estilística. De lo que no hay duda es que este *modus operandi* justifica las notorias diferencias cromáticas y estilísticas del ciclo, perceptibles especialmente en la tercera *spalliera*, atribuida casi de manera completa a Bartolomeo di Giovanni (aunque siguiendo ciertas premisas estipuladas por Botticelli). En lo que se refiere a la última pintura, no ha sido objeto de estudios similares (que a nosotros nos conste), pero pudo ser pintada de manera análoga a las dos primeras. Es decir, bajo diseño inicial del maestro pero desarrollada por colaboradores como Jacopo di Domenico Papi en este caso. Algunos de los autores que han tratado tales debates son: J. P. Richter, “Ausstellung von Gemälden alter Meister in London”, *Kunstchronik*, XV, 1880, pp. 444-445; H. Ullmann, *Botticelli*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München, 1893, pp. 111-112; W. V. Bode, *Sandro Botticelli*, Propyläen-Verlag, Berlin, 1921, pp. 118-120; L. Breuner, “Botticelli and Boccaccio's ‘Anastagio degli Onesti’”, *Apollo*, 45, 1947, pp. 131-132; R. Salvini, *Botticelli*, Rizzoli Editore, Milán, vol. I, 1958, p. 32; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, Phaidon Publishers Inc., Londres, vol. I, pp. 33-36; N. Pons, *Bartolomeo di Giovanni, un collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli*, Polistampa, Florencia, 2004, p. 31; A. Cecchi, *Botticelli*, Federico Motta Editore, Milán, 2005, p. 214; G. Finaldi y C. Garrido, *El trazo oculto: dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Museo del Prado, Madrid, 2006, pp. 138-147; R. Hatfield, *Sandro Botticelli and Herbert Horne*, Syracuse University

Press – The Villa Rossa Series, Siracusa, 2009, p. 140; W. Dello Russo, “Storie di Nastagio degli Onesti”, en C. Acidini Luchinat (ed.), *Botticelli nel suo tempo*, Mondadori Electa, Milán, 2009, pp. 158-163; A. Vico, “Los ecos de las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti”, *Boletín del Museo del Prado*, 55-57, 2019-2021, pp. 23-35.

2 Concretamente estuvo colocado en el dormitorio junto a dos muebles rinconeros de caoba y una banqueta estilo Luis XVI. I. Socias Batet, “Un document extraordinari: l'assegurança de l'edifici de Francesc d'Assís Cambó i Batlle de la Via Laietana, nº 30 abans de 1936”, en E. March y C. Narváez Cases (coords.), *Los mundos del Arte: estudios en homenaje a Joan Sureda*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2019, p. 286.

3 H. Horne, *Botticelli. Painter of Florence*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1980, pp. 127-134; R. Lightbown, *Botticelli. Life and Work*, Paul Elek, Londres, vol. II, 1978, pp. 48-51.

4 J. M. Gudiol Ricart, “La intervención de Josep Gudiol en el salvamento del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil”, en A. Ramón y M. Barbié (eds.), *Tres escritos de Josep Maria Gudiol*, Opera Minora, Barcelona, 1987, p. 94; citado en F. Gracia y G. Munilla, *Salvem l'Art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil*, La Magrana, Barcelona, 2011, pp. 72-73, 320.

5 AMNAC, *Quadern d'anotacions relatives a l'ordenació dels fitxers*, 1936, p. 2.

6 ANC, *Fons Narcís Carreras i Guiteras*, 171 UC2, carta del 26 de enero del 1939, folio 42.

7 Para más información acerca de las colecciones privadas Muntadas, Amatller y Rocamora durante la guerra civil, véase: Y. Pérez Carrasco, “Confiscació i èxode de les col·leccions privades d'art de Barcelona durant la guerra civil (1936-1939)”,

*Temps i espais de memòria. Revista digital del Memorial Democràtic*, 4, 2017, pp. 11-18; Y. Pérez Carrasco, *Patrimoni confiscado. La incautació y el èxode de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Base, Barcelona, 2018. En lo que se refiere al tiempo que permanecieron las obras incautadas en el Palacio Nacional, cabe matizar que, una vez allí, también fueron objeto de distintos traslados hacia Olot. Varios documentos informan del traslado de obras de la colección Cambó (entre las que figuran el trio de Botticelli con los números 40.365, 40.366, 40.367) hacia la capital de la Garrotxa a finales de noviembre de 1936. AMNAC, *Fons Comissaria General de Museus. Full de càrrega camió 64821.B, 27 de novembre 1936*. Reg. 301-USH-FI31; ACA, *Cultura*, 134-1-2. Doc. 185.

8 En enero de 1938 el Palacio de Agricultura y el Museo Arqueológico fueron tocados por bombas de aviación. Otras ciudades catalanas como Reus y Tarragona sufrieron también graves destrozos. La primera con el incendio y destrucción del Museo Comarcal y la segunda con la pérdida de preciados materiales arqueológicos del Museo de la Necrópolis Paleocristiana. F. Gracia y G. Munilla, *Salvem l'Art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil*, La Magrana, Barcelona, 2011, pp. 72-73, 320.

9 M. T. Guasch, “Cronología del traslado de la pintura mural durante la Guerra Civil. 1936-1939”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 3, 1999, pp. 165-170; J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, CSIC, Madrid, 2019, pp. 234-241.

10 I. Socias Batet, “Vicissituds de la col·lecció d'art de Francesc d'Assís Cambó i Batlle durant el seu exili (1936-1947)”, en B. Bassegoda, F. Quílez e I.

- Socias Batet (coords.), *Col·leccionistes que han fet Museus*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2017, pp. 41-42.
- 11 ACA, 134-1-1, *Relació d'obres sortides del museu d'art de Catalunya en virtut del que es disposat en l'ofici del sots secretari de cultura senyor Ramon Frontera del 1 d'agost del 1938*, cliché 00045\_134-1-1.
- 12 Joan Subias fijó su residencia acompañado de su familia en Can Descalç desde el mes de mayo de 1938 hasta el 7 de febrero de 1939. Durante casi un año, y con no muy gratos recuerdos, Subias fotografió y vigiló aquellos tesoros artísticos. También controló que las obras que necesitaran una reparación o una restauración fuesen intervenidas cuanto antes por Joan Sutrà Viñas (1898-1981), restaurador y agente de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional activo en la zona. J. Nadal, *Joan Subias Galter (1897-1984): dues vides i una guerra*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2016, pp. 65-69. Para más información acerca de Sutrà, véase: M. A. Miquel Vilanova, *El restaurador Joan Sutrà Viñas (1898-1981) i la seva aportació a la conservació del patrimoni artístic* (tesis doctoral), Universitat de Girona, 2019.
- 13 ANC, *Fons Narcís Carreras i Guiteras*, 1-171, UC2, 26 de enero de 1939, fol. 42; *ibid.*, 1-171, UC3, 26 enero de 1936; *ibid.*, 1-171 UC2, fol. 48, 27 enero de 1939.
- 14 A. Colorado Castellary, *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Cátedra, Madrid, 2008, pp. 151-155.
- 15 En respuesta, Francisco Franco ordenó la suspensión de los bombardeos durante una semana. I Argerich y J. Ara, *Arte protegido*, catálogo de exposición (Palais des Nations, Ginebra), SEACEX, Museo Nacional del Prado, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, 2005, pp. 44 y ss.; F. Gracia y G. Munilla, *Salve l'Art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil*, La Magrana, Barcelona, 2011, pp. 272-277. Acerca de los días en los que la aviación franquista interrumpió sus bombardeos, Arturo Colorado Castellary indica que fueron los días 6 y 7 de febrero (en vez de toda una semana como indican Argerich y Ara y Gracia y Munilla). A. Colorado Castellary, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Cátedra, Madrid, 2018, p. 59.
- 16 Y. Pérez Carrasco, *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Editorial Base, Barcelona, 2018, p. 442.
- 17 Tal y como detalla Rafael Alonso Alonso, el día 12 de febrero ya estaba cargado el tren especial que trasladaría el Tesoro Artístico de Ceret a Ginebra. El día 13 de febrero de 1939, a las once y veinticinco de la noche entraba en la Gare de Cornavin de Ginebra este tren compuesto por veintidós unidades de carga recubiertas por unas lonas negras impermeables para ser descargado en los días siguientes. R. Alonso Alonso, "La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil" en I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, IPCE y Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, p. 180.
- 18 M. García Juliard, "1er juin – 31 aout 1939. L'été espagnol du Musée d'Art et d'Histoire", *Geneva. Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, vol. LI, 2003, pp. 203-231.
- 19 El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), institución franquista creada por decreto el día 22 de abril de 1938, se estructuró inicialmente en dos ramas que debían complementarse respectivamente: el Servicio de Defensa, que se ocupaba de la conservación, reparación y reconstrucción de las obras histórico-artísticas, y el anterior Servicio de Recuperación que había sido incorporado al SDPAN y que se ocupó de la devolución de las obras y objetos artísticos confiscados por la Junta Central del Tesoro Artístico y Juntas Delegadas. En decreto de creación del SDPAN publicado en el BOE se consideraba que su cometido era "reorganizar el servicio de recuperación del patrimonio artístico nacional y también de las obras de arte de propiedad particular sometidas a los azares de la guerra". BOE, 23-04-1938: 6.920.
- 20 ARM, *Relación de las piezas sueltas existentes en el depósito de Darnius, según las habitaciones donde se encuentran, 24 de febrero de 1939*; ACA, Cultura, 131-1-2, 82; ICRPC, *Guerra i Art. Les itineràncies convulsives del Tresor Artístic Nacional. Repertori i transcripció de fonts, documents i dades sobre la incautació, concentració, catalogació, inventari, salvaguarda i trasllat del Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil (1936-1939)*.
- 21 En este punto quisiéramos agradecer el apoyo ofrecido por Ana González Mozo y Miguel Falomir del Museo Nacional del Prado al facilitarnos este exclusivo material de reflectografía y radiografía de las tres *spalliere* de Botticelli. Gracias a ello hemos podido vislumbrar con mayor claridad el resto de números del terceto y otros detalles relevantes de las composiciones.
- 22 Y. Pérez Carrasco, *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Base, Barcelona, 2018, pp. 442-443. El documento original se conserva en el IPCE con la referencia SDPAN, 96 1, SRA\_0001 y el registro de las obras de procedencia catalana se encuentra entre las páginas 173 bis y 192.
- 23 Digno de mención es el legajo donde se indica textualmente que "el sr. Casanovas abogado del sr. Cambó dice que fue a Ginebra todo lo de Darnius menos 2 Botice-llis". ACA, Cultura, 127, 208.
- 24 Estas referencias proceden del ACA. La primera pertenece a la carpeta 0131-1-5 y la segunda a la 0131-1-6. En ambas constan las *spalliere* en Can Descalç.
- 25 Por orden de citación: ANC, *Fons Narcís Carreras i Guiteras*, 1-717, UC2, fol. 61, 24 de junio de 1939, *ibid.*, 1-171, UC2, fol. 67, 8 septiembre de 1939. Otra carta de igual interés es por ejemplo la del 4 de noviembre de 1939 (*ibid.*, 1-171, UC15, fol. 68) en que Cambó reflexionaba acerca de la importancia de tener a buen recaudo las obras que aún pudieran conservarse en los depósitos de Olot –y más concretamente en Darnius–. En esta misma carta Cambó hacía evidente su antipatía hacia la *Generalitat* de Catalunya criticando la manera en que se trataban las obras de arte al considerar el modo en que protegían las obras "no ofrece la menor garantía".
- 26 C. Pi i Sunyer, *La República y la guerra. Memorias de un político catalán*, Oasis, México, 1975, pp. 606-607; citado en J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, CSIC, Madrid, 2019, pp. 237-238.
- 27 J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*, CSIC, Madrid, 2019, pp. 30-35.
- 28 ACA, 0133-1, *Deposito Caja de Pensiones, entradas del 28 octubre*, cliché, 000123\_133-1. En esta misma carpeta se registran además los traslados de otras obras como por ejemplo las de la colección Bertrán y Musitu o del Palacio Solferino que fueron devueltas a Barcelona y depositadas –siguiendo criterios que desconocemos– en lugares distintos como el Monasterio de Pedralbes o el depósito Caja de Pensiones.
- 29 M. de Lluc Serra Armengol, *Arte en tiempos de guerra. Los orígenes de los depósitos de arte en la guerra civil y su destino durante la posguerra en Cataluña*, Patrimonio Cultural y Posguerra, Fragua, Madrid, 2018, pp. 151-167.
- 30 ACA, *Caja 86: Documento 1340 (6) Acta de devolución de la colección Cambó de Via Laietana, 7 de febrero de 1940*.
- 31 Carreras le dice a Cambó que ya se ha puesto en contacto con Muguruza para que la devolución se haga efectiva tras sus vacaciones de Navidad. ANC, *Fons Narcís Carreras i Guiteras*, 1-171, UC15 fol. 80, 20 de diciembre de 1939.
- 32 La especificación de que las pinturas se hallan "en un racó de la caja de pensiones" aparece en la carta antes citada: ANC, *ibid.*, 1-171, UC15 fol. 80, 20 de diciembre del 1939. Ya en fecha de febrero, Carreras le comenta a Cambó cómo Muguruza se opuso y dilató lo máximo posible la devolución añadiendo que "el retorn dels quadres va costar Déu i ajuda" (costó muchísimo) y "en Muguruza tenía por de retornar-los porque el Tribunal de Responsabilitats Polítiques li deia que no ho fes i per això anava passant el temps i ajornant la resolució de l'afer" (Muguruza tenía miedo a devolverlos porque el Tribunal de Responsabilidades Políticas le decía que no lo hiciera y por eso iba pasando el tiempo y aplazando la resolución del asunto). ANC, *ibid.*, 1-171, UC15, fol. 95, del 23 de febrero del 40.
- 33 "abans de l'entrega es fan fotos", ANC, *ibid.*, 1-171, UC15 fol. 87, 1 de febrero de 1940.
- 34 Eso no exime que en el depósito de Caja de Pensiones no se tomasen también fotografías de lo allí depositado, aunque con menor frecuencia y cantidad como así lo atestiguan otras fotografías localizadas en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA) que prevemos salgan publicadas próximamente en un artículo específico sobre dicho lugar.
- 35 La cita original dice así: "ja pot figurar-se la satisfacció que vareig rebre amb el seu telegrama notificant-me l'ingrés a la Laietana dels quadres recobrats. Vareig telegrafiar-li immediatament, felicitant-lo i remerciant-lo i avui li confirmo la felicitació i l'agraïment". ANC, *ibid.*, 1-171 UC2, fol. 78, 9 de febrero de 1940.



1

## *La Vía Dolorosa. Antonio Saura y la abstracción española en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)*

• ISABEL GARCÍA GARCÍA •

*Universidad Complutense de Madrid*

### **EL PABELLÓN ESPAÑOL IS DIFFERENT**

Alrededor del Unisferio (fig. 1), la esfera del globo terráqueo, símbolo de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965, se reunieron más de cincuenta países. El Unisferio abrazaba dos órbitas como emblema de la interrelación de los pueblos del mundo con un lema: “Hacia la paz por el entendimiento”. Su presidente, Robert Moses, buscaba la exhibición del progreso económico, industrial y cultural además de potenciar la aventura espacial y los nuevos logros de la ciencia de los países invitados. De los cientos de pabellones que formaban la Feria quiero centrarme en dos, el español y el jordano. No muy lejos uno del otro y relacionados entre sí por el arte español que se exhibía en su interior.

La historia de la participación de España en este evento comenzó con numerosas reticencias y negativas del gobierno franquista motivadas principalmente por problemas financieros que, al poco tiempo, quedarían atrás con la renovación de los acuerdos con Estados Unidos, la entrada en el Mercado Común y el propósito de convertirse otra vez en la “madre” de los pueblos americanos dentro de la Feria<sup>1</sup>.

Tanto fue así que el gobierno no solo gastó unas cifras desorbitadas del erario público –el historiador Neal. M. Rosendorf ha estimado siete millones de dólares<sup>2</sup>– sino que además lanzó toda una gran campaña publicitaria donde se mostraban sus verdaderas intenciones. Entre ellas, la colaboración internacio-

nal, la prevalencia histórica y la demostración –aunque fuera de forma velada– de una realidad económica, industrial y cultural<sup>3</sup>. En definitiva, alcanzar un prestigio internacional del que aún carecía.

Ya en el acto de inauguración el ministro de Asuntos Exteriores, Fernando María Castiella, declaraba el doble sentido del pabellón. Por un lado, la relación de España con los Estados Unidos a través del descubrimiento de América, rindiendo un homenaje al pasado histórico. Y por otro, la presentación –junto al progreso económico y social– de las dos Españas culturales: la antigua, representada desde los tiempos de Isabel la Católica –y simbolizada, entre otras, por las obras del Greco, Zurbarán, Ribera o Goya–, y la nueva, constituida por la tríada Picasso-Miró-Dalí y por la pintura de vanguardia más reciente. Como afirmó el ministro: “La España de todos y de siempre, que hoy viene a esta gran reunión de América con su pasado glorioso y su esperanza en el futuro”<sup>4</sup>.

En relación con esto, se hace necesario remarcar los contactos que el comité organizador de la Feria mantuvo con el general Franco, formulando todo tipo de peticiones a favor del envío de las más emblemáticas obras de nuestro patrimonio como las de Velázquez, Murillo, Goya o El Greco, especialmente, el *Entierro del Señor de Orgaz*<sup>5</sup>. Probablemente, por este motivo ya la delegación de la Feria americana contaba con otorgar antes de la inauguración una serie de medallas o insignias de carácter distintivo a los representantes del pabellón español<sup>6</sup>.

Frente a lo que se exhibía en Nueva York, en Madrid y por esas mismas fechas se desarrollaba una propagandística exposición, *XXV años de paz*<sup>7</sup>, que celebraba el final de la Guerra Civil española gracias a un régimen que creían garante de orden, progreso y estabilidad y que mostraba el avance español mediante datos, estadísticas, gráficos e imágenes mezclados en grandes paneles: “[...] España ha dejado de ser aquel país decrepito, en trance de disolución, que en 1936 parecía ser [...]. El parto fue doloroso y sangriento, sí, pero después de mil dificultades la Patria logró sobrevivir, aunque –¡fueron tantas las dificultades!– hubo que atravesar años de peligro. Pero hoy, llena de energías latentes en su espíritu, se dispone a dar el último y definitivo estirón entre los pueblos libres de Occidente”<sup>8</sup>.

En aquel ambiente de euforia, España estaba más presente que nunca en el exterior, participando en las ferias de París, Lisboa y Bolonia<sup>9</sup>. El régimen llegó a contabilizar más de 10.000 personas, por ejemplo, en el pabellón español de Expotur celebrado ese mismo año en Roma<sup>10</sup>, un evento en el que principalmente se mostraron los primeros logros de la naciente industria turística española. Pero, sin lugar a dudas, el impacto internacional más relevante vendría de la Feria Mundial de Nueva York, inaugurada el 22 de abril de 1964 con la presencia del presidente de Estados Unidos Lyndon B. Johnson.

Fue una campaña sin precedentes. Durante dos años el pabellón español no paró de celebrar conmemoraciones, desfiles, actuaciones o exposiciones, para demostrar que había alcanzado un gran desarrollo económico. El Ministerio de Información y Turismo, a través de aquellas numerosas muestras, consiguió dar una imagen en el exterior que no se correspondía con la realidad. Se ayudó de eslóganes publicitarios como *Spain is Different* o simplemente *Spain*, acompañados por imágenes de rincones españoles que sirvieron para promocionar los discursos de aperturismo y desarrollo. Con ellos, el ministro Manuel Fraga consiguió crear una imagen moderna de España y así lo debieron entender en la Feria Mundial de Nueva York.

No cabe duda que el Pabellón español se convirtió en centro de atención en los cientos de artículos, tanto de prensa nacional como internacional, que se publicaron. Es más, a modo de propaganda algunos diarios españoles se encargaron de reunir las mejores y más favorecedoras opiniones extranjeras, entre algunas de ellas: “España puede estar orgullosa de su acierto en esta Feria”; “He visto toda la Feria. Sin duda, el mejor pabellón es el de España”; “El Pabellón es la joya de la Feria”<sup>11</sup>, “El Pabellón Español es algo aparte, como una luminosa estrella”, “España ha montado un Pabellón soberbiamente diseñado, absolutamente superior”<sup>12</sup>. Otros llegaron, incluso, a definirlo como el “Small Prado Museum”. La decoración del interior del pabellón conectaba con la realidad cultural española con un solo deseo, el de enseñar su carácter histórico.

Allí convergieron diferentes elementos simbólicos mezclados con la tradición, la modernidad y la política franquista de la década de los sesenta<sup>13</sup>. Además, los emblemas de la Conquista se transmutaban en religiosos. De hecho, uno de los aconteci-

mientos más importantes fue la bendición del pabellón por el arzobispado de Nueva York, cuyo cardenal, Francis Spellman, afirmaba: “La tarea histórica de España ha sido maravillosa para la Cristiandad y para la paz”<sup>14</sup>, mientras eran recibidos por los Coros y Danzas de la Sección Femenina –ligada a Falange Española y a las JONS<sup>15</sup>– que dirigía Pilar Primo de Rivera, y por un grupo de guardias civiles, que con sus trajes de gala custodiaban el pabellón.

España había triunfado en Estados Unidos. En cambio, no todo lo que albergaba el Pabellón era lo más avanzado ni conocido del arte español. La historiografía ha mencionado las obras expuestas pero no ha hecho hincapié en su integración en el discurso artístico norteamericano ni en otros artistas que participaron en aquella Feria<sup>16</sup> como Antonio Saura y sus vidrieras religiosas para el pabellón jordano. Esta investigación pretende analizarlo y para ello necesitamos comenzar por la presencia del arte español en el país norteamericano desde 1960 a 1964, momento en que se celebraba la Feria Mundial de Nueva York.

#### **DESEMBARCO DEL ARTE ESPAÑOL ABSTRACTO EN TIERRAS AMERICANAS**

Si bien son abundantes las investigaciones que han llevado a cabo en relación con este tema historiadores como Miguel Cañas, Julián Díaz<sup>17</sup>, Javier Pérez Segura o Genoveva Tusell<sup>18</sup>, se hace necesario volver a ubicarnos en aquel emplazamiento donde la vanguardia tenía de nuevo algo que decir. A principios de los años cincuenta comenzó un cierto aperturismo en el franquismo y una desideologización por parte de algunas personalidades afines al régimen, como el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruíz-Giménez; el promotor de exposiciones de arte español en el exterior y crítico de arte Luis González Robles o el arquitecto Luis Fernández del Amo. Jugó un papel destacado la organización de las tres bienales hispanoamericanas (Madrid, 1951; La Habana, 1953; Barcelona, 1955); el éxito de nuestros artistas en las bienales de Sao Paulo de 1957 o de Venecia de 1958 y otras tantas que permitieron ir construyendo la nueva imagen del arte español en la escena internacional.

No obstante, dentro de España había comenzado un tenso debate sobre cómo había de ser la nueva pintura, sobre todo la abstracta, y su relación con la Iglesia católica. Una controversia que ya había surgido en países europeos como Francia de la

mano del Padre Couturier, quien defendía que el arte cristiano del presente tuviese un espíritu moderno, impulsando proyectos con Le Corbusier, en la iglesia de Ronchamp; con Matisse, en la iglesia de Vence; con Rothko, en la capilla Du Menil en Houston y con tantos otros (Chagall, Léger, Rouault, Lipchitz, Miró...). En este sentido, y como apunta Julián Díaz, las ideas de Couturier se dejaron entrever en algunos medios de comunicación españoles como la revista *Escorial*, próxima al llamado “falangismo liberal”, que ya en 1941 abogaba por una concepción moderna del “Nuevo Orden Europeo”<sup>19</sup>, con aspiraciones a integrarse en la vanguardia cultural. El mismo autor ha investigado ese proceso de inserción de la pintura abstracta en el arte religioso, así como el modo en que se fue interpretando, en la posguerra, la vanguardia histórica a partir los ismos más afines a la abstracción<sup>20</sup>. Todo un proceso que quedaría ya matizado en la década de los sesenta –aunque conviene apuntar que el arte abstracto había despuntado en los cincuenta<sup>21</sup>– cuando esa pintura comenzó a ser justificada oficialmente como la representación de las esencias nacionales de tintes dramáticos y puramente española frente al informalismo europeo o al expresionismo abstracto norteamericano. Una propuesta que abrazó con fuerza el régimen gracias también al camino abierto por algunas galerías españolas que llevaban tiempo participando en eventos internacionales como los certámenes norteamericanos. Como ha señalado Javier Pérez Segura, el indiscutible éxito de nuestro arte llevaba madurando una década y su aceptación se debía en parte al impulso de esas galerías privadas, tanto españolas como extranjeras, y de diversas instituciones artísticas. Una de ellas, el prestigioso Instituto Carnegie<sup>22</sup>, había albergado durante años el arte español más avanzado. Igualmente, de suma importancia fue el papel que adquirieron las galerías privadas extranjeras en los sesenta como la Pierre Matisse, que en marzo de 1960 expuso *Cuatro pintores españoles Millares Canogar Rivera Saura (Four Spanish Painters)*<sup>23</sup> o la galería Bertha Schaefer, que inauguró la muestra *Pintores y Escultores Españoles Contemporáneos (Contemporary Spanish Painters and Sculptors)* en junio del mismo año. A ello se debe añadir el interés por el arte español de importantes museos neoyorquinos que organizaron dos célebres muestras en aquel año: *Before Picasso - After Miró*, en el Museo Solomon R. Guggenheim de junio a octubre, y *New Spanish Painting and Sculpture*, en el Museo de Arte Moderno de julio a septiembre e itinerante por Estados Unidos durante casi dos años<sup>24</sup>.

Aunque la recepción del arte español en Estados Unidos en 1960 no se libró de críticas de fuerte carácter político como la de la revista *Art News*, que consideró que la nueva abstracción era un modo propagandístico de equiparar la libertad de ese arte con el pretendido aperturismo del régimen franquista<sup>25</sup>. A mediados de esa década, el colofón fue un par de importantes éxitos. El pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York y los tres premios concedidos a Antonio Saura, Eduardo Chillida y Manuel Rivera en la edición de las Internacionales del Instituto Carnegie en ese mismo año 1964.

Sin embargo, como dato a destacar, en aquel pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York no participaron ninguno de esos nombres ya consagrados en tierras norteamericanas: faltaban Chillida, Tàpies, Feito, Millares, Rivera, Saura y tantos otros. Por el momento, desconocemos los motivos de aquellas ausencias, pero podemos suponer lo siguiente. Quizás se debió a los compromisos adquiridos con la edición de 1964 en Pittsburgh, quizás por el alejamiento al régimen que habían iniciado todos ellos o quizás por la desconfianza de los organizadores del pabellón español ante aquellos y su preferencia, en cambio, por otros artistas con los que ya llevaban tiempo trabajando internacionalmente, como veremos después. Me inclino más por esta última y a este respecto, baste recordar aquí el inicio de muchas de aquellas carreras artísticas de la mano de José Luis Fernández del Amo y el Instituto Nacional de Colonización<sup>26</sup>.

Durante más de dos décadas (1945-1970), se llegaron a crear casi 300 pueblos cuyas iglesias fueron decoradas por un batallón de artistas de vanguardia, para quienes fue un medio de sobrevivir<sup>27</sup>. Allí había obras de Manolo Millares, Rafael Canogar, Antonio Suárez, Manuel Rivera, Amadeo Gabino, Manuel Hernández Mompó, Manuel Mampaso... Curiosamente, una gran parte de estos intervienen en el Pabellón Español de Nueva York. Por ejemplo, con obras tan alabadas por la prensa americana y española como la gran verja de hierro fundido por la que se accedía al pabellón, de Amadeo Gabino; la enorme celosía de inspiración musulmana, de José María de Labra; la imagen en bronce de Isabel la Católica, de José Luis Sánchez; los azulejos de la Marisquería, de Arcadio Blasco; el enorme mural de cerámica de Antonio Cumella; la escultura del misionero franciscano Junípero Serra, de Pablo Serrano; o la espectacular vidriera

de Manuel Suárez Molezún, en perfecta armonía con el mundo sacro y abstracto, y los tres grandes murales sobre el Descubrimiento de América, limítrofes entre la figuración y la abstracción, de Joaquín Vaquero Turcios.

Llegados a este punto, me interesa incidir aquí que muchos de ellos llevaban tiempo trabajando juntos desde la década de los cincuenta, obteniendo reconocimientos internacionales en las Trienales de Milán (1954) o en la Exposición Internacional de Bruselas (1958). Incluso, otro apunte igualmente sugerente y relativo a estos fueron sus participaciones en el grupo Moga-mo<sup>28</sup> o los diseños para la Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial (SEDI) promovida precisamente por Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Joaquín Vaquero Turcios, José María de Labra, Manuel Suárez Molezún o Javier Carvajal, que compartían un lenguaje de modernidad que ahondaba en las artes decorativas y el diseño industrial. También es destacable la atención que prestaron a los modelos expositivos sobre el arte religioso centrado en el ambiente, la forma de las obras y el entretenimiento y atracción del visitante como lo demostraron en el montaje que hicieron de la *Exposición de arte religioso español de los siglos XI al XVIII*:

[...] La simetría es el símbolo del equilibrio, del reposo, de la muerte. Lo asimétrico, por el contrario, lo es del movimiento, del dinamismo, de la vida. Se organizó la exposición para el visitante y jamás para los expositores [...], tratando de obtener el máximo rendimiento de ella con emplazamientos que no molestasen al espectador, distrayéndolo del objetivo principal de la Exposición, o sea, concentrar toda la atención hacia las obras expuestas<sup>29</sup>.

Pero, sin duda, entre lo más interesante estuvo la apuesta de Fernández del Amo por la creación de un arte sacro moderno abstracto<sup>30</sup> que él mismo respaldaba: “porque no es religioso lo que sirve a la religión, sino lo que alumbró el misterio de lo sacro que hay en toda la creación”<sup>31</sup>.

El largo camino que recorrió el arte abstracto tras la guerra se vio envuelto en numerosos debates. El primero, la cohabitación con el arte clásico de tradición académica del modelo fascista; el segundo, las enormes tensiones en el seno de la Iglesia católica para convertirse en ornamento primordial; y el tercero, la



2

diferenciación entre los modelos de abstracción, prevaleciendo el informalismo como el arte oficial del régimen franquista gracias a una marcada tradición artística española y a una lectura desprovista de significado político explícito<sup>32</sup>.

Aquel año 1964 fue uno de los momentos clave de la presencia del arte español contemporáneo en las Internacionales del Instituto Carnegie. Entre las noticias que recogían y relacionaban ambos eventos, destacamos los comentarios de Irene Brin en esta misma revista:

El Pabellón Español ha sido reconocido como la obra maestra de la Feria Mundial [...] Y en Pittsburgh, la competición internacional del Instituto de Arte Carnegie ha señalado una estrepitosa victoria española, con tres premios importantísimos adjudicados a Antonio Saura, Eduardo Chillida y Manuel Rivera, con el pleno reconocimiento de la señora Mordó (que dirige una Galería madrileña) y con importantes adquisiciones de otras obras españolas allí presentes (participan, entre otros, Serrano, Millares, Antonio López, Luciano [sic] Muñoz, Modesto Cuixart, Antonio Tàpies).

[...] Realmente, el conjunto español merecía este reconocimiento clamoroso; nadie se ha lamentado de ello; nadie ha podido hablar de partidismo, ya que ningún juez era español y ninguna influencia exterior entraba en el juego. Sólo hay que desear para el futuro que España pueda entrar completamente en el círculo de los conocimientos accesibles a todos, multiplicando los intercambios a alto nivel con las demás naciones, haciendo populares a sus

narradores de hoy, prácticamente desconocidos fuera de sus fronteras, y organizando manifestaciones precisamente allí donde hasta ahora se ha querido ignorarlos<sup>33</sup>.

Lo cierto es que fueron muy escasas las noticias sobre el éxito y los premios de los artistas españoles en Pittsburgh<sup>34</sup>, a diferencia de la celebridad que adquirió el pabellón español en Nueva York. El proyecto arquitectónico de Javier Carvajal brilló especialmente, como evidenciaron muchas de las opiniones que se publicaron en la *Revista Arquitectura*: “El arquitecto de este asombroso pabellón es Javier Carvajal, un profesor de arquitectura en Madrid”; “El edificio que, quizá, es la mejor incorporación de ideas del área internacional es el pabellón español, arquitectónicamente emerge como la joya de la feria”; “Todos los materiales, formas y colores, pavimentos, techos, patios; fuentes y celosías han sido excelentemente integrados, dentro de una fuerte y formal expresión arquitectónica”; “El pabellón más refinado arquitectónicamente ha sido el español, sin duda alguna, diseñado por Javier Carvajal”; “Arquitectos, expertos de la construcción, críticos, funcionarios de la feria mundial y del gobierno –y miles de visitantes de todas partes del mundo– están de conformidad en que: el pabellón español es la gema arquitectónica y artística de la feria mundial de nueva York”; “Carvajal ha sabido hermanar el más exigente lenguaje arquitectónico actual con la tradición española auténtica”<sup>35</sup> (fig. 2).

De hecho, recibió la Medalla de Oro de la Feria, el Primer Premio de la Escuela Nacional de Arquitectos, la Medalla de Oro



3

de la Asociación de Decoradores Interioristas y el Diploma de Honor del Club Nacional de Arte.

Sin embargo, existe un nexo que permite relacionar ambos eventos exitosos para el arte español de ese año 1964. Uno de los galardonados en las Internacionales de Pittsburgh, Antonio Saura, también participaba en aquella Feria Mundial de Nueva York pero para el pabellón de Jordania y con un trabajo de carácter religioso, como veremos más adelante (fig. 3).

#### “UN ARTE DE TODOS LOS DEMONIOS ÉSTE DE SAURA”

En 1958, con esta frase<sup>36</sup> tan singular de Sancho Negro, seudónimo de Manolo Millares, definía sus propuestas artísticas en el recién constituido grupo El Paso<sup>37</sup>. La historiografía se ha ocupado extensamente de analizar e insertar este episodio clave en el arte español contemporáneo de finales de los años cincuenta, así como de las carreras individuales de sus componentes. En este sentido, adentrémonos en el caso Antonio Saura, quien llevaba cosechando numerosos éxitos en muestras tanto colectivas como individuales. Su obra había sido acogida en Estados Unidos con un notable éxito. Incluso, se le había denominado como uno de los sucesores del expresionismo abstracto por su estilo dramático y apasionado, de aquí el encabezamiento de este apartado. Julián Díaz sostiene que Saura optó por un nuevo modelo de abstracción diferente a otros como el geométrico o el más expresivo; el suyo aún se anclaba en la tradición pictórica española, de Velázquez a Goya, con fuertes componentes matéricos, expresivos y violentos que no supo-

nían un peligro político para el régimen y de ahí el amparo que obtuvo de este<sup>38</sup>.

De gran interés para la relación de Antonio Saura con el arte sacro es el número 73 de la *Revista Arquitectura* del año 1965, por estar publicado un año después de la presentación de la enorme vidriera con el tema del Vía Crucis para el Pabellón de Jordania. En aquel número extraordinario, dirigido por el padre Alfonso López Quintás, se debatía sobre cómo aunar el nuevo arte abstracto con el mensaje litúrgico<sup>39</sup> y se mencionaban algunos de los más destacados talleres de arte sacro en España como la Institución catalana *Ars Sacra* (1962), el grupo *La Cantonada* (1960), el *Gremio 62*, el *Grupo Fay*, los talleres de *Montserrat*, de *Massana*, del *Monasterio Mercedario de Poyo* y de *Berit*. Asimismo, se citaba un taller específicamente de artistas vidrieros en cuyo equipo técnico y artístico se encontraba Antonio Saura, además de los pintores *Rafael Hidalgo de Caviedes* y *Manuel Romero*; los escultores *Rafael Huerta* y *Antonio Sanz*; el arquitecto *Ángel Orbe Sanz*; el ingeniero *Juan Jesús Arrecubieta* y el profesor de la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*, *Carlos Arrecubieta*<sup>40</sup>. El artículo reseñaba la última vidriera realizada por el taller en la iglesia del *Padre Damián* de Madrid y el proyecto premiado para las vidrieras en plomo destinado a la reconstrucción de la catedral de *Ambato* en Ecuador.

Los resultados del Concilio Vaticano II (1962-1965) habían impulsado la unión entre la Iglesia y el arte contemporáneo para una renovación litúrgica acorde al siglo XX. En este sentido, y

como veremos más adelante, la Feria Mundial dedicó un espacio único para difundir y exhibir esa diversidad de religiones. En el caso español, el interés por el arte sacro era de sobra conocido; de hecho, algunos de los talleres de arte sacro mencionados más arriba participaron en el pabellón español de Nueva York<sup>41</sup>.

La intervención de Saura en el pabellón jordano ha sido mencionada por algunos historiadores, pero aún no ha sido analizada ni puesta en relación con el tema que estamos tratando. La carrera internacional del artista antes de 1965 sobresale por su participación en diferentes ediciones del Instituto Carnegie (Pittsburgh) en 1958, 1961, 1962 y finalmente, en 1964 donde recibe el Premio Carnegie; además había participado en la muestra itinerante *European art today: 35 painters and sculptors* (Los Ángeles, Minneapolis, San Francisco y Nueva York) (1959); había contribuido en 1961 con sus obras en las exposiciones *American Chess Foundation*, en la Galería Parke-Bernet de Nueva York, en la mencionada Galería Pierre Matisse –donde repetiría en marzo de 1964– y había recibido el Premio Internacional Guggenheim en 1961. Justo un año después, interviene en la muestra *Contemporary paintings selected from 1960-61*, en la Galería de Arte de la Universidad de Yale, Nueva York.

Junto a otros compatriotas, Antonio Saura había participado en numerosas exposiciones oficiales de la mano de Luis González Robles, promocionando el arte abstracto español dentro y fuera. Los nuevos acontecimientos políticos, las manipulaciones artísticas por parte del Gobierno de Franco junto a una nueva conciencia política y social de aquellos artistas hizo que muchos se desligaran de aquel entorno, sobre todo en 1964, cuando el crítico italiano Giulio Carlo Argan, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, organizó la muestra *España Libre*, a favor de los presos políticos españoles y en la que no faltó Saura.

En este sentido, se hace difícil reconocer la existencia de un sentimiento religioso en su obra unido a la nueva liturgia de la Iglesia católica. El mismo Saura dejó escrito que “la mayor eficacia política de aquellas obras audaces y personalizadas” se integran firmemente en un “lenguaje propio de una época, dado el dinamismo conceptual que plantea, la fascinación que pueden ejercer y su permanencia indeleble en la memoria cultural”<sup>42</sup>.

No eran de la misma opinión las otras voces del entorno de la Iglesia a favor de lo abstracto, que declaraban que los artistas podían “comunicar y hacer presente en formas abstractas esa vivencia subjetiva que despierta en él lo religioso, prescindiendo de la figuración concreta del hecho que motiva esa vivencia, y en el cual se fija el figurativo”<sup>43</sup>.

Ciertamente ese no era el caso de Saura, quien ya había manifestado que el sentido de sus Crucifixiones se debía más a una representación de la tragedia del ser humano. Ese acercamiento al existencialismo le permitió interpretar los temas religiosos de una manera más personal, apelando a diferentes miradas como a la crueldad sublime, a lo monstruoso, al sufrimiento, a la tragedia, a la tortura, a la angustia... que en sus propias palabras podían manifestar: “Furor y fiebre, temor y temblor: los seres vivos y los seres muertos, los objetos, los tejidos y los ornamentos, el cielo y la naturaleza entera, se convulsionan, se contradicen y palpitan al unísono de un impulso envolvente y generalizado”<sup>44</sup>.

Alejado, pues, de todo trasfondo religioso personal, aunque con un gran conocimiento de la iconografía cristiana, recogió de forma admirable en el pabellón de Jordania el pasaje evangélico de Cristo con la cruz a cuestas camino del Calvario. Lo sorprendente de aquel encargo fue el espacio religioso en el que se integraba. Una de las razones más evidentes de aquella elección, como ya había afirmado el rey Hussein I en su mensaje de bienvenida a los visitantes, era que Jordania se erigía como: “... cuna de la religión y cuna de la civilización. Así como la paz llega a través de la comprensión, así la comprensión viene del conocimiento”<sup>45</sup>.

Se trató de promocionar a Jordania como símbolo de la paz universal en su condición de origen de las tres principales religiones monoteístas. De hecho, veremos cómo en el mismo pabellón esa delicada situación geopolítica de Oriente Próximo se puso de manifiesto y años después, en 1967, se desencadenaba la llamada guerra de los Seis Días.

Hasta el momento desconocemos las razones exactas del encargo o las relaciones de Saura con el comité del pabellón jordano, especialmente con su arquitecto Víctor H. Bishart; aun

así, podemos apuntar que en el dossier jordano presentado al Departamento de Relaciones Públicas de la Feria se incidía sobre todo en su obra abstracta como complemento al simbolismo estructural del edificio<sup>46</sup>.

En el interior, una gran torre de acero simbolizaba las tres religiones que se originaron en Jordania. Por lo tanto, el pabellón se proyectó para contar la historia bíblica a través del arte y la arqueología; además, se presentó como centro neurálgico entre tres mundos religiosos por antonomasia: el cristianismo, el judaísmo y el islamismo. Se incluyeron restos de lugares históricos y religiosos significativos como la vieja ciudad de Jerusalén, Belén, Amán y Jericó, así como algunos fragmentos de los Rollos del Mar Muerto, bajorrelieves de la antigua ciudad de Petra y la Cúpula de la Roca en Jerusalén. Como colofón, para relatar una de las partes más relevantes y simbólicas de la vida de Cristo, se utilizaron las vidrieras de Antonio Saura, que servían como guía para el visitante<sup>47</sup>. En palabras de Emily Alice, Jordania se anunciaba no solo como el lugar de nacimiento de la religión occidental sino además como digno sucesor de la antigua cultura de la región<sup>48</sup>.

El Vía Crucis o la Vía Dolorosa que presentó Saura se aleja de las pautas clásicas y se centra en una visión distorsionada, enmarañada y rendida a todo tipo de torsiones casi demoníacas. La interpretación dramática de uno de los episodios más conocidos del Cristianismo, la Pasión y muerte de Cristo, fue desarrollada por el arte abstracto de Saura.

El proyecto presentado por él al comité organizador del Pabellón de Jordania, en particular a Victor H. Bishart –quien había ideado el edificio para reflejar “mejor el concepto de la existencia”<sup>49</sup> a través de una dinámica construcción compuesta por numerosas cúpulas que desembocaban en las vidrieras– especificaba en detalle que la concepción de las catorce estaciones de la Cruz se alejaba de las representaciones realistas tradicionales.

Las vidrieras se proyectaron con una escasa variación de los colores primarios para dotar de sensación de unidad a todo el conjunto. Saura había definido dos ambientes. Uno, protagonizado por la intensidad de los colores que permitían cambios de

ritmo en las formas, y otro, centrado en el carácter literario y simbólico de los colores (fig. 4).

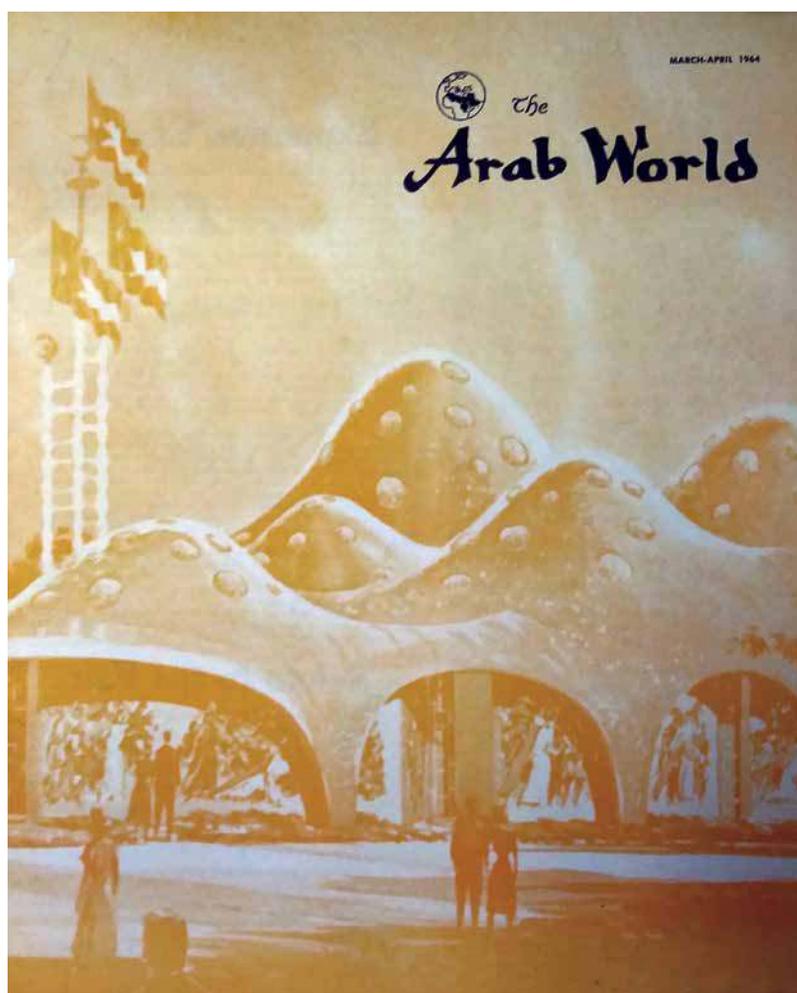


4

A su vez, había dividido las imágenes en varios grupos. Por un lado, aquellas que eran individuales y estáticas y por otro, las colectivas, que le permitían un dinamismo y una complejidad mayores. Saura lo había descrito de la siguiente forma:

En el primer grupo de Estaciones nos. 1, 6, 14 la Primera Estación, por ejemplo, sugiere una columna ascendente de fuego y luz, donde se perciben signos de un ser humano completo que contrasta con la indistinguible masa del fondo. Las imágenes de las caídas de Cristo nos. 3, 7, 9 sugieren, en cambio, un flotar en el espacio, como una imagen convulsa de dolor y sufrimiento. Estos donde Cristo se encuentra con otras personas conocidas (nos. 4, 5, 8) representan más que una imagen física, el conflicto de un encuentro como una colisión de sentimientos y la invasión total del cuadro dentro de un ritmo efectivo.

Estaciones como las nos. 2, 6, 10, 12 y 13, tienen una forma más tradicional desde el punto de vista de la representación iconográfica.



5

Jesús es un pilar de luz bajo el peso de un símbolo que surge de la pared, la presencia de unas gotas de sangre en un velo, un cuerpo desnudo integrado en el ritmo del conjunto, en los brazos de su madre, dolorosamente extendido y clavado en la cruz. La undécima Estación (Jesús clavado en la cruz) es una imagen convulsa donde las líneas oblicuas contrarrestan la verticalidad general de las imágenes para provocar una trágica discordia. La imagen final (Jesús en la tumba), es como una repetición de la Primera Estación, como si cerrara el ciclo, pero esta vez en forma de larva lista para abrirse y renacer<sup>50</sup>.

Si bien quedó claro que debía de apreciarse, y así se mostró, un intenso alcance del significado religioso, Saura se tomó libertades tanto en las formas como en los colores, así como en su particular interpretación. Él mismo argumentaba que otro de los significados de aquellas vidrieras abstractas se centraba en el “conflicto permanente en el que el protagonista es el hombre trágicamente sacrificado por un ideal”<sup>51</sup>.

La información sobre el proyecto de las vidrieras de Saura llegó a la organización de la Feria Mundial, que resaltó lo inusual y, absolutamente diferente a la representación, de aquellos pasajes bíblicos respecto a los más clásicos<sup>52</sup>. Por su parte, el Centro de Información del Pabellón de Jordania dejaba por escrito

la idea principal de aquellas vidrieras a las que también se les asignaba el papel de representar la Tierra Prometida. La luz que atravesaba los orificios de las cúpulas del pabellón actuaba como guía e inspiración para el “hombre insignificante de abajo”. Los muros del pabellón se cubrirían con vidrieras pintadas con arte abstracto contemporáneo de gran modernidad. Asimismo, el visitante de la Vía Dolorosa no solo contemplaría las sencillas placas que marcan las catorce estaciones sino el recorrido de los lugares por donde pasó Cristo sufriendo y llevando la cruz. Con un lenguaje “moderno, abstracto e impresionante, el artista logra representar la gloria y el sufrimiento de Cristo”<sup>53</sup>.

Por otro lado, casi la totalidad de las guías oficiales<sup>54</sup> que se elaboraron para la Feria mostraban las vidrieras de Saura como uno de los elementos principales del pabellón jordano. La prensa nacional e internacional también se hizo eco de las vidrieras de Saura. Además de acentuar su naturaleza abstracta se remarcaba la utilización de los colores para presentar la agonía y muerte de Cristo en fragmentos de rojo, amarillo, azul, verde y morado fijados con cemento<sup>55</sup>. Por ejemplo, el diario *El Mundo Árabe* subrayó el carácter simbólico del edificio gracias a la distribución del color de las imponentes vidrieras de Antonio Saura<sup>56</sup>. Incluso se llegó a señalar que el Pabellón de Jordania estaba representado en un edificio simbólico abstracto (fig. 5).

Las noticias de estas vidrieras llegaron a España gracias a un artículo publicado en la revista *Arquitectura* que señalaba cómo la única razón para visitar aquel pabellón eran las vidrieras de la mano del artista español Antonio Saura. Igualmente, señalaba su carácter sagrado y eso a pesar, como hemos visto más arriba, de lo que había propuesto Saura:

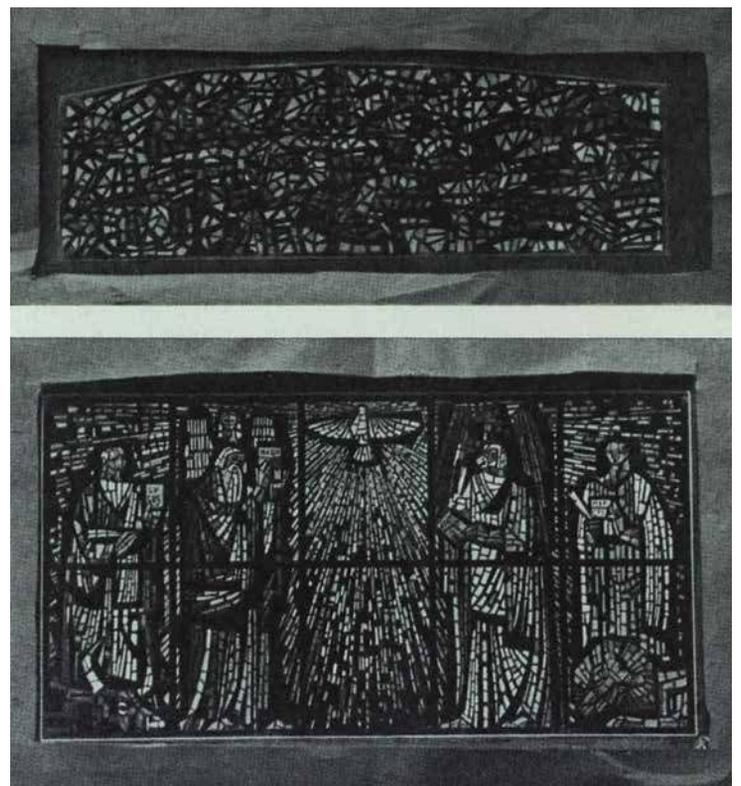
Las catorce estaciones del 'Vía Crucis' son el tema desarrollado en las vidrieras, aludiendo a la tragedia que tuvo por escenario las calles y las colinas de la ciudad de Jerusalén. Aquella sangre aún sigue fresca, aún se renueva en su sustancia cada día, y se derrama generosa por todos y para todos. Tal vez por ello los colores que Saura ha usado con preferencia sean los cálidos, los rojos sanguíneos que se contrastan y sublimizan en oros como espigas maduras. En estas vidrieras apenas hay referencias figurativas, y cuando las hay son tan veladas que difícilmente resultan reconocibles. Mas las vidrieras tienen una intención sacral y cumplen perfectamente con ella dando al recinto la sobrecogedora emoción del templo<sup>57</sup>.

Aun con esa elocuente advertencia –es decir, el sentido sagrado de estas– tampoco debemos desdeñar aquí la mención, en la misma publicación, del taller de vidrieras al que pertenecía el artista y de lo que apuntaba el crítico:

No tenemos noticias de que Saura haya realizado otras vidrieras antes que estas para el Pabellón de Jordania; son, pues, obra de principiante en estas tareas, lo cual tiene su riesgo y su ventaja. Con este 'Vía Crucis' vítreo, montado sobre hormigón, Saura culmina una de las facetas de su pintura, muy interesada por los temas de la crucifixión, aunque tratados de forma harto libérrima y personal<sup>58</sup>.

Justamente un mes antes y en la misma revista, como indicábamos anteriormente, se escribía sobre su participación en el Taller de vidrieros y se publicaban dos imágenes de vidrieras. Una, la más abstracta, proyectada por Saura para la iglesia de José Divino Obrero de León y otra, figurativa, de Rafael Hidalgo de Caviedes para la Clínica de la ciudad de Puerta de Hierro. Además, las vidrieras abstractas españolas no fueron las únicas en la Feria ya que Manuel Suárez Molezún, en la sala dedicada al arte sacro del pabellón español, presentaba cuarenta paneles de vitrales abstractos que se estaban produciendo casi de forma similar en la mencionada construcción de la iglesia parroquial

Padre Damián de Madrid, hoy más conocida como los Sagrados Corazones<sup>59</sup>. Así pues, la vidriera de hormigón armado de Molezún seguía los mismos patrones de abstracción geométrica que los presentados en Nueva York. Diseños expositivos que se englobaban en el Taller de vidrieros y del que también formaba parte Antonio Saura como hemos apuntado, pero con diferencias entre ambos artistas. Para el primero, el equilibrio entre lo divino y lo abstracto se realizaba en clave geométrica y para el segundo, la unión entre lo sacro y lo abstracto era la vía informalista (fig. 6).



6

En relación a este aspecto, debemos tener en cuenta las publicaciones monográficas realizadas ex profeso por la Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York. Se trataba de un conjunto de volúmenes dedicados al grupo de artistas que habían participado en la Feria. Uno de ellos, centrado en las vidrieras sobre hormigón de Manuel Suárez Molezún. Escribía el texto el poeta José Hie-

rro, quien aludía al premio obtenido por el artista en la Bienal Internacional de Arte Sacro de Salzburgo y al procedimiento de vidrieras industriales sin emplomado tradicional que rememoraban al arte vitral de la Edad Media y su orden simbólico: “son de tendencia abstracta aunque a veces hay una tendencia a formas de realidad. Vidrio en notas casi puntillistas. Efecto mágico y misterioso, su mérito y aportación reside en esta valoración de lo negro y opaco”<sup>60</sup>.

Desde luego, más concluyente era la opinión del comisario de la exposición, Miguel García de Sáez, quien afirmaba que suponían un avance “con esta nuestra acuciante esperanza de haber servido a España”<sup>61</sup>.

Finalmente, otras cuestiones que podemos subrayar son las diferencias arquitectónicas entre ambos pabellones. Tomamos como ejemplo la reseña de Ramírez de Lucas, quien distinguía el proyecto de Javier Carvajal por su aspecto exterior: “muy escueto, casi severo, juego de volúmenes con muros cerrados blancos y rugosos en la parte inferior, grises y ordenados en bloques en la parte superior. Contraste acusado de la arquitectura anónima y popular y de la robustez de la masa de arquitectura culta que encontraron en el Monasterio del Escorial su más difundido esquema”<sup>62</sup>.

En cambio, la estructura continua de acero del techo del pabellón jordano se concibió de forma ondulada, compuesta por nueve cúpulas o montículos asimétricos recubiertos con mosaico de oro que simbolizaba a Jordania como una tierra de sol, colinas de arena, mezquitas e iglesias, catacumbas y tiendas de campaña. Desde un punto de vista arquitectónico, el pabellón por su elevado coste, al utilizar hormigón armado, tuvo que emplear elementos prefabricados, lo que permitió abaratar la construcción<sup>63</sup>.

Es interesante insistir en cómo el mismo crítico conectó la ondulación del pabellón jordano con la arquitectura de Gaudí, quien a su vez recibía un homenaje en el mural de 104 piezas de cerámica del artista catalán Antoni Cumella, expuesto en el pabellón español: “El Pabellón que Jordania levantó es pequeño, casi diminuto en apariencia, y constituye una curiosa derivación de la arquitectura gaudiana, con sus cúpulas recubiertas

de mosaico y sus ondulantes cubiertas que se prolongan hasta el suelo”<sup>64</sup>.

#### **UNA NUEVA BABILONIA: LA FERIA DE LAS RELIGIONES**

Aquella edición de 1964 se distinguió por el predominio de numerosos pabellones religiosos, así como de sus líderes y distintas organizaciones, a diferencia por ejemplo de la última de 1939-1940, dedicada exclusivamente a católicos, protestantes y judíos. El mencionado Concilio Vaticano II había abierto la puerta a una mayor participación de las diferentes Iglesias en todo el mundo, como el Consejo Protestante de la ciudad de Nueva York; la Asociación Evangelista Billy Graham; la Iglesia de Cristo, Científico; la Convención de Vida Cristiana; la Iglesia Católica Griega Ortodoxa Rusa de América; los Traductores de la Biblia Wycliffe; la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días y el Vaticano. Esa apertura dogmática promovió la construcción de un gran número de pabellones dedicados a la religión y a su vez, como ya ha explicado Julie Nicoletta<sup>65</sup>, fortaleció la construcción de un estilo moderno acorde con la nueva arquitectura contemporánea capaz de conectar con la nueva espiritualidad de la época y, sobre todo, de acuerdo con el lema de la Feria “Paz a través del entendimiento”. En este sentido, como señala la misma historiadora, la mayoría de aquellos grupos pretendían demostrar cómo la ciencia y la tecnología contribuirían a un nuevo avance religioso durante la Guerra Fría.

En algunos medios locales, fue calificada como una “feria espiritual”, donde se esperaba la llegada de setenta a cien millones de visitantes que tendrían un especial interés en lo religioso y eso a pesar de que en muchos de los pabellones había que pagar para entrar<sup>66</sup>. Rincones y rincones dedicados a la religión que tenían en común estar abiertos y donde los visitantes podrían ir de un lado al otro para disfrutar de sus atracciones como la música, el teatro, las proyecciones, el arte, etc., además de constatar la inauguración de un centro infantil para ubicar a los menores. Por todo ello, se invirtieron grandes sumas de dinero para la construcción de aquellos pabellones. Nueva York se convirtió no solo en el centro de cultura y meca financiera del mundo sino también en la imagen de la esplendorosa antigua ciudad de la baja Mesopotamia con decenas de santuarios, una nueva Babilonia bañada por el río Hudson<sup>67</sup>. Protestantes, ortodoxos, católicos, judíos, musulmanes y tantos otros reflejaban



7

el nuevo espíritu del ecumenismo y la buena voluntad propugnada en la celebración del Concilio Vaticano II en Roma. Tanto era así que, como afirmaba Brustat en su crónica a la Feria: “Lo temporal no desplazará a lo eterno. Lo mundano no borrará lo celestial”<sup>68</sup>.

Además, la organización ubicó estratégicamente los pabellones en un lugar próximo a la entrada de la Feria, en la amplia Avenida de las Américas. De tal forma que casi el 80% de los visitantes pasarían por esa puerta y visitarían alguno de los pabellones. Todo ello acompañado de centenares de medios de comunicación como modernas audioguías, carteles, fotografías, animaciones, murales..., tanto fue así que algunas de las críticas o caricaturas que se hicieron a ese respecto ahondaban en la variedad y también en el desorden de aquellos pabellones. Sin duda, todos presentaban sus mejores atracciones artísticas. Por ejemplo, uno de los más aclamados y que más escritos generó fue el pabellón del Vaticano con la exhibición de la *Piedad* de Miguel Ángel.

Desde un punto de vista político, la polémica más destacada y que llenó cientos de páginas fue la protagonizada por los pabellones de Jordania e Israel y que, en cierta manera, permitió una mayor visibilidad, interés y atracción por las vidrieras de Antonio Saura.

La disputa acaparó la atención de miles de visitantes y puso en una situación muy comprometida al comité organizador. Am-

bos países mostraban su glorioso pasado, su herencia cultural, espiritual y su visión de futuro.

Sin embargo, el pabellón jordano exhibía un mural de claros tintes políticos sobre los refugiados árabes de Palestina en Jordania. La imagen reflejaba a una indefensa mujer árabe refugiada con su hijo en los brazos y un largo poema donde se explicaba el presente y el futuro de la región. Para muchos, se trataba de una propaganda antisraelí y antisemita que desembocó en un debate a todos los niveles, tanto nacionales como internacionales. Por un lado, entre jordanos e israelíes o entre el mundo árabe e Israel y por otro, entre Estados Unidos y la Liga de los Estados Árabes que habían acudido a la Feria, como Túnez, Marruecos, Iraq, Libia, Yemen, Kuwait, Arabia Saudí, Sudán, la República Árabe Unida y Jordania (fig. 7).

La Feria prohibía realizar propaganda política entre naciones con todo aquello que representara “depravación, criminalidad, falta de castidad o falta de virtud de clase de personas de cualquier raza, color, credo o religión”<sup>69</sup>. Intenciones que indudablemente no se cumplieron y tanto los planes de Israel como los de Jordania se airearon durante los dos años que duró el evento a pesar de los esfuerzos de la organización<sup>70</sup> –sobre todo del Presidente de la Feria, Robert Moses, quien realizaba un llamamiento a todos los organizadores<sup>71</sup>–, como de otras asociaciones civiles o el mismo ayuntamiento de Nueva York. El alcalde intentó legalmente suprimir el mural e incluso el cierre del pabellón. El problema se acrecentó ante lo que para algunos

era una traición al lema de la Feria y ante una propaganda que mostraba un Estado. Se llegaron a recibir amenazas de bomba a través de llamadas de teléfono y sucedieron algunos incidentes ofensivos en el pabellón como el derribo y el robo de la bandera jordana para izar una bandera israelí<sup>72</sup> o la distribución de folletos fuera del pabellón en protesta de los murales<sup>73</sup>. El comité organizador tuvo que aceptar numerosas cartas de diferentes organizaciones americanas que comparaban los hechos con la barbarie de Hitler y el sufrimiento de los judíos: “¿cómo puede permitir que tal degradación del judío permanezca a la vista del público?”<sup>74</sup>; “Está en línea con los neonazis y la campaña antijudía fomentada por la liga árabe en Europa, el sur de América y otras partes del mundo”<sup>75</sup>.

Entre las escuetas noticias que llegaron a España destacamos la de Ramírez de Lucas, que exponía la situación de la siguiente manera:

Jordania, como todos sabemos, es pequeño país territorial no exento de graves problemas fronterizos en el presente. En el pasado, en algunas de sus actuales ciudades, se desarrolló un drama que aún sigue conmoviendo a la Humanidad. El hecho de que entre ciudades de este país figuren hoy nombres como Jerusalén no es nada indiferente y los jordanos lo han aprovechado para su Pabellón en la Feria Mundial, aunque su religión oficial sea diferente del cristianismo [...] Este Pabellón no ha pasado inadvertido en la Feria, primero por el escándalo político por ciertas inscripciones en un mural expuesto en su interior, que no fueron muy del agrado del Gobierno de Israel y de la numerosa colonia judía que habita Nueva York<sup>76</sup>.

A pesar del gran escándalo y de los cientos de críticas que generó, el mural se exhibió e incluso ganó en los tribunales su derecho a seguir siendo mostrado en el pabellón. La Feria Mundial de Nueva York se convirtió en un enorme espejo en el que reflejar muchos de los problemas que afectaban al mundo de mediados de los sesenta. Se convirtió también en una plataforma desde la cual reivindicar los derechos y libertades civiles, la denuncia de problemas raciales –en particular para los afroamericanos<sup>77</sup>– o la confrontación de identidades políticas. Además de Jordania, también España se vio involucrada en este tipo de actuaciones, como la llevada a cabo por la Brigada Abraham Lincoln, que, ante las mismas puertas de su pabellón y en una fecha tan señalada como el 18 de julio, pero de 1965, protagonizó la única pero gran nota discordante y que, como era de esperar, quedó encubierta por la dictadura.

A la inversa que en el pabellón de Jordania, los veteranos de guerra habían conseguido exhibir carteles y repartir folletos contra el régimen franquista y en pro de la Democracia española e igualmente aquel espectáculo tuvo sus repercusiones en la prensa americana, en el comité organizador y en el comisionado español. Los excombatientes dieron visibilidad a las decisiones políticas de la dictadura franquista además de reflejar la lucha por la amnistía, la libertad de expresión, de reunión y de asociación perdidas que desde España se estaban llevando a cabo. Es más, resultó ser una de las críticas más evidentes en Nueva York a la ideología del franquismo, a pesar de los numerosos actos propagandísticos del régimen durante los dos años de Feria, como fueron la I Semana de España; la Festividad de San Antonio de Padua, con procesión incluida o, entre otros, el Día de la Raza con el desfile de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange<sup>78</sup>.

#### CONCLUSIONES

En ese proceso de internacionalización del arte español en el continente americano podemos añadir un nuevo factor basado en las convergencias y divergencias de los pabellones español y jordano en la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965). Desde luego, un elemento de unión fue el arte español. Y, de éste, tal vez el más visible fue el presentado por Antonio Saura si consideramos que, desde un punto de vista político, la polémica más relevante de aquella Feria estuvo protagonizada por Jordania e Israel. Las innumerables noticias publicadas sobre aquel asunto aumentaron el número de visitas al pabellón jordano y, con ellas, se consiguió una visibilidad nunca imaginada para las vidrieras de Antonio Saura. Gracias al audaz diseño de Víctor H. Bishart, las paredes exteriores del pabellón se transformaron en cuadros de vidrieras abstractas que no pasaron desapercibidas. El *New York Times* llegó a describir el pabellón como un “edificio abstracto simbólico verdaderamente moderno que captura el espíritu y el encanto de Jordania”<sup>79</sup>.

A ello podemos sumar otros hechos como los más de trescientos periodistas que acudieron a su inauguración o la visita del Rey Hussein a Estados Unidos durante dos semanas que generó no solo apariciones públicas, homenajes o reuniones sino múltiples noticias en diferentes medios de comunicación –además de diarios o revistas, también la televisión– que pusieron a Jordania en el ojo del huracán de los problemas del mundo árabe.

Respecto a España, la *Jewel of the Fair*<sup>80</sup>, hemos indagado una

cara menos tratada. Por un lado y dentro del discurso de época franquista, se optó por un equipo de artistas que ya habían triunfado en otros eventos internacionales o si se prefiere un grupo de artistas que estaba generando numerosos triunfos para esa nueva España como instrumento a no desaprovechar en esa corriente propagandística lanzada en la dictadura de Franco<sup>81</sup>. Reitero aquí las palabras del comisario de la exposición, Miguel García de Sáez: “con esta nuestra acuciante esperanza de haber servido a España”. En relación a este asunto, la Sala de arte sacro del pabellón español se caracterizó también por la utilización de un tipo de vidriera abstracta claramente geométrica, tal y como se estaban extendiendo y dominando en el resto de las decoraciones de iglesias españolas de la mano de Fernández del Amo, a diferencia de las escasísimas vidrieras abstractas de tintes claramente informalistas de Antonio Saura. Un tipo de arte que se exhibió más en otros eventos alejados de esa marca España franquista. De hecho, las vidrieras para el pabellón jordano no fueron las únicas. Hoy en día, y a la espe-

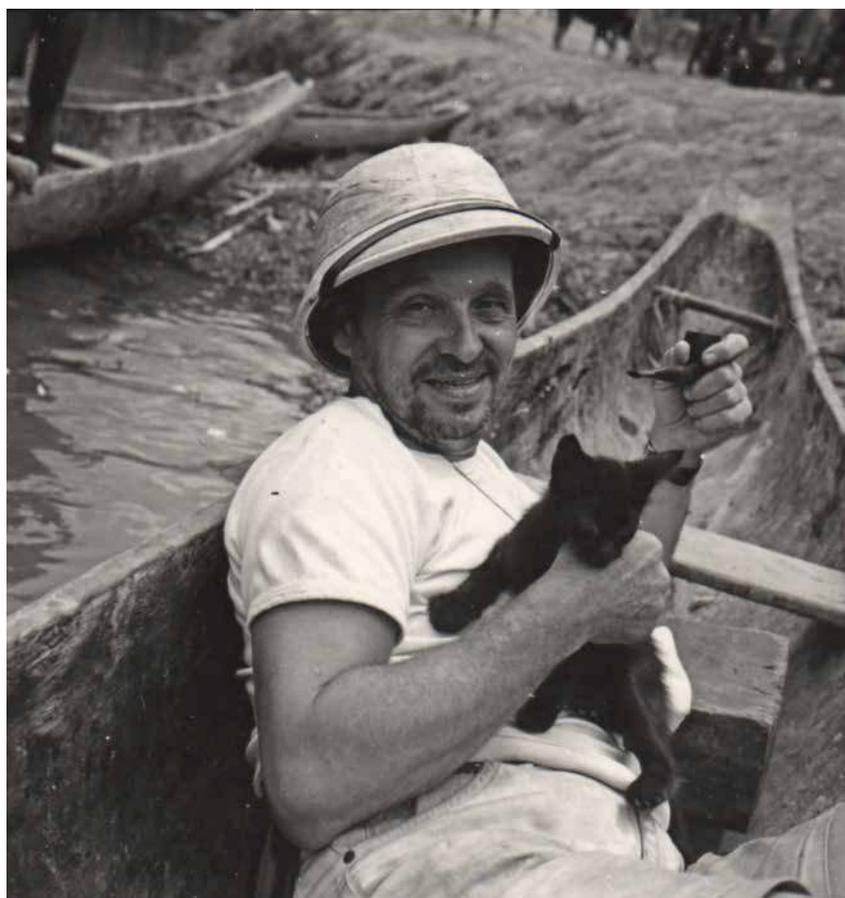
ra de nuevas investigaciones, también se conoce la vidriera de la *Crucifixión* para la iglesia de Santo Tomás proyectada por el arquitecto Karel Sijmons en Ámsterdam (1965)<sup>82</sup>. Como último apunte, me gustaría resaltar la escasez de investigaciones sobre la problemática que se había generado en esas últimas décadas en torno a lo figurativo o no de la imagen religiosa, a su categoría de arte y al sentimiento litúrgico que podía proyectar: “... la renovación del *Arte Sacro*, paralela al *Movimiento Litúrgico*, entraña muy arduos problemas cuya solución conviene no demorar, es hoy día aceptado por cuantos arquitectos y artistas abordan el tema de cerca”<sup>83</sup>.

En aquella época de expansión y libertad de las religiones, como se había reflejado en los resultados del Concilio Vaticano II y reunido en la Feria Mundial de Nueva York, una vez más el arte contemporáneo (en este caso, el de Antonio Saura) había demostrado que un mensaje humanista podía conseguir su objetivo sin estar explícitamente adscrito a una confesión u otra. ♀

#### • NOTAS •

- AGA: Archivo General de la Administración, Madrid.
- NYPL: The New York Public Library, Nueva York.
- En 1963 ya estaba formada la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York. Principalmente por el Cónsul General en Nueva York, Ángel Sanz-Briz; el comisario general del pabellón, Miguel García de Sáez y el director ejecutivo del pabellón español, Manuel Ortuño.
  - Vid. N. M. Rosendorf, *Franco Sells Spain to America: Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power*, Palgrave Macmillan, 2014, p. 155.
  - “Folleto, El Pabellón de España en Nueva York, s/f”, AGA, [MAE Embajada de España en Washington], Caja 54/12673.
  - “Feria Mundial de Nueva York”, *Mundo Hispánico*, 194, 1964, p. 6.
  - “People in the news”, *N.Y. Journal American*, 26 de marzo de 1964 y “Masterpiece Coming”, *Newsday*, 25 de marzo de 1964.
  - “Memorandum de Charles Polletti, 29 de noviembre de 1963”, NYPL, NYWFCR [New York World’s Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 282.
  - Vid. M. A. Castro Díez y J. Díaz Sánchez (coords.), *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*, Ed. Sílex, Madrid, 2017.
  - J. Esteban PERRUCA, “Veinticinco años de paz española”, *Mundo Hispánico*, 195, 1964, p. 83.
  - “Éxito de España en las ferias de París, Lisboa, Nueva York y Bolonia”, *Arriba*, 19 de mayo de 1964.
  - “Expotur Spagna en Roma”, *Arriba*, 20 de mayo de 1964.
  - J. Hespelt, “Presencia de España en Nueva York”, *Mundo Hispánico*, 210, 1965, p. 23.
  - M. García de Sáez, “Pabellón de España en Nueva York”, *Revista Arquitectura*, 68, pp. 1-18 o E. García Rico, “Nueva York, feria del mundo”, *Triunfo*, 102, 1964, pp. 37-58.
  - Vid. A. Bernal López-Sanvicente, “Un espacio para la vanguardia. Nueva York. 1964”, *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, Pamplona 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 167-174. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=558813> [Consulta: 1/10/2021].
  - “El Cardenal Spellman bendijo solemnemente el Pabellón español de la Feria de Nueva York”, *Arriba*, Madrid, 30 de abril de 1964 y “Spanish Pavilion Blessed by Spellman”. *L.I., Press*, Nueva York, 30 de abril de 1964.
  - “Carta de Emilio Garrigues a Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la Sección Femenina, Falange Española y de las J.O.N.S., 6 de enero de 1964”, AGA, [Asuntos exteriores], Caja 54/12674.
  - También colaboró el escultor catalán Jordi Bonet con un mural semicircular de cerámica que recubría el Pabellón de Sierra Leona. J. Ramírez de Lucas, “Presencia del arte español en la feria mundial de Nueva York”, *Revista Arquitectura*, 74, 1965, p. 56.
  - Vid. J. Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000; J. Díaz Sánchez y Á. Llorente, *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Istmo, 2004; J. Díaz Sánchez, “1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, vol. XII, 2000.
  - G. Tussell, “La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 2003, pp. 223-232. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2412/2285> [Consulta: 30/11/2021] y de la misma autora “La proyección internacional del arte abstracto español en tiempos del grupo *El Paso*”, *En el tiempo de El Paso*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 2002, pp. 87-117.
  - S. Juliá Díaz, “¿Falange liberal o intelectuales fascistas?”, *Claves de razón práctica*, 121, 2002, pp. 4-13; J. López Díaz, “El papel del fascismo y el falangismo en la recepción de la modernidad en la arquitectura española contemporánea”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 2014, p. 244.
  - Vid. J. Díaz Sánchez, “Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra”, *Archivo Español de Arte*, 297, 2002, pp. 39-50. <http://xnarchivospaoldearte53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download/357/355/353>. [Consulta: 14/9/2021].
  - En este sentido, habían comenzado a publicarse numerosos textos sobre el arte abstracto como los de Juan Eduardo Cirlot, Jorge Romero Brest, Antonio Aróstegui, José de Castro y tantos otros. Todo ello arropado por el auge de las propuestas de los primeros grupos de arte abstracto: Pórtico, LADAC, Parpalló, Equipo 57, El Paso...; nuevas actuaciones como la Escuela de Altamira en 1948 o el Primer Congreso de Arte Abstracto en Santander (1953), así como la llegada de los primeros premios en el exterior a Antoni Tàpies en el Instituto Carnegie de Pittsburgh (1958), a Jorge Oteiza en la IV Bial del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo (1957) o a Eduardo Chillida y de nuevo Tàpies en la Bial de Venecia (1958). Y con ellos el aumento de galerías y exposiciones centradas en el arte abstracto, incluso la creación de nuevos espacios como la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. La polémica del arte abstracto se debatía tanto dentro como fuera de la Iglesia. En aquel proceso de modernización en el arte sacro comenzaron a destacar las opiniones de sacerdotes como Juan Plazaola, Casimiro Morcillo o Alfonso Roig, entre otros. También arquitectos, artistas, escultores, críticos de arte o intelectuales se preguntaban si el arte abstracto podía ser cristiano. Surgieron nuevos marcos de reunión como las Jornadas de Arte Sacro en Madrid, León, Barcelona, Poblet..., congresos, concursos, exposiciones sobre arte sacro, monografías e incluso números enteros de publicaciones dedicados al arte sacro como el número 189 de la *Revista Arquitectura* o la creación de nuevas como *Arte Religioso Actual* (ARA, 1964).
  - Vid. J. Pérez Segura, *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*, Instituto Franklin, UAH, 2017.

- 23 Esta exposición ha sido analizada en detalle por J. Pérez Segura, "1960. Galería Pierre Matisse: el informalismo del grupo El Paso llega a Nueva York", *Universitas. Las artes ante el tiempo*, Salamanca, CHEA, 2021, pp. 354-362.
- 24 Vid. J. Díaz Sánchez, "1960: Arte español en Nueva York...", *op. cit.*, pp. 155-166.
- 25 N. Edgar, "Is there a new Spanish School?", *Art News*, vol. 59, 5, 1960.
- 26 M. Centellas Soler, "Los pueblos de colonización de la administración franquista en la España rural", *P+C: proyecto y ciudad: revista de temas de arquitectura*, 1, 2010, pp. 109-126, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675231> [Consulta: 14/11/2021]
- 27 E. Antolín, "Artistas infiltrados. Rosjos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco", *Cambio*, 4 de abril de 1983. <https://www.fernandezdelamo.com/portafolio-item/3413/> [Consulta: 14/10/2021].
- 28 El grupo estaba compuesto por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún. "Exposición del grupo Mogamo", *Revista Arquitectura*, 158, 1955, pp. 22-23.
- 29 "Exposición de arte religioso español de los siglos XI al XVIII", *Revista Arquitectura*, 139, 1953, pp. 20-26.
- 30 D. Bezarez Fernández, "La apuesta de Fernández del Amo por el arte abstracto", *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*, Actas digitales, 2014, pp. 113-130. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5599612> [Consulta: 14/11/2021].
- 31 D. Bezarez Fernández, *El papel de Fernández del Amo en el arte sacro de los pueblos de colonización*, J. M. Pozo (dir.), Tesis doctoral, Universidad de Navarra, 2018, p. 303. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/56813> [Consulta: 11/10/2021].
- 32 Vid. J. Díaz Sánchez, *La idea del arte abstracto en la España de Franco*, Cátedra, Madrid, 2013.
- 33 I. Brin, "Crónica americana", *Goya*, 67, 1965, p. 46.
- 34 J. Pérez Segura, ¡Bienvenido, Mr. Carnegie!..., *op. cit.*, pp. 146-148.
- 35 M. García de Sáez, "Pabellón de España en Nueva York", *Revista Arquitectura*, 68, 1964, pp. 1-18.
- 36 Sancho Negro, "Saura", *Punta Europa*, 25, 1958, p. 130.
- 37 Sus integrantes fueron Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Antonio Saura, Antonio Suárez, los escultores Pablo Serrano y Martín Chirino y los críticos Manuel Conde y José Ayllón. Poco después se sumaron Manuel Rivera y Manuel Viola, y participaron en ese entorno de forma muy activa artistas como Fernando Zóbel, Gerardo Rueda o Lucio Muñoz.
- 38 J. Díaz Sánchez, "Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra", *op. cit.*, pp. 48 y 49.
- 39 Entre los artículos más interesantes de ese número destacamos: A. López Quintás, "El dilema figuración abstractión", pp. 3-13; F. Pérez Gutiérrez, "Figuración y no figuración en el arte sagrado de hoy", pp. 37-41; A. Fernández Arenas, "Figuración y no figuración: lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa", pp. 42-48 y F. Roig, "Figuración y no figuración: las iglesias de antes las necesidades de hoy", pp. 49-54.
- 40 "Talleres de Arte Sacro: Artistas vidrieros", *Arquitectura*, 73, 1965, p. 70.
- 41 L. Sastre Sánchez, "Arte, industria y fe. La exposición de arte sacro en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York de 1964", *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, Pamplona 8-9 mayo 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, p. 618. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=558813> [Consulta: 1/11/2021].
- 42 A. Saura, *Fijeza. Ensayos*, Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 156.
- 43 A. Fernández Arenas, "Figuración y no figuración: lo figurativo y lo no figurativo en la imagen religiosa", *Revista Arquitectura*, 73, 1965, p. 47.
- 44 A. Saura, *Fijeza...*, *op. cit.*, p. 171.
- 45 "Jordan Pavilion, New York World's Fair Public relations department", s/f, NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 46 *Ibidem*.
- 47 M. Cooper, "Jordan Pavilion full of history and art", *N. Y. World Telegram*, septiembre de 1964.
- 48 E. A. Katz, "It's the Real World After All: The American-Israel Pavilion-Jordan Pavilion Controversy at the New York World's Fair, 1964-1965", *American Jewish History*, vol. 91, 1, *Jews and Performance*, The Johns Hopkins University Press, marzo 2003, pp. 129-155.
- 49 "Carta a Robert Moses, president, New York, 27 de abril 1964", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 50 "In the first group of Stations nos. 1, 6, 14 the First Station, for example, suggest an ascending column of fire and light, where you can perceive signs of a complete human being which contrasts with the indistinguishable mass in the background. The images of the falls of Christ nos. 3, 7, 9 suggest, on the other hand, a floating in space, like a convulsive image of pain and suffering. These where Christ meets other known people (nos. 4, 5, 8) represent more than a physical image, the conflict of a meeting like a collision of feelings, and total invasion of the picture within an effective rhythm. Stations like nos. 2, 6, 10, 12 and 13, are in a more traditional form from the viewpoint of iconographical representation. Jesus is a pillar of light under the weight of a symbol which surges out of the wall, the presence of a few drops of blood on a veil, a naked body integrated in the rhythm of the whole, in the arms of his mother, are painfully spread and nailed to the cross. The Eleventh Station (Jesus nailed to the cross) is a convulsive image where the oblique lines offset the general verticality of the images so as to provoke a tragic discord. The final image (Jesus in the tomb) is in a way like a repetition of First Station, as if it were closing the cycle, but this time in the form of a larva ready to open up and be reborn". "Antonio Saura, Stained glass windows at the Jordan Pavilion by Antonio Saura", s/f, NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign, *Ibidem*.
- 51 *Ibidem*.
- 52 "Memorandum. New York World's Fair 1964-1965 para Nelson, Jerry Edelberg y John O'Keefe, 10 de junio de 1964", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 53 "Jordan Information Center", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 54 *Official Guide, New York World's Fair, 1964/1954*, The editors of Time-Life Books; *1965 Official Guide New York World's Fair*, All New for 1965, The editors of Time-Life Books; *American Airlines guide book to the World's Fair New York, 1964*; *FairNews, Official Bulletin of the New York World's Fair, 1964-1965*, vol. 1, n° 1, junio 21, 1962.
- 55 M. Cooper, "Jordan Pavilion full of history and art", *N. Y. World Telegram*, 4 de septiembre de 1964.
- 56 "Arab Pavilions-Thrill of the fair", *The Arab World*, 1964.
- 57 J. Ramírez de Lucas, "Presencia del arte español en la feria mundial de Nueva York", *Revista Arquitectura*, 74, 1965, p. 54.
- 58 *Ibidem*, p. 55.
- 59 A. S. Río Vázquez y S. Blanco Agüeira, "De piezas pequeñas hicieron arquitectura: diseño e integración de las artes en los pabellones españoles de las exposiciones universales de 1958 y 1964", *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares, Pamplona 8-9 mayo de 2014, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, p. 572. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=558813> [Consulta: 30/10/2021].
- 60 J. Hierro, *Manolo Molezún*, Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965.
- 61 M. García Sáez, Introducción. *Manolo Molezún*, Oficina de Publicaciones de la Comisaría de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965.
- 62 J. Ramírez de Lucas, "Feria de Nueva York", *Revista Arquitectura*, 68, 1964, pp. 19-43.
- 63 F. Schneller, "A special report on the World's Fair", *Civil Engineering*, junio de 1964.
- 64 *Ibidem*, p. 36.
- 65 J. Nicoletta, "Selling Spirituality and Spectacle: Religious Pavilions at the New York World's Fair of 1964-65", *Journal of the Vernacular Architecture Forum*, vol. 22, 2 (otoño 2015), University of Minnesota Press, pp. 62-88. [https://www.researchgate.net/publication/284710426\\_Selling\\_Spirituality\\_and\\_Spectacle\\_Religious\\_Pavilions\\_at\\_the\\_New\\_York\\_World%27s\\_Fair\\_of\\_1964-65](https://www.researchgate.net/publication/284710426_Selling_Spirituality_and_Spectacle_Religious_Pavilions_at_the_New_York_World%27s_Fair_of_1964-65) [Consulta: 30/11/2021].
- 66 L. E. Hein, "Religion at the Fair", *Teen ways*, agosto de 1964.
- 67 "Ecumenism reflected at World's Fair", *Today's family*, agosto de 1964, p. 37.
- 68 W. Brustat, "Fair 1964-1965", *This Day*, abril de 1964.
- 69 E. A. Katz, "It's the Real World After All...", *op. cit.*, pp. 129-155.
- 70 "Carta de Zechariah Sitchin a Robert Moses, New York, 27 de abril de 1964"; "Carta de Elmer Berger a Robert Moses, 30 de abril 1964" y "Memorandum. New York World's Fair 1964-1965 para Nelson, Jerry Edelberg y John O'Keefe, 10 de junio de 1964", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 71 "Timothy W. Castello, An Open Letter to Robert Moses, New York State Liberal Party, s/f.", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 72 "Carta del embajador Abdul Monem Rifai al embajador Francis Plimpton, 11 de junio de 1964" y «Carta de Ghaleb Barakat a Charles Poletti, 1964", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 73 J. Mallon, "A Jewish Group Protests at Fair's Jordan Pavilion", *New York Daily News*, 27 de abril de 1965 y "Israeli-Arab bout at fair; No decision", *New York Daily News*, 1 de mayo de 1965.
- 74 "Carta de General manager, Murray Bernhard, a Robert Moses, 21 de mayo de 1964", NYPL, NYWFCR [New York World's Fair 1964-1965 Corporation Record], Coll 2234, Box 277, Folder Jordan Foreign.
- 75 P. Beary, "Point of View. Jordan Mural should be removed", *L. I. Press*, 12 de mayo de 1965.
- 76 J. Ramírez de Lucas, "Presencia del arte español en la feria mundial de Nueva York", *op. cit.*, p. 54.
- 77 En este sentido, por ejemplo, la prensa española se hizo eco. "Los negros en la Feria", *Arriba*, 24 de abril de 1964; "Contra los manifestantes negros en la feria de Nueva York", *Arriba*, 25 abril de 1965 y "Bajo el signo de la segregación", *Arriba*, 28 de abril de 1964.
- 78 Vid. I. García, "La Brigada Lincoln contra el régimen franquista en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York (1964-1965)", *Universitas. Las Artes ante el tiempo*, Salamanca, 2021, pp. 140-150.
- 79 *Jordan News and Views*, vol. 1, 1, abril de 1964, Published by The Jordan Information Center, New York, N.Y., <http://www.nywf64.com/jordan02.shtml> [Consulta: 14/11/2021].
- 80 "The Jewel of the Fair", *Life*, 7 de agosto de 1964.
- 81 "Documento sobre La exposición permanente de productos españoles en Nueva York en relación con el pabellón de España en la feria mundial, Washington, 6 mayo 1963", AGA [Asuntos Exteriores], Caja 54/12674.
- 82 Dicha vidriera está publicada en <http://www.antoniosaura.org/> [Consulta: 24/11/2021].
- 83 A. López Quintás, "Arte Sacro", *Revista Arquitectura*, 73, 1965, p. 2 y "El dilema figuración abstractión", pp. 3-13.



## José María Cruxent, el arqueólogo como artista<sup>1</sup>

• ALESSANDRA CAPUTO-JAFFÉ •

*Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile*

### INTRODUCCIÓN

*En el largo caminar de mi trabajo  
presiento que lo inexistente quizás  
existe y lo imaginario quizás es  
tangible (Cruxent 1992).*

*Es importante someter a crítica a la  
razón (Eugenio Trías 1999: 12).*

Hace ya más de medio siglo, autores como Foucault y Derrida tomaron conciencia de que la constante mutación epistemológica de la historia no respondía a un progreso gradual y ascendente, sino que esta se veía marcada por irregularidades, movimientos heterogéneos, diferencias, rupturas y límites. Varias décadas después Hal Foster anunció también un “giro”

etnográfico en el papel del artista, quien se convertía en escudriñador de las concepciones de su propio mundo, abriéndose a las diversas posibilidades en cuanto a formas de transmisión del conocimiento<sup>2</sup>. En este ánimo, es posible repensar las barreras epistemológicas y metodológicas trazadas a partir de la “Gran División” disciplinaria del mundo moderno, tal como fue señalada por John Dewey, quien advertía ya en la primera mitad del siglo XX que: “[l]a división de las ocupaciones e intereses en compartimentos trae consigo la separación de esa actividad comúnmente llamada ‘práctica’ y la intuición, de la imaginación y el acto ejecutivo; del propósito significativo y el trabajo, de la emoción respecto al pensamiento y la acción”<sup>3</sup>. Este tipo de problemáticas se hacen además palpables cuando nos enfrentamos al encuentro con otras concepciones de mundo y culturas que han logrado pervivir (algunas, a duras

penas) la imposición a formas de pensamiento de raíz europea y que, en particular, conforman las diversas realidades latinoamericanas.

Esto nos conduce a José María Cruxent (Sarrià, 1909 – Estado Falcón, Venezuela 2005, fig. 1), quien a través de su trabajo como arqueólogo y su práctica artística rompió con barreras epistemológicas y metodológicas para optar por una particular interdisciplinariedad que permitía la circulación de saberes a través de distintas metodologías y prácticas; poniendo así en jaque los preconceptos idealizados sobre la modernidad y sus formas de concepción y transmisión del conocimiento. Los primeros años de vida de Cruxent se contextualizan en una floreciente Cataluña que vivía un proceso modernizador que intentaba deslindarse de las corrientes del resto de Europa, a través de movimientos como el *Noucentisme*, impulsado por intelectuales como Eugenio d’Ors. Dicho movimiento generaría una profunda influencia a partir de la célebre Escuela Superior de Diseño y Artes, la *Llotja* de Barcelona, a la que asistiría Cruxent, otros artistas del informalismo, como Modest Cuixart, así como ilustres artistas latinoamericanos, como el uruguayo Joaquín Torres-García y el venezolano Armando Reverón. Este florecimiento intelectual y cultural sería sin embargo truncado por la guerra civil española y, por ello, Cruxent se vio forzado al exilio en 1938 para dirigirse a Francia, donde “frecuentó círculos próximos al surrealismo” y “mantuvo contacto con pintores y poetas, y [...] asistió a las tertulias de André Breton”<sup>4</sup>.

A pesar de no renunciar nunca a su identidad catalana, su vida adulta se contextualizó en Venezuela, país que lo acogió a partir de 1939, junto con otros miles de emigrantes de toda Europa que también llegaron a Latinoamérica con la Segunda Guerra Mundial. Cruxent es considerado el “padre de la arqueología moderna”<sup>5</sup> en Venezuela, en la medida en que introdujo al país la práctica arqueológica como disciplina académica. Pero también incursionó en el arte del informalismo y el arte cinético, formando parte de grupos intelectuales y artísticos destacados de la época, como *El Techo de la Ballena* (1961-1969). Cabe destacar sin embargo que, a pesar de convertirse en miembro fundador de las principales instituciones antropológicas del país –fue director del Museo de Ciencias Naturales de Caracas y director fundador del departamento de Antropología del Insti-

tuto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC)– nunca tuvo una formación académica en esta ciencia, si bien asistió como oyente a las clases de Historia de Pere Bosch Gimpera en la Universidad de Barcelona, Cataluña.

Cruxent se convierte así en la caracterización de una particular generación de migrantes arraigados en Venezuela que dedicaron sus vidas al desarrollo y difusión del conocimiento de la región que los acogió; caracterización que puede reconocerse en la novela de Isaac Chocrón *Se ruega no tocar la carne por razones de higiene*<sup>6</sup> que retrata de forma ficcionada la relación entre Cruxent y la fotógrafa de origen rumano Thea Segall. De hecho, la obra de Chocrón coincide con la biografía de Cabrero<sup>7</sup> y la de Cárdenas<sup>8</sup> al caracterizar a Cruxent –que adopta en la novela el nombre de N. L. Bofors– bajo la fórmula del *aventureiro-científico*, quien ubicaba como meta común de todas sus exploraciones la búsqueda del “espíritu de la materia” o el “alma de los objetos”; donde la búsqueda de objetos creados por el ser humano a partir de la prehistoria reflejaba, a su vez, la necesidad de entender su propia condición ontológica. Además, para él la frontera disciplinaria entre su trabajo como arqueólogo y su obra artística era difícil de distinguir<sup>9</sup>. Por una parte, su personificación del humanista renacentista y del *Wanderer* romántico lo relacionaría con el espíritu moderno; aunque por otra parte Cruxent también se posicionó en contra de aquella parte de la modernidad que consideraba el dominio de la razón como el fin último de la búsqueda humana.

De hecho, leyendo a Bruno Latour<sup>10</sup> vemos que esta idea de modernidad –cuyo inicio podría reconocerse a partir del Renacimiento y que va desarrollándose en distintas vertientes y contracorrientes hasta anunciar su decaimiento en la segunda mitad del siglo XX– se rige por una noción idealizada del hombre que, siguiendo a Derrida, sería además masculinizada y logocéntrica y que tenía como fin último la búsqueda de sí mismo a través del reflejo del Otro. En este sentido, es importante destacar que Venezuela se posicionaba a lo largo del siglo XX como un campo fértil para el desarrollo de un proyecto modernizador que, como explica Latour, veía en América Latina el foco de su proyección utópica<sup>11</sup>. Sin embargo, continúa Latour, la modernidad se muestra como un arma de doble filo, puesto que asume los parámetros de progreso y sitúa la razón humana como un

absoluto universal, en la misma medida que reniega de estos paradigmas. En cualquier caso, Cruxent arribó a América Latina, la “tierra prometida” de esta modernidad que contenía en su propia identidad lo que serían los polos opuestos dentro de su visión del mundo: lo “civilizado” y lo “primitivo”.

En este trabajo indagaremos acerca de la obra artística de José María Cruxent para verificar cómo esta se encuentra en íntima relación con su investigación científica, centrada en la arqueología, ya que ciencia y arte le sirvieron como un punto de encuentro o quiasmo entre espíritu y materia: buscaremos demostrar, por tanto, en qué medida arte y arqueología son formas de conocimiento que se expresan más allá del *logos* (entendido como la razón a través de la palabra), para presentarse como una epistemología de los sentidos. Esto posicionaría a Cruxent en una larga tradición de pensadores y artistas de origen catalán –que van desde Juan Eduardo Cirlot hasta Antoni Tàpies– que se acercaron a la materia desde una mirada fenomenológica y hermenéutica, que terminaba por decantar en la mística o en la estética apofática<sup>12</sup>.

Si bien Cruxent es reconocido mundialmente como precursor de la arqueología en Venezuela, su obra artística ha sido menos estudiada, aunque encontramos menciones de ella en algunos catálogos de exposiciones que le dieron un particular auge entre la década de los sesenta y los setenta. Una de las instancias más recientes en las que fue exhibida la obra de Cruxent tuvo lugar en 2018, durante la muestra *Contesting Modernity (Contestando la modernidad)*, del Museum of Fine Arts de Houston (comisariada por Mari Carmen Ramírez y Tahía Rivero), centrada en el Informalismo en Venezuela, el cual surgió como un movimiento anti-modernista, propulsado por grupos artístico-literarios como *El Techo de la Ballena*, al que perteneció Cruxent<sup>13</sup>.

Para entender la multifacética vida de Cruxent se hace además indispensable recurrir a la biografía realizada por Ferrán Cabrero y publicada en 2009, que recoge y resume los diversos logros alcanzados a lo largo de su vida, desde su juventud en Cataluña hasta su retiro en el desértico Estado Falcón. Además de incluir un resumen bastante exhaustivo de las exposiciones que tuvo como artista, también contiene varias entrevistas al

propio Cruxent así como a diversos colegas cercanos, que han servido como fuentes de documentación para este trabajo. En cuanto al análisis de su obra artística, este estudio se concentra principalmente en la colección personal de la Dra. Erika Wagner, quien fue alumna de arqueología de Cruxent y trabajó junto a él en el Departamento de Antropología del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas, colaborando en sus estudios hasta el final de su vida. A pesar de ser una colección de menos de una decena de obras del artista, demuestra un carácter íntimo y emocional, en la medida que Cruxent obsequiaba a sus seres cercanos numerosas pinturas acompañadas de sugestivos títulos y dedicatorias. Para él, el arte funcionaba también como un transmisor del lado afectivo que lo unía con sus alumnos, colaboradores y amigos.

#### **EL INFORMALISMO DE CRUXENT COMO PUENTE**

Cruxent insistió siempre en no pertenecer a ningún dogma ideológico ni tampoco a una metodología científica específica; de la misma manera que también rehusó definirse dentro de una corriente artística particular: “me encuentro bien cuando mi pintura logra escapar a toda definición técnica y estética”, aseveró en la retrospectiva del Museo de Coro en 1992. Hablaba de la “libertad de crear” que le proporcionaba el arte, que surgía como una “inefable fatalidad”; o bien como “un impulso mágico tan fuerte como un delirio erótico”. Para Cruxent, la pintura era “el medio del que se sirve una fuerza impetuosa interna para revelar lo desconocido de una realidad cotidiana”<sup>14</sup>. Además, añadía: “[...] cada una de mis creaciones contiene también algo de una auténtica micro-autobiografía espiritual, de un momento de mi vida, pleno de sensualidad. Incluso los medios y maneras que empleo son testimonio de mi forma de ser y de lo dado que soy a las búsquedas”<sup>15</sup>.

Su obra se relacionaba así también con su trabajo científico en la medida en que ambas funcionaban como dos metodologías diferentes destinadas a una misma búsqueda. Arte y ciencia no eran para Cruxent la misma cosa, sino que ambas disciplinas partían de acercamientos epistemológicos diferentes –si no opuestos– para unirse en un quiasmo. En ese sentido el arte no ofrecía a Cruxent –y no debía ofrecer– soluciones y respuestas objetivas y racionales a nuestra vida; pensaba en cambio que, “[s]iendo una maravillosa ficción, la obra de Arte, incues-

tionablemente, invita a la fantasía y a la libertad de la creación imaginativa”<sup>16</sup>. Al contrario de la ciencia, el arte se convertía en el mecanismo de liberación de una estructura de pensamiento rígida, muchas veces dicotomizada, que no permitía la libre fluidez de pensamiento entre lo tangible y lo intangible; como sí lo hacían en cambio las culturas amerindias que Cruxent estudiaba desde el campo científico.

Sin embargo, el lado artístico de Cruxent no nació como respuesta a la necesidad de encontrar mayores libertades que equilibraran la rigurosidad del método científico. Lo desarrolló desde pequeño y lo alimentó a lo largo de toda su vida activa<sup>17</sup>. Pero fue a partir de la década de los sesenta cuando comenzó a destacar como artista en las esferas culturales de Venezuela y del extranjero. Durante este período colaboró con el grupo artístico-literario *El Techo de la Ballena*, cuya consigna consistía en el “rechazo a la tradición local”<sup>18</sup> y su inauguración, que tuvo lugar en 1960 con la exhibición *Espacios Vivientes* en la ciudad de Maracaibo, y en la que participó Cruxent, surgió como contestación a la corriente artística dominante que se había convertido en el lenguaje del *establishment* de la Venezuela moderna y petrolera: la geometría abstracta.

Para contextualizar, a mediados del siglo XX Venezuela se convertía en uno de los principales exportadores de petróleo a nivel mundial, anunciando así el inicio de una bonanza económica que prometía el desarrollo de una supuesta modernidad. Acorazado por el régimen militar de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), el país se encontraba inmunizado de los movimientos políticos generados por el avance del comunismo en el continente latinoamericano, privilegiando y garantizando así el desarrollo de una sociedad de consumo, que parecía promover sin embargo un arte caracterizado por un escaso contenido político y contestatario<sup>19</sup>.

El *Techo de la Ballena*, surgió por tanto como respuesta al inconformismo ante la cultura y las políticas convencionales y normativas: “imitaron las tácticas de lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación”, explica el crítico uruguayo Ángel Rama<sup>20</sup>, añadiendo que la agrupación artístico-literaria buscaba la “renovación artística y renovación social”, en un “[...]

esfuerzo sistemático para integrar los distintos orbes de la vida humana –social, político, estético, vital– en un solo movimiento urgido”<sup>21</sup>. Sin embargo, apunta el crítico, algo reprochable hacia el grupo sería su “obediencia a los ya viejos ‘ismos’ del siglo XX”, y el hecho de continuar en ese sentido con la sempiterna “aceptación de las corrientes estéticas foráneas”; especialmente aquellas provenientes de Europa y de los Estados Unidos<sup>22</sup>.

Entre los artistas que pertenecieron al *Techo de la Ballena*, algunos como Cruxent incursionaron en el informalismo. Pese a que esta corriente no se desarrolló en Venezuela con la misma fuerza que otras vertientes del arte moderno, sí tuvo suficiente importancia como para llamar la atención de diversas galerías y museos en el exterior. De este modo, Venezuela se convirtió en terreno fértil para un tipo de lenguaje artístico que, si bien no manifestaba en todos los casos un mensaje explícitamente político, sí se posicionó como una contestación de los parámetros y cánones que entendían la modernidad como un movimiento ascendente, versado hacia un irrefrenable progreso y una búsqueda cuantitativa de acumulación de conocimiento y de bienes materiales.

Sin embargo, ni en la vida ni en la obra de Cruxent se observa una militancia política. Si bien dijo hasta el final de su vida –y con cierta jocosidad– ser “bolchevique”, su única participación en la política podría identificarse en su juventud, cuando se unió activamente al movimiento anarco-cristiano<sup>23</sup>. Sin embargo, a partir de entonces sus actividades permanecieron siempre a los márgenes de los lineamientos e ideologías políticas. Como fue mencionado antes, Cruxent se opuso a cualquier dogmatismo, tanto ideológico como científico. Su obra se centró en cambio en la búsqueda del lado espiritual, tanto de su propia individualidad como de las acciones humanas en general. Y por lo mismo, esta adquiere sentido dentro del lenguaje del informalismo, dada su pasión por encontrar el “espíritu de la materia”; lo que lo relaciona a su vez con el pensamiento fenomenológico y hermenéutico.

Para Cruxent, más que una forma de activismo político, el arte supuso una aproximación simbólica a su terruño, ya que sintonizaba con los lenguajes de coterráneos suyos, como Tàpies, Saura, Cuixart y Millares. Otro connacional ocupado en encon-



2

trar lo “espiritual en el arte” fue Juan Eduardo Cirlot, quien también dedicó varios escritos al arte informal. En *El arte otro*<sup>24</sup> leemos, por ejemplo, acerca de la relación mística con la materia que guardaba el informalismo de Tàpies, quien se oponía al sometimiento de un naturalismo pictórico al servicio de la representación y para quien la trascendencia de los sentidos se alcanzaba a través de la pura presencia matérica. Cirlot anunció así una relación entre el informalismo y la teología negativa, en la medida en que el trazo de la pintura parte de la no-forma y de la disolución de la racionalidad en el acto representativo, para dar pie a la reducción de la expresión en la pura materia. Además, en un segundo escrito dedicado al informalismo, Cirlot coincidió con la obra y metodología aplicada por Cruxent, al identificar este movimiento como una exploración *intuitiva* de las expresiones autónomas<sup>25</sup>.

Cruxent reprodujo en ese sentido un gesto que también aplicó en su quehacer como arqueólogo, al excavar y buscar la esencia de la materia en lo residual. Fue ahí, en el residuo, lo descartado y lo enterrado, donde encontró el espíritu de las cosas y alcanzó la trascendencia de lo sensible. Pero hay que destacar que su fascinación no giraba alrededor de cualquier elemento material; la materia que usaba no podía venir en ese sentido directamente

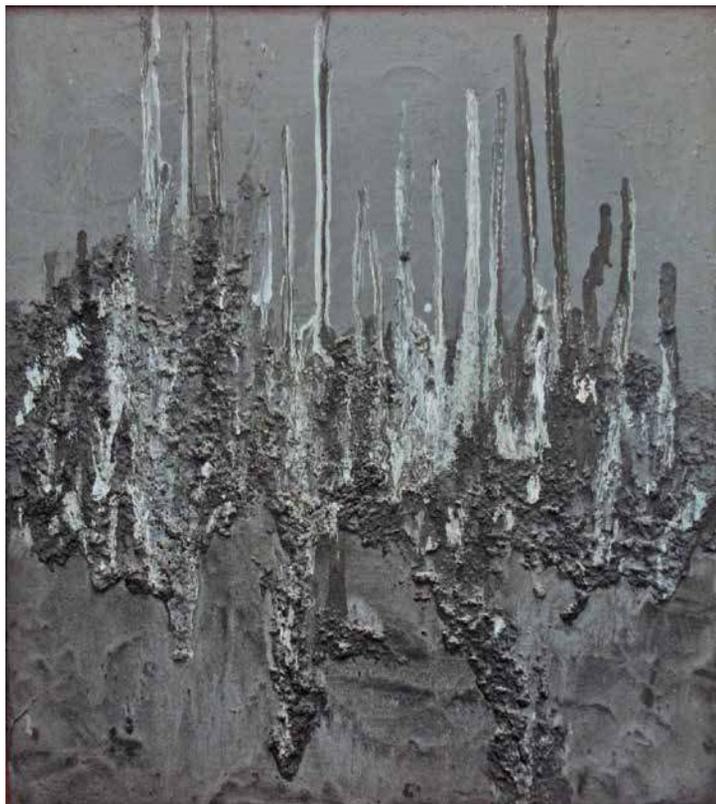
del medio natural, sino que debía haber sido tocada y modelada de alguna manera por el ser humano. Tal como reveló Cruxent a Cabrero: “[...] se tiene que descubrir el espíritu que hay detrás de la materia modelada por el hombre”<sup>26</sup>. En obras como *Mécanique du vin* (fig. 2) observamos marañas de hilos o pelos que generan un destello de colores y que emulan de manera inconsciente las formas de nebulosas espaciales, dejando entrever así la búsqueda fenomenológica a través de la pura materia.

En relación con este tipo de búsqueda, Cirlot hablaba también del arte entendido en términos junguianos, como una “proyección psíquica en el seno de lo material”<sup>27</sup>, poniendo el ejemplo de la materialidad pictórica no-figurativa de Ensor y Nolde, así como la introducción de retazos de tejidos y cartones en los primeros *collages* de Picasso<sup>28</sup>. Lo matérico se posicionaba bajo la crítica artística como una sintomatología del rechazo hacia lo moderno, entendido como la transmisión de los cánones academicistas que promovían un arte predominantemente figurativo, áureo, regido por la lógica y la búsqueda de la Belleza idealizada. Por el contrario, el arte informal, en cuanto arte matérico, se acercaba más a aquel tipo de expresión artística que Nietzsche<sup>29</sup> denominaría “dionisiaca” y que se alejaba de los cánones apolíneos, dominados por la razón; lo que otorga además

2 José María Cruxent: *Mécanique du vin*, 1965, 110 x 90 cm, técnica mixta sobre lienzo. Colección Erika Wagner.

3 José María Cruxent: *Cléricalisme= l'exploitation des besoins religieux dans un but de domination*, 1961, 45 x 50 cm, técnica mixta sobre tela. Colección Erika Wagner.

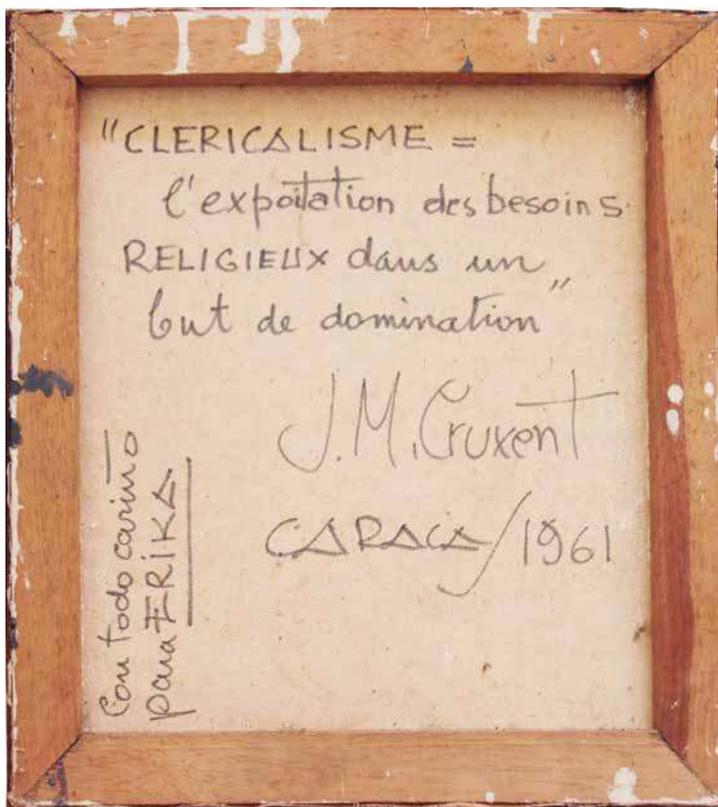
4 Dorso de *Cléricalisme= l'exploitation des besoins religieux dans un but de domination*, 1961. Firmado por el artista, con dedicatoria a Erika Wagner.



3

sentido a los títulos que Cruxent daba a obras como *Mécanisme du vin*, que aluden al arrebatado cuasi místico de las bacanales.

Otra obra que hace referencia a esta profundidad hacia lo espiritual mediante la materia es *Cléricalisme=l'exploitation des besoins religieux dans un but de domination* (figs. 3 y 4 [dorso de la obra]). Tanto aquí como en la obra anterior observamos el ascenso hacia la razón desde las profundidades de lo telúrico, dentro de los misterios que esconden la suciedad y las capas de residuos producidas por el paso del tiempo. En palabras de Cabrero, las diversas materias en las obras de Cruxent (fibra textil, madera, piedra, arena, etc.) se encuentran “sometidas siempre a la presión de un elemento difícilmente interpretable, pero que en muchas ocasiones aparece como imagen del tiempo, tanto por la integración de un factor de antigüedad o simple vejez en la materia como por la fuga de los espacios materiales en todas las direcciones por las que limita el cuadro”<sup>30</sup>. Sin embargo, esta obra alberga además una visión crítica hacia la instrumentalización política de la religión, en la medida en que sus formas grumosas, que parecen ascender hacia lo alto, son realmente producto de la materia derramada por el peso de la gravedad, que luego son invertidas cuando el artista gira el cuadro. A través de la inversión y la contradicción de movi-



4



Fig. 5. José María Cruxent: *Jamais Flacdalle*, 1963, técnica mixta sobre tela. Colección Erika Wagner.

6 José María Cruxent: folleto con solapas móviles para la exposición *Parakinetik*, en la Gallerie Buchholz, Múnich, 1965. Contiene un breve texto de Frank Popper.

7 Frontispicio de la revista *Pont Blau* de junio-julio de 1961, año X, n.º 104, con la imagen de una obra de Cruxent sin indicación de título ni de fecha.

5

mientos, Cruxent aludía al juego, la ironía y el sarcasmo, así como a la confianza en esa espontaneidad de la palabra y del gesto, movidas por la *intuición*, su principal herramienta de trabajo.

Cabe destacar además la presencia de obras figurativas, que por lo general son de menor formato que aquellas obras en las que domina la pura abstracción de la materia. En las obras figurativas las materialidades esparcidas por el cuadro terminan sugiriendo espontáneamente formas que recuerdan a las técnicas del automatismo iniciadas por los surrealistas (como por ejemplo André Masson). Entre las figuras recurrentes encontramos al gato, animal que lo acompañará hasta su muerte; aunque también observamos numerosos autorretratos y retratos inidentificables, como el que observamos en la figura 5, cuyo título imbuye una vez más la obra en el sarcasmo: *Jamais flacdalle* (en argot francés, “jamás imbécil”).

Cruxent no buscaba por tanto un lenguaje original y único, y mucho menos la redención del ser humano a través del arte (como lo sugería aquel lado mesiánico de Walter Benjamin del que hace alusión Foster<sup>31</sup>). Más bien, el arte se convertía en un mecanismo de desahogo, de experimentación y de juego, mediante el cual se acercaba a lo que él concebía como el “espíritu de la materia”:

Si constato que la obra logra eliminar toda preocupación biológica, que no se siente ninguna sensación de amenaza, de miedo, de ambición, de odio [...], sé entonces que he realizado algo que me satisface y que permite al observador confundirse con el contenido emotivo y espiritual, pero, y esto es muy importante, sin que por eso se pierda el sentimiento de que se trata, simplemente, de una ilusión<sup>32</sup>.

Nuevamente, sus pretensiones respecto al arte no consistían en asentarse en un dogma o canon artístico, por lo que su búsqueda

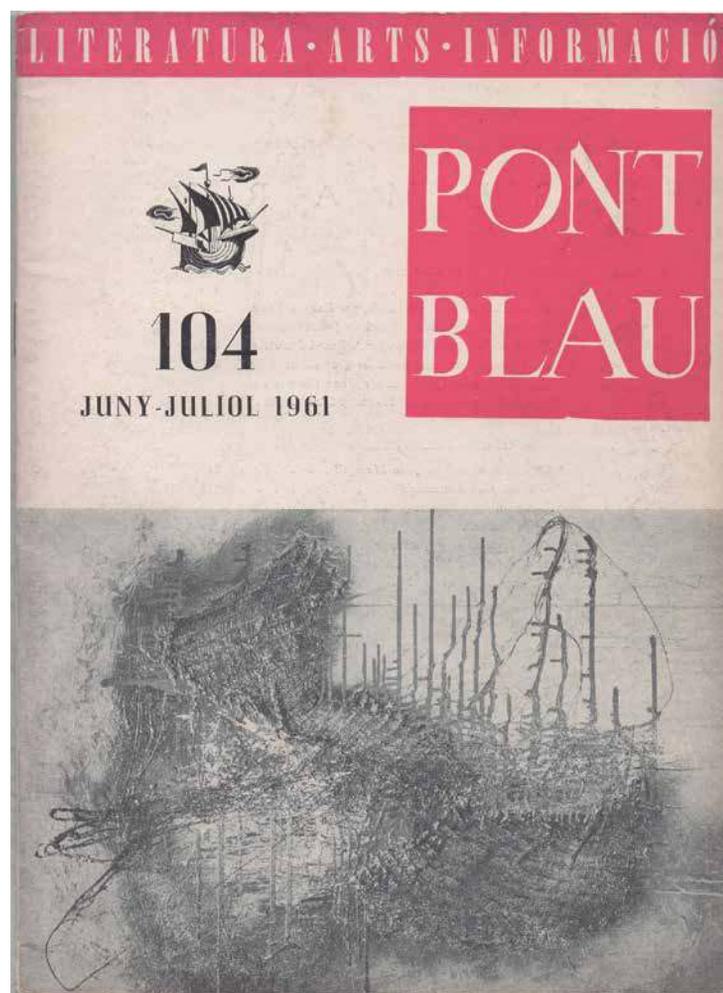
da lo llevó también a incursionar en el arte cinético –que él rebautizaría como arte “paracinético”<sup>33</sup>. Sus cajas de luz articulan particulares yuxtaposiciones de luces y sombras, creando así nuevas formas de entender la materia, y en este caso, descubrir lo matérico en el mismo hecho luminoso. Como indica Neumann<sup>34</sup>, esta experimentación no fue una forma de aniquilar la pintura ya que para Cruxent, finalmente, los medios eran vías para “desembuchar lo que se tiene por medio”: lo importante, confesó Cruxent a Neumann, es “la fuerza de la honestidad de un espíritu”<sup>35</sup>. La obra cinética de Cruxent debe verse por tanto como una continuación de su obra, cuya búsqueda principal era estudiar la materia: y en este caso, entender la luz *como* materia. No hay por tanto divisiones en cuanto a los estilos que va adoptando, ya que todas las técnicas se supeditan a la experimentación de la materia.



6

Sin embargo, fue en esta fase de su obra cuando Cruxent captó el interés de críticos de arte como Frank Popper, quien lo invitó a participar en diversas exposiciones en Europa, como Dinamarca y Alemania (fig. 6). Sorprende sin embargo que su obra no haya tenido mayor repercusión en Cataluña, aunque encontremos algunas acotadas intervenciones en revistas literarias como en *Pont Blau*, cuya publicación, sin embargo, se realizaba desde el exilio en México (fig. 7). No obstante, su obra artística se exhibió y alcanzó revuelo internacional por no más de una década. A partir de los setenta Cruxent desapareció de la escena artística pública, solo para volver a ver en vida una retrospectiva de su obra en el Museo de Coro (Estado Falcón) en 1992.

Prevalece así el carácter íntimo de su obra, en la que predominaba la idea del juego, que funcionaba como una forma de



7

acercamiento y de materialización de emociones que muchas veces se dirigían a un destinatario específico. El elemento lúdico y experimental también se observa a partir de los constantes diálogos que encontramos entre su obra y la de otros artistas coetáneos, como Maruja Rolando, con quien ejerció mutua influencia al explorar diversas técnicas, como por ejemplo el *action painting*.

Todos estos lenguajes artísticos con los que experimentó le sirvieron además como portales para conocer el lado espiritual de aquel mundo que Cruxent investigaba con todo el rigor científico: el del Otro cultural y lo arcano. Cruxent intentó desarrollar por tanto una propia tradición, en la medida que entretendió diversas prácticas modernistas del arte con los lenguajes plásticos del mundo indígena y popular que iba encontrando a su paso. La búsqueda hacia lo espiritual a través de la materia y el sentimiento religioso que invadía lo inmanente fueron así constantes en toda su obra artística.

#### EL ENCUENTRO CON EL OTRO CULTURAL

Cruxent se convirtió en un maestro en entretener mundos. A través de su obra artística y científica no solo logró mezclar disciplinas que para el momento en que vivía estaban ensañadamente divididas, sino que además encontró una armonía entre los discursos científico y artístico, a través de la búsqueda de los arcanos de la humanidad. Esto nos dirige a la discusión con la que parte Foster en su ensayo *El artista como etnógrafo*, donde retoma la utópica visión de Benjamin –según la cual, la figura del artista debía cumplir un rol mesiánico, en cuanto reivindicador y redentor de la causa del proletario– anunciando en este caso un giro etnográfico en el arte, en la medida que el artista del siglo XX asumía un rol de intercesor entre el Otro cultural y las instituciones o círculos artísticos de tradición occidental<sup>36</sup>. En efecto, a partir de mediados del siglo XX, la búsqueda del artista se acercaba a la del etnógrafo, en la misma medida en que la obra de arte también comenzaba a analizarse como un objeto antropológico<sup>37</sup>. Sin embargo, en el contexto latinoamericano el artista parecía ejercer en todo caso auto-etnografías, en las que dominaba la búsqueda del Yo a través del reflejo en el Otro, y en el que el Otro cultural se convertía además en un *Doppelgänger*.

Es decir que, más que buscar la redención de la humanidad en su quehacer intelectual y artístico, Cruxent buscaba tanto en la disciplina artística como en la arqueológica la comprensión ontológica del Yo a través del Otro.

Lo cierto es que Cruxent fue un hombre de su tiempo que vivió el feliz levantamiento de un país que en el momento de su llegada se estaba convirtiendo en la promesa de la modernidad latinoamericana. Tomó así ventaja de aquella bonanza económica y de relativa estabilidad política en la que podía conseguir los fondos y el apoyo necesarios para llevar a cabo sus búsquedas científicas y sus indagaciones artísticas. Sin embargo, Venezuela ya dejaba entrever dos facetas diametralmente opuestas: por un lado, se desarrollaba un estado moderno que propulsaba el desarrollo económico a partir de la explotación de recursos minerales y naturales, mientras que por otro lado mantenía políticas coloniales y peligrosamente evolucionistas sobre las culturas indígenas y afroamericanas. Y en ese sentido, la figura de Cruxent representa también, hasta cierto punto, la perpetuación de la fantasía del antropólogo como “descubridor de mundos” y estudioso de culturas “primitivas”, lo que desde una perspectiva contemporánea no deja de relacionarse con actitudes eurocéntricas y prácticas colonialistas.

Una vez asentado en Venezuela, también incursionó en el ámbito de la etnografía, al participar en las principales “expediciones” destinadas al re-conocimiento de los lugares más recónditos de Venezuela. Destaca en particular la gran expedición destinada a “descubrir” las cabeceras del río Orinoco de 1951, denominada “Franco-venezolana”, pero que sería en realidad financiada por el Estado Venezolano y contó con la participación de algunos científicos franceses. Es importante mencionar aquí el carácter mítico que había adquirido el alto Orinoco para la historia europea, dada la enorme dificultad por la que hasta entonces habían pasado los colonos y exploradores que intentaban incursionar en estos parajes. El primer intento se ubica en el inicio de la búsqueda de El Dorado en estas regiones a comienzos del siglo XVI por Diego de Ordáz, quien fracasó trágicamente en esta empresa puesto que no llegó más allá de

la confluencia entre el Orinoco y el Meta y, a su regreso, desapareció en el mar. Luego, Walter Raleigh, pese haber constatado en estas regiones la existencia de seres fantásticos, como las Amazonas y hombres acéfalos, nunca llegó a dar con la Ciudad Dorada<sup>38</sup>. Durante el siglo XVIII, Francisco Bobadilla y Apolinar Díaz de la Fuente penetraron el Orinoco hasta llegar a territorio Yanomami<sup>39</sup>, y en el siglo XIX, Humboldt logró acercarse un poco más, adentrándose hasta el encuentro entre el Orinoco y el Casiquiare<sup>40</sup>.

Siguieron por supuesto muchas expediciones; pero en el siglo XX el acceso a las cabeceras del Orinoco se convertía en una empresa perentoria para reestablecer una presencia política y militar en estas regiones y definir la frontera con Brasil. Como señala Cabrero, se trató de una expedición decimonónica en pleno siglo XX<sup>41</sup>, que Cruxent calificó como una “paysada”, puesto que había sido organizada por capricho de unos pocos novatos franceses y por el gobierno venezolano para incorporar cuatro mil kilómetros cuadrados al territorio venezolano<sup>42</sup>. Sin embargo, su estrecha amistad con el militar Franz Rísquez, quien estuvo al mando de esta expedición, lo motivó a unirse a la empresa para aprovechar a hacer investigaciones arqueológicas y antropológicas en estas regiones tan poco documentadas<sup>43</sup>.

Cruxent regresó numerosas veces al Amazonas en expediciones oficiales. Digna de mención es la expedición ELATA de 1952, que perteneció a un curioso capítulo de la extravagante vida de Cruxent, organizada para su amigo el rey Leopoldo III de Bélgica –con quien había realizado anteriormente una expedición en el Congo en 1950<sup>44</sup>– para complacer el “deseo del monarca tanto de conocer la conexión de la cuenca del Orinoco con el ‘caño Casiquiare’, como de poder contactar con los waikas (los pueblos Yanomami), una de las culturas más ‘primitivas’ de América del Sur”<sup>45</sup>.

En clave más científica, Cruxent volvió una vez más al Ventuari en 1957, junto a una expedición organizada por la UCV y el Smithsonian Institute, en la que participarían los arqueólogos norteamericanos Clifford Evans y Betty Meggers, para

estudiar la movilidad y adaptación ecológica de las poblaciones amazónicas prehispánicas. Los hallazgos realizados a partir de esta expedición fueron revolucionarios, ya que constituyeron las bases para desmontar la errada idea de que los habitantes de las tierras bajas del trópico americano pertenecían a culturas dispersas y nómadas, sin conexión entre ellas, y que habrían llegado después del asentamiento de los pueblos andinos.

A Cruxent no solo le interesaba descubrir los vestigios del pasado, sino también el estudio de las culturas vivas indígenas, y a lo largo de sus expediciones realizó numerosos registros fotográficos y de video: ejemplo de ello se observa en el intercambio epistolar durante la expedición de 1951 con su amigo, el fotógrafo, historiador del arte y mecenas Alfredo Boulton, a quien enviaba por avioneta los negativos de sus tomas para que este los mandase a revelar, pero que luego nunca se exhibieron ni se publicó nada al respecto<sup>46</sup>.

En cualquier caso, el interés etnográfico de Cruxent se relaciona en cierta medida con el espíritu de una época que tiene un precedente paradigmático en la Misión Dakar-Djibouti de 1933, organizada por el antropólogo Marcel Griaule, destinada a conocer y recolectar objetos que irían destinados al Musée de l’Homme de París<sup>47</sup>. Es destacable por ello que estas misiones, así como la creación de colecciones etnográficas y arqueológicas, se entrelazan por un lado con el espacio de los museos de ciencias y de antropología, pero también con el mundo del arte de vanguardias. James Clifford<sup>48</sup> destaca por ejemplo la estrecha relación entre la misión Dakar-Djibouti con el Surrealismo, no solo por la participación de Michel Leiris en la expedición, sino también porque aquel interés en lo etnográfico respondía a la necesidad de propiciar encuentros con las Otriedades –no solo culturales, sino en general, toda forma de vida humana que escapara de lo normativo y que transgrediera las estructuras morales y políticas de la Europa decimonónica. Claro está que estas incursiones en pos del conocimiento de culturas extrañas a la propia estaban fuertemente arraigadas en una posición epistemológica y política ambigua, ya que, a pesar de ser el resultado del rechazo a las propias estructuras de pensamiento,



8

estaban a su vez reafirmando una postura basada en preceptos civilizadores, éticos y políticos que asumían una distancia abismal y una relación unilateral con aquel Otro que se quería conocer.

Sin embargo, a través del encuentro con el Otro cultural Cruxent reconoció unas lógicas de pensamiento y visuales –o, mejor dicho, estéticas– que trascendían el raciocinio cartesiano y las concepciones de mundo propias de Occidente. Intentó absorber, en ese sentido, el conocimiento amerindio, tanto en su producción científica como en las exploraciones estéticas; aunque se identifica aquí también aquel enredo epistemológico

co que ya reconoció Clifford en los surrealistas, en la medida en que su visión hacia el Otro terminaba siendo más un reflejo de las propias maneras de entender que de la realidad del Otro en sí. Como explica Bernhard Waldenfels<sup>49</sup>, de acuerdo con Husserl y Merleau-Ponty, la empresa etnográfica supone así hasta cierto punto una tarea paradójica, ya que implica la accesibilidad, o al menos el intento de acercarse a lo originalmente inaccesible: ¿cómo pueden conocerse entonces formas de pensar desconocidas, desde las propias lógicas? En este sentido, no les faltaba razón a los surrealistas al pensar que, para acceder a lo desconocido había que romper primero con los propios parámetros de pensamiento.

Aun así, lo que Cruxent no pudo encontrar mediante el método científico lo hizo a través del lenguaje artístico; esto es, hallar el espíritu de la materia y darle sentido a su propia cosmovisión, al buscar la espiritualidad en el mundo de lo inmanente; aquel mundo material que, desde los preceptos de la modernidad occidental, era considerado profano e incluso sucio o descartable. Las telas y redes abandonadas, los retazos, la tierra, los restos, considerados como basura por el hombre común, se convertían para él en objetos que develaban su propia arqueología personal. De hecho, señala al respecto Calzadilla, la inclusión de trozos de hamacas y tejidos indígenas en las pinturas no debe ser interpretada como una “especie de exaltación del folklore nacional”; se trata en cambio de “elementos creadores [...], fruto de una relación existencial, mantenida durante largos años consagrados a los viajes por la selva amazónica, una relación muy profunda que permite que las imágenes visibles de la selva se transformen en absurdos signos de la existencia”<sup>50</sup>. Asimismo, cabría añadir la constante presencia de materias arcillosas, arenosas, quemadas, que recuerdan al objeto principal de su estudio arqueológico: la cerámica (fig. 8).

Coincide una vez más la práctica de Cruxent con el Primitivismo de los artistas de las vanguardias, para quienes la enseñanza principal del “arte primitivo” fue precisamente la imbricación entre arte y vida, arte y sociedad, arte y mito. Cruxent confesaba querer capturar lo “bello y horrible del mundo”, que le causa un “embrujo”<sup>51</sup>. Por medio del arte, Cruxent se liberaba de “algo” que le inquietaba durante la noche y el día. La idea de que el arte para él funcionaba como una suerte de exorcismo se asemeja al significado que le daba también Picasso al arte, quien confesó que su obra tenía la misma función que los fetiches o los rituales para las culturas africanas: fungir como intercesora entre su mundo y el de lo desconocido<sup>52</sup>. Pero, una vez más, el encuentro con el Otro cultural funcionaba más bien como un *Doppelgänger* o un medio para entender o enfrentarse a las propias maneras de ser y de pensar, y no tanto como una forma de conocer efectivamente aquel Otro.

#### **LA INTUICIÓN COMO QUIASMO ENTRE ARTE Y CIENCIA**

Al igual que en el ámbito artístico, Cruxent mantuvo en la cien-

cia una metodología profundamente humanista, que iba en búsqueda de un fin mayor que escapara de toda especificidad y especialización. Se desembarazó por tanto de las limitaciones académicas, buscando metodologías transversales y mantuvo un pensamiento crítico que le permitió llevar a cabo sus pesquisas en diversas áreas y expandir los campos de conocimiento a modificaciones, correcciones y reinterpretaciones del campo científico.

Cruxent priorizó siempre, en todas sus prácticas, el encuentro con aquello que no se doblegaba a la lógica (entendida como la razón transmitida mediante la palabra), que se presentaba en cambio como pura experiencia y que solo podía ser conocida mediante la intuición. Los datos duros de la arqueología le permitían, en efecto, conocer elementos materiales e informaciones referentes a ciertas situaciones geológicas, ecológicas, biológicas; pero no terminaban de dar con su “alma”; que era precisamente lo que buscaba Cruxent en esos “tiestos”.

De hecho, una de las características más particulares de Cruxent, resaltada por diversos testimonios cercanos a él<sup>53</sup>, fue el temprano desarrollo de una aguda intuición versada en la arqueología y aquellas prácticas que caracterizaban, según él, al ser humano: las actividades investigativa y creativa. Su disciplina *sui generis* y su capacidad para identificar los sitios arqueológicos comenzaron así desde la pura intuición, que él llamaba “pifímetro”. Sus compañeros comentan que “[...] Cruxent tenderá a unir las dos esferas (arte y ciencia) a partir de la intuición y de la capacidad que tienen las dos de aprehender de manera directa la realidad y, al mismo tiempo, de conmover el espíritu humano (a partir de una gran sensibilidad)”<sup>54</sup>. De acuerdo con esto, decía Cruxent: “No creo que existan fronteras entre la actividad científica y las artes. Ambas se compaginan porque coinciden en una sola cosa: sensibilidad. No se concibe, por ejemplo, un científico que no tenga sensibilidad. Es como aquella persona que mira, pero no ve. Hay que ser muy sensible”<sup>55</sup>. La sensibilidad se posiciona así, además, como una parte fundamental tanto del proceso artístico como también del científico, convirtiéndose en una forma de conocimiento estético –es decir una forma de conocimiento por medio de lo sensible–, en

el que la intuición sirve como el medio para conocer y ejercer un dominio sobre los sentidos.

La obra científica y la obra artística de Cruxent representan en cierta medida la puesta en práctica de las teorías sobre la capacidad intuitiva desarrolladas en la primera mitad del siglo XX por pensadores como Henri Bergson. Debido a su interés por la filosofía y su cercanía al mundo francófono, es posible que Cruxent haya tenido en cuenta los escritos del pensador francés acerca de la intuición<sup>56</sup>, en los que hablaba de la imposibilidad de conocer desde un punto de vista metafísico los fenómenos en sí, ya que solo era posible conseguir una aproximación al conocimiento del Ser mediante la intuición<sup>57</sup>. Cabe destacar, además, que el pensamiento de autores como Bergson sería definitorio para otros pensadores de la segunda mitad del siglo XX, tanto en el ámbito antropológico, filosófico y estético, como Lévi-Strauss y Derrida.

Desde otra línea filosófica, el pensamiento de Dewey, cuya influencia se ve reflejada entre los expresionistas abstractos, también promovió la reconciliación disciplinaria entre arte y ciencia, además de ver en la intuición un gran aliado para la búsqueda del conocimiento<sup>58</sup>. A inicios del siglo XX se reconocía, por tanto, desde diversos lugares, una resistencia ante aquellas líneas de pensamiento que privilegiaban la idea de un razonamiento lógico deslindado de lo sensible y que insistía en cambio en la posibilidad de la trascendencia de los sentidos como fuente de conocimiento. Cruxent abogaba así por la toma de conciencia de la variedad de formas de conocimientos que incluían el maridaje entre lo científico y lo estético:

La metodología científica se basa sobre exámenes, análisis y estudios profundos, así como de la experiencia e imaginación controladas por la razón. No obstante, sería un error conceder al riguroso y matemático método científico o técnico el monopolio del conocimiento. Si un científico no sufre de miopía intelectual goza de refinada sensibilidad, reconocerá que hay algo que va más allá de su bagaje de ‘conocimientos aprendidos’. Lamentablemente no son muchos quienes tienen conciencia de ellos<sup>59</sup>.

Demostró en su trabajo que la interdisciplinariedad y la capacidad intuitiva no alejaban al buen investigador del mayor rigor

científico, ni impedían que sus experiencias artísticas alcanzaran una enorme profundidad espiritual. La no-pertenencia a ningún dogma o escuela no lo alejaba de la profesionalidad o de la especialización, sino todo lo contrario: con ello logró zafarse de los constreñimientos que reducían al pensamiento y al arte a prácticas que quedaban en ocasiones aisladas de cualquier posibilidad de diálogo, para alcanzar el mayor potencial en cada una de las disciplinas mediante una metodología crítica, innovadora y poco complaciente. En este sentido parece haber sido particularmente relevante la relación que entabló de niño con un pastor de cabras<sup>60</sup> quien lo motivó a volcarse en el conocimiento de los misterios que escondía la tierra y el “amor por el vestigio”. Dicho interés lo llevó así a entretener el lado del conocimiento del fenómeno externo por medio de la ciencia con la búsqueda ontológica de sí mismo a través de la expresión artística.

Desde joven fue además consciente de la crisis de la “civilización occidental moderna” y el derrumbamiento de la idea de que el progreso tecnológico podría ir a la par que el progreso moral o de una “evolución social de la Humanidad”<sup>61</sup>. Su formación rompía en ese sentido con la noción lineal y evolucionista que iba del salvajismo a la civilización, ya que la supuesta civilización occidental habría sacado a la luz, durante las guerras mundiales y la guerra civil española, el lado más crudo de la barbarie. Será también relevante en este sentido la educación histórico-cultural que adquirió a través de la asistencia a los cursos de Pere Bosch Gimpera, quien, en la estela de Gustaf Kossina, consideraba las migraciones como el motor de la historia<sup>62</sup>.

Una vez en Venezuela, Cruxent entró en contacto con la escuela del historicismo norteamericano a partir de sus colaboraciones con Irving Rouse, arqueólogo de la Universidad de Yale. Mas, como remarca Emilio Durán en una entrevista con Cabrero, Cruxent “conoce las grandes teorías, pero no se dedica a discusiones teóricas, no se diluye, no se desgasta, sino que prefiere mostrar la evidencia científica, el objeto que derrumba esas discusiones, las tendencias, los criterios de autoridad. Era un anti-estructura, anarquista, porque busca la libertad de espíritu, aunque le gustaba mucho la disciplina extrema en el estudio”<sup>63</sup>. Si bien el enfoque metodológico de Cruxent se centraba en el

análisis estilístico y morfológico de la cerámica, experimentaría también en estudios transdisciplinarios ya que no solo se enfocó en el análisis de artefactos, sino también en la etnografía, convirtiéndose así en precursor de la etnoarqueología.

Comenzó a excavar por iniciativa propia, con sus propios medios, y enviaba sus hallazgos al Museo de Ciencias de Caracas con sus iniciales escritas (J. M. Cruxent). Su primera experiencia en expediciones arqueológicas en Venezuela la llevó a cabo mientras trabajaba como profesor de dibujo técnico y artes en el Colegio La Salle de Caracas<sup>64</sup>. A partir de entonces, entró en contacto con Walter Dupouy, director del Museo de Ciencias Naturales de Caracas y con Antonio Requena, miembro *ad honorem* de la junta de este museo<sup>65</sup>, donde comenzó sus excavaciones en el lago de Valencia. En 1944, le dieron un puesto en el Museo de Ciencias con el cargo de “coleccionador-viajero”, mientras que en 1946 ya colaboraba con Rouse. Su cargo en el museo cambió al de “primer coleccionador” en 1947, hasta que en 1948 tomó el mando como director del Museo hasta 1960, cuando fue expulsado “en circunstancias extrañas” –presuntamente se le acusó de “huaquero”, aunque, según Cabrero, probablemente se debió a sus prolongadas ausencias del museo, puesto que pasaba la mayor parte del tiempo haciendo trabajo de campo<sup>66</sup>.

Entre sus excavaciones más destacadas cuentan el hallazgo de la primera ciudad europea de Sudamérica en la Isla de Cubagua (Nueva Cádiz), así como el descubrimiento de evidencia de presencia humana en Taima Taima, con una datación por radiocarbono del 13.000 AP –aunque Cruxent aseguraba que la antigüedad de la presencia humana en estas zonas alcanzaba los 30.000 años–, lo que contradecía las teorías que prevalecían en el *establishment* académico norteamericano, entre las décadas de los cincuenta y los setenta, que ubicaban el cruce de la población americana a través del estrecho de Bering como máximo entre el 11.000 y el 15.000 AP<sup>67</sup>.

Pero, quizás, su mayor aporte fue precisamente la vastedad del territorio explorado, así como la sistematización de la práctica arqueológica, que además expandió a través de su trabajo como docente, mediante la coordinación y tutela de las principales excavaciones arqueológicas de Venezuela. Su obra, así

como los trabajos de quienes acompañó o tuteló, vertieron luz y tuvieron repercusión internacional sobre la importancia de este territorio como un área de confluencia sumamente relevante entre el Amazonas, los Andes y el Caribe.

Cruxent vivió su vida en un punto limítrofe entre ámbitos que tradicionalmente se habían mantenido separados en el mundo occidentalizado; incluso cuando esta interdisciplinaridad no fuera algo fácilmente comprensible para la época. Es significativo en ese sentido que para Alfredo Boulton –quien promovió la obra de artistas como Armando Reverón y Jesús Soto– el único aporte válido de Cruxent habría sido su trabajo arqueológico y etnográfico, mas no el artístico. Como se mencionó anteriormente, Boulton había asistido a Cruxent durante la expedición a las fuentes del Orinoco en el revelado de material fotográfico y filmográfico. Sin embargo, en una carta de 1964 Boulton le reprochó duramente a Cruxent haber abandonado la práctica arqueológica al transferirse a París para dedicarse por un periodo al arte<sup>68</sup>. Puede que esto se deba en parte a que el informalismo no fuera el estilo artístico predilecto de Boulton; pero aún así, pareciera que no logró reconocer que para Cruxent, ambas actividades no se encontraban separadas.

Cruxent llevó de este modo a la práctica conceptos acerca de la condición humana, como la idea del Ser fronterizo o Ser del límite, trabajada por otro coterráneo suyo, el filósofo catalán Eugenio Triás<sup>69</sup>, para quien la razón fronteriza implicaba que no formamos parte de la naturaleza “sin más” pero tampoco estamos escindidos de ella. Todos habitamos, en el fondo, en una situación fronteriza en la que los límites del Ser con el Otro pueden llegar a ser confusos. Sin embargo, existen personajes que hacen esta vida del límite aún más evidente, ya que desafían constantemente los espacios y sistemas de razonamiento que el hombre occidental ha demarcado en espacios delimitados y separados.

En el lenguaje visual, lo inconsciente se hace visible mediante procesos semiconscientes, lo colectivo se expresa por medio de lo individual y las cosmogonías pueden manifestarse de forma inmediata sin la necesidad de un proceso consciente de raciocinio. Sin embargo, lo sensible se ha visto replegado, desde una mirada dominante, a un plano superficial, escindido de

las actividades relacionadas con la razón y la practicidad, como respuesta, tal vez, al impulso de intentar objetivar el mundo y apartar toda presencia subjetiva en el estudio de los fenómenos.

Más, a través de lo sensible, es posible aprehender las diversas formas de ser y de pensar de las culturas, y eso lo entiende Cruxent a la hora de concentrarse en el ámbito sensible de toda actividad humana. No contento con escudriñar el pensamiento, o más bien el “espíritu” de otras culturas a través de la materia que produjeron, se dedicó a realizar un proceso arqueológico inverso, en el que se buscó a sí mismo a través del lenguaje estético. Así pues, su búsqueda puede verse como un movimiento

pendular entre el estudio de los arcanos del ser humano a través de la arqueología y el conocimiento del propio yo a través del arte. Al utilizar ambos lenguajes –el científico por un lado y artístico por otro– consiguió una transversalidad disciplinaria que coincidía en el conocimiento místico de la materia. Y a través de la intuición Cruxent entrelazó disciplinas que –al menos en el contexto venezolano– aún estaban lejos de encontrarse en un fructífero diálogo, borrando poco a poco los límites conceptuales, no solo entre metodologías, sino también entre lo occidental y lo no-occidental, abriendo así paso a una epistemología de los sentidos. 🐼

#### • NOTAS •

- 1 Este trabajo fue realizado con el apoyo del Proyecto Fondecyt INI 11180058. Se agradece, por su invaluable colaboración, a Hiram Moreno, del Museo de Ciencias de Caracas, así como a la Dra. Erika Wagner y al Dr. Bernardo Urbani, del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas. Asimismo, se agradece a Idurre Alonso por permitir el acceso a los archivos de Alfredo Boulton albergados en el Getty Institute, Los Angeles.
- 2 H. Foster, “The Artist as Ethnographer?”, en G. Marcus y F. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1995, pp. 302-309.
- 3 J. Dewey, *El Arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 34.
- 4 F. Cabrero, “José María Cruxent”, *El Espíritu de la materia*, Ediciones IVIC, Caracas, 2009, p. 37.
- 5 J. Oliver, “Prólogo”, en F. Cabrero, *José María Cruxent. El Espíritu de la Materia*, Ediciones IVIC, Caracas, 2009, pp. 15-32.
- 6 Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1970.
- 7 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 61.
- 8 M. L. Cárdenas, “El hombre que sabe leer la tierra”, en *Homenaje a Cruxent, siglo XX: el hombre, cultura y desafíos*, catálogo de exposición (Museo de Arte de Coro), 1992, p. 7.
- 9 *Ibidem*.
- 10 B. Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2007.
- 11 B. Latour, *Si nunca fuimos modernos, ¿qué nos pasó?* [conferencia audiovisual], Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014. [www.youtube.com/watch?v=-XM33dz9Uk](http://www.youtube.com/watch?v=-XM33dz9Uk). Consultado 20 de abril 2022.
- 12 A. Vega, “Antoni Tàpies, Negatio Negationis. Un espacio de meditación y silencio”, en A. Vega y V. Cirliot (coord.), *Mística y creación en el siglo XX: tradición e innovación en la cultura europea*, Herder, Barcelona, 2006, pp. 241-266.
- 13 T. Rivero, “The Informalist Avant-Garde in Venezuela”, en M. C. Ramírez, et al., *Contesting Modernity. Informalism in Venezuela. 1955-1975*, Museum of Fine Arts, Houston, 2018, pp. 17-25.
- 14 J. M. Cruxent, “La libertad de crear”, en *Homenaje a Cruxent, siglo XX: el hombre, cultura y desafíos*, catálogo de exposición, (Museo de Arte de Coro), 1992, p. 3.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.
- 17 Erika Wagner, comunicación personal, 2018.
- 18 J. Calzadilla, “En la última década...”, en *V pintores venezolanos en la VI Bienal de Sao Paulo*, catálogo exposición, Caracas, 1961, s/n.
- 19 G. Rangel, “Imagen de Caracas. Art as Action”, en M. C. Ramírez, et al., *Contesting Modernity. Informalism in Venezuela. 1955-1975*, Museum of Fine Arts, Houston, 2018, pp. 167-19.
- 20 A. Rama, “Prólogo”, en *Antología de “El Techo de la Ballena”*, Fundarte, Caracas, 1987, p. 14.
- 21 *Ibidem*, p. 17.
- 22 *Ibidem*.
- 23 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 36.
- 24 J. E. Cirliot, *El Arte Otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, Seix Barral, Barcelona, 1957.
- 25 J. E. Cirliot, *Informalismo*, Omega, Barcelona, 1959, p. 7.
- 26 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 34.
- 27 J. E. Cirliot, *op. cit.*, 1959, p. 10.
- 28 *Ibidem*, pp. 13-14.
- 29 F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2007 [1871].
- 30 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 19.
- 31 H. Foster, *op. cit.*
- 32 J. M. Cruxent, *op. cit.*, p. 3.
- 33 S. Bahn, “J. M. Cruxent”, *IMAGE. Kinetic Art: Concrete poetry*, 2/-, 1964, pp. 36-37.
- 34 H. Neumann, *Cruxent: Obras paraciné- ticas*, Catálogo Exposición (s/p), Caracas: Museo de Bellas Artes, 1966.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Foster parte del análisis de Walter Benjamin, *El autor como productor* (en *Obras Completas*, tomo II, vol. 2. Abada, Barcelona, 2010 [1934]), en el que este último asume de algún modo un papel mesiánico, que busca redimir al mundo a través de la síntesis dialéctica de la lucha de clases.
- 37 A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, 1998.
- 38 W. Raleigh, *The Discovery of the Large, Rich, and Beautiful Empire of Guiana*, B. Franklin, Londres, 1848 [1596].
- 39 D. Ramos Pérez, *El Mito del Dorado. Su génesis y proceso*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1973.
- 40 Alexander von Humboldt, *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*. Tomo V, Casa de Rosa, París, 1826.
- 41 F. Cabrero, 2009, p. 61.
- 42 *Ibidem*, p. 62.
- 43 El temperamento dominante y en ocasiones polémico de Cruxent puede observarse tanto en el recuento de la expedición que realiza Cabrero (*op. cit.*) como en el diario de viaje de René Lichy (Ya’ku. *Las fuentes del Orinoco*, Monte Ávila, Caracas, 1978).
- 44 Es notable que, a partir de su relación de amistad con el rey belga y su visita al Congo, Cruxent forjó una pequeña, pero relevante, colección de objetos culturales africanos, albergados hoy en día en el Museo de Ciencias de Caracas, institución que dirigía en aquella época.
- 45 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 64.
- 46 Estas epístolas se encuentran en el Archivo Alfredo Boulton del Getty Institute, Los Angeles.
- 47 Véase M. Griaule, “Mission Dakar-Djibouti, 1931-1933”, *Minotaure I*, Skira, París, 1933.
- 48 J. Clifford, “On Ethnographic Surrealism”, *Comparative Studies in Society and History* (23, 4), 1981, pp. 539-564.
- 49 B. Waldenfels, “Respuesta a lo ajeno: sobre la relación entre la cultura propia y la cultura ajena”, *Investigaciones Fenomenológicas*, (3), 2001, pp. 11-23.
- 50 J. Calzadilla, “J. M. Cruxent”, en *J. M. Cruxent Catálogo, 1-2*, catálogo de exposición (Museo de Bellas Artes, Caracas, 1962), p. 1.
- 51 J. M. Cruxent, *op. cit.*, p. 3.
- 52 A. Malraux, *Picasso’s Mask [La Tête d’Obsidienne]*, Macdonald and Jane’s, Londres, 1976, pp. 10-11.
- 53 J. Oliver y A. Zucchi en F. Cabrero, *op. cit.*
- 54 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 48.
- 55 A. Medina, “El otro descubrimiento de José María Cruxent. El Museo de Arte de Coro rinde tributo al artista e investigador”, publicado en *La Mañana*, Coro, 17 de enero, 1992.
- 56 Erika Wagner, comunicación personal, 2018.
- 57 H. Bergson, *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*, Leviatán, Buenos Aires, 1956, p. 16.
- 58 J. Dewey, *op. cit.* Véase también sobre este tema, S. Buettner, “John Dewey and the Visual Arts in America”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, n° 4, 1976, pp. 383-391.
- 59 J. M. Cruxent en F. Cabrero, *op. cit.*, p. 48.
- 60 M. L. Cárdenas, *op. cit.*, p. 11.
- 61 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 44.
- 62 *Ibidem*, p. 48.
- 63 *Ibidem*, p. 49.
- 64 M. L. Cárdenas, *op. cit.*, p. 13.
- 65 F. Cabrero, *op. cit.*, p. 56.
- 66 *Ibid.*, p. 59.
- 67 F. Cabrero, *op. cit.*, pp. 87 y 89.
- 68 Archivo de Alfredo Boulton en el Getty Institute. Se agradece a Idurre Alonso por permitir el acceso a estos archivos.
- 69 E. Trias, *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio del milenio*, Destino, Barcelona, 2001.

JESÚS MARTÍNEZ VERÓN

**Causa 21679. El COAM ante el Consejo de Guerra.**

Círculo Rojo Editorial S.L., Almería, 219 páginas.

“Tras el pronunciamiento de julio de 1936, un grupo de arquitectos se incautó del Colegio de Arquitectos de Madrid para garantizar su lealtad a la República. Como consecuencia, a partir de 1939 fueron sometidos a un doble consejo de guerra por posible rebelión militar”. Desde tal idea Jesús Martínez Verón ha publicado una importante investigación en la que, tomando como pretexto la documentación de archivo sobre aquellos consejos de guerra, ofrece una visión inédita, tanto sobre el Madrid de los primeros momentos de la Guerra, como dando cuenta de lo que sucedió en la inmediata posguerra, cuando “...todos, absolutamente todos los arquitectos españoles en ejercicio en 1939 fueron sometidos al proceso abierto contra el conjunto de la profesión” (p. 173). Como consecuencia, en aquel proceso promovido a instancias de Manuel Valdés Larrañaga, la Junta Superior de Depuración propondría al Ministerio de Gobernación, en escrito elevado en 1942, sancionar en mayor o menor medida a 179 de los 1088 arquitectos colegiados en España en dicho momento.

Quien se interese por lo sucedido en Madrid durante los tres años de guerra, hasta el momento contaba bien con trabajos sobre historia militar, o con las dos publicaciones que en su día editó el Comité de Reforma, Reconstrucción y

Saneamiento de Madrid (CRRSM) que presidiera Besteiro. Fueran estos el “Plan Regional” coordinado por Mercadal, o el trabajo sobre la protección de monumentos, tareas llevadas a término por el equipo liderado por Anasagasti. A estos, añadir la actividad que el grupo de emboscados que Bidagor coordinó desde CNT (estudiado por Sofía Diéguez), proponiendo un alternativo “nuevo Madrid”, la imagen urbana que la ciudad debía mostrar al concluir la contienda. Frente a estos enfoques, lo que Martínez Verón presenta no es tanto el relato de quiénes (y cómo) fueron represaliados, sino desde qué criterios aquella “Nueva España” demonizó a quienes no fueron considerados “afectos”, a quienes no expresaron con sinceridad la exigida “inquebrantable adhesión”. De tal modo, un dramático pretexto (el 3 de julio de 1939 se reclamaba al COAM, por vía judicial, “...una relación de nombres de arquitectos afectos al Glorioso Movimiento Nacional” (p.57) para pedir a estos, información sobre aquellos arquitectos que hubieran pertenecido al Frente Popular) permite conocer no solo qué era “transgresión” para dichos “tribunales” sino desde qué criterios asignar distintos niveles de culpa.

De no ser por lo dramático de lo entonces vivido, cabría establecer paralelismos tanto con la clasificación que Borges hi-

ciera en *Otras Inquisiciones* de los animales pertenecientes al emperador de China (retomada por Foucault en su *Arqueología del Saber*), como al proceso que Carlo Ginzburg detalló en *El queso y los gusanos*. Cuando la Inquisición interrogó a un simple molinero, valorando más el alcance de las preguntas (definiendo en consecuencia cuál era el “mal absoluto”) que las respuestas del encausado. Si algunos de los “arquitectos afectos al Glorioso Movimiento Nacional” afirmaron desconocer cualquier asunto relacionado con la Junta de Gobierno del Frente Popular otros, por el contrario, dieron nombres y detallaron actuaciones.

Señalo esto porque los Tribunales de Depuración profesional constituidos dictaron sentencias -como señala Martínez Verón- a “reproches” tales como con qué estudios profesionales habían podido colaborar antes de guerra, si habían pertenecido o no a la Real Congregación religiosa de los arquitectos, o si se alistaron o no de manera voluntaria en el ejército republicano, ajustando las mismas a siete niveles -de mayor a menor gravedad- previamente establecidos.

Todo lo cual recuerda un trabajo publicado hace muchos años, por Julián Marías, sobre las características morales de ciertos pueblos de la Polinesia. Llevando la realidad al absurdo, Marías partía de

los estudios de Malinowski sobre Nueva Guinea y las islas Trobriand al cuestionar los comportamientos sociales analizados por Freud en la sociedad europea señalando que estos no debían ser generalizables por cuanto, en otras culturas, los valores morales tomaban formas diferentes. Haciendo un guiño, al identificar lo que ocurriera en Dobu y el comportamiento de los dobuanos -donde "...la virtud consiste en escoger una víctima sobre la cual se puede desahogar la malignidad atribuida por igual a la naturaleza humana y a los poderes de la naturaleza"- con la España de los primeros años cuarenta<sup>1</sup>; desde tal idea, la pretensión del trabajo de Martínez Verón no es enfatizar la miseria humana presente en las respuestas dadas al Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, sino valorar el contenido y alcance de las preguntas formuladas por fiscales a los encausados.

*Causa 21679* es un documento de enorme crudeza donde las delaciones, denuncias, informes policiales, declaraciones ante jueces, conclusiones de los fiscales y sentencias de los Consejos de Guerra se entremezclan con los descargos alegados, con los avales y con testimonios de quienes argumentaron a favor de los entonces juzgados. Reflejo todo ello de cuál era la miseria moral de un país que se tuvo por "vencedor". Pero hay más: porque la maquina represora no solo llevó ante la "justicia" a aquellos arquitectos que se alistaron como voluntarios en el ejército republicano sino también a quienes antes de 1936 habían colaborado con lo que -en 1939- se consideraron "organizaciones de izquierdas" (partidos políticos; haber participado en la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de Madrid o colaborado con APAA, la revista cultural publicada por los Alumnos de la madrileña Escuela de Arquitectura). En interpretación espuria del artículo 256 del Código Penal también llevaron ante Consejos de Guerra a "...los empleados que continuaren desempeñando sus cargos bajo el mando de los alzados" (p. 151). Entendiendo de manera torticera aque-

lla "Nueva España" en que los "alzados" eran quienes se habían mantenido fieles a la República, Martínez Verón señala como la depuración profesional llevada a término a instancias del también arquitecto Valdés Larrañaga (jefe provincial de FET y JONS en Madrid) dio pie a que, el 20 de julio de 1939, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos aprobaba tal procedimiento comunicando -solo una semana más tarde- a todos los arquitectos españoles las disposiciones dictadas para tal depuración, señalándoles que al poco recibirían un modelo de declaración jurada que debían cumplimentar y devolver.

Constituidas en los distintos colegios profesionales hasta siete juntas de depuración, el 24 de febrero de 1940 la Dirección General de Arquitectura creó la denominada Junta Superior de Depuración en Madrid cuya primera labor fue recoger de manera definitiva las actuaciones que pudieran ser susceptibles de sanción para, inmediatamente después, señalar las sanciones para cada uno de ellos. Lo excepcional del trabajo de Martínez Verón es que obvia las dramáticas anécdotas personales centrandose, por el contrario, toda su atención en describir el proceso, en dar a conocer los criterios represivos, en explicar porque tras la sentencia dada a conocer el Consejo de Guerra que se sometió a la Junta del Gobierno del COAM el General Auditor no ratificaba la sentencia dictada, debiendo reiniciarse las vistas, debiendo alegar las defensas desde nuevos supuestos.

En los últimos años multitud de trabajos de investigación se han publicado buscando explicar cuál fue la arquitectura del "Nuevo Estado" surgido tras la Sublevación: frente a todos ellos, la originalidad de la investigación de Martínez Verón es dar a conocer cuáles fueron las premisas desde las cuales el proyecto político del primer franquismo buscó romper con un pasado reciente. Es decir, como el constituir un Estado policiaco fue preocupación de un Régimen que no dedicó una sola línea a señalar cual debía ser la "arquitectura" del "Nuevo Estado", máxime cuando la confusión sobre cual debía ser la nueva imagen arquitectónica oscilaba entre propuestas -de militantes de Fa-

lange- tan dispares como las formuladas pocos años antes por Aizpurúa (autor del Náutico de San Sebastián, y miembro en 1934 de la Junta Nacional Política de FE), Víctor d'Ors (quien siempre afirmó haber sido "reconocido por José Antonio como el esteta de Falange"), Arrese (arquitecto racionalista, antes de Guerra) o Muguruza, responsable máximo de la Dirección General de Arquitectura.

Entiendo *Causa 21679* como obligada lectura para quienes se interesen por conocer lo que sucedió en la España de la inmediata posguerra, no solo por la trama estudiada sino también por el aluvión de noticias inéditas que, constantemente, aparecen tanto en los pliegos de descargo de los arquitectos encausados como en los avales de quienes, con su testimonio, buscaron ayudarles. De la lectura de tales testimonios sabremos, por ejemplo, quienes -antes de Guerra- trabajaron profesionalmente en los estudios de Sánchez Arcas, Flórez o Zuazo, del mismo modo que lo que muchos pensamos eran estudios profesionales constituidos de manera estable y continua por dos arquitectos -Martínez Feduchi y Eced, por ejemplo- aparecen ahora como ocasionales colaboraciones debido, entiendo, a sus muy distintas afinidades políticas: si Feduchi perteneció en Guerra al SIPM (el Servicio de Inteligencia de la Policía Militar franquista, p. 95), Eced -militante del PSOE- se alistaría como voluntario en el ejército de la República: y tanto depurado colegialmente como paralelamente condenado en Consejo de Guerra solo retomó el trabajo profesional a mediados de los años cuarenta (p. 197), colaborando primero con Zuazo y, en los sesenta, con Feduchi en proyectos desarrollados en Valladolid.

La lectura de los documentos reseñados abre puertas a una nueva visión de la arquitectura madrileña de los años veinte y treinta: nombres antes solo citados ocasionalmente (Eced, Benlliure, Díaz Sarasola, Ferrant, Laredo, Martí, Pradal, Robles Piquer, Ucelay, Lino Vaamonde...) cobran ahora importancia por su actividad intelectual, por su trabajo profesional o por sus contactos, abriendo líneas de investigación hasta ahora insospechadas.

<sup>1</sup> MARIAS, Julián, "El fin de los dobuanos", en *La España Real: críticas de la transformación política*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983, p. 45

Que “hombres buenos” denunciaran y delataran (como aparece en el texto que comento) refleja solo cuánto -y de qué manera- parte de la sociedad española cambió sus comportamientos, transformando virtud por vicio, asumiendo el “carácter dobuano” antes señalado. Pero habría un último punto que quisiera resaltar: frente a las denuncias y delaciones presentadas por quienes fueron tenidos por “buenas personas” es preciso glosar la actitud de algunos “vencedores” avalando y protegiendo a “encausados”. Si bien sabemos,

por ejemplo, del más que noble papel que el marqués de Lozoya jugó en la defensa de algunos historiadores del arte, se suele ignorar como Manuel Galíndez protegió a Ricardo Bastida represaliado tras 1939 o que el muy poderoso Gonzalo Cárdenas (en Regiones Devastadas) ayudó a su primo Ignacio Cárdenas. En este sentido la lectura del libro de Martínez Verón permite saber, por ejemplo, que Muguruza avaló a Díaz Sarasola -primero miembro de la Junta que “incautó” en los primeros días de Guerra el COAM, colaborador así

mismo en el estudio de Sánchez Arcas y luego voluntario en el ejército republicano, (p. 105)-, que Feduchi informó (como colaborador de los Servicios de Inteligencia de la Policía Militar) favorablemente sobre Ferrant o que Aurelio Botella y José María Arrillaga fueron solidarios y generosos “firmones” de los proyectos elaborados por una inhabilitada (represaliada) Matilde Ucelay.

**CARLOS SAMBRICIO**

*Universidad Politécnica de Madrid*

LIDIA MATEO LEIVAS

***Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas.***

Akal, Madrid 2022, 288 páginas.

En este libro apasionante, Lidia Mateo Leivas propone una aproximación a la relación entre memoria e imágenes que entrelaza nueve capítulos centrados en casos de estudio y conectados entre sí por una serie de pasadizos subterráneos. El ensayo alberga también una reflexión de calado sobre cómo repensar el estatuto de las imágenes (o, más bien, su montaje) a través de la noción de clandestinidad. Antes de entrar en una descripción más pormenorizada de las nueve tramas, me gustaría aportar un breve comentario sobre este segundo aspecto. El ensayo de Mateo Leivas no solo analiza la historicidad concreta de la circulación de las imágenes clandestinas, nutridas de sus investigaciones anteriores sobre cine militante. Las páginas desbordan ese marco para adentrarse en un proyecto de auto-etnografía anarquista que revela de manera afectiva el vínculo emocional que la autora mantiene con esos relatos, e incluyen una hipótesis más arriesgada sobre la condición memorística de las imágenes.

Por decirlo de manera sintética, este no es únicamente un libro sobre los “imaginarios de la clandestinidad”, que permiten recomponer una memoria politizada del pasado y presente de las luchas popu-

lares y las resistencias subalternas, sino que avanza asimismo una *conceptualización clandestina de la memoria*. La memoria se compone de latencias clandestinas, habitualmente ocultas al régimen sensible impuesto por el orden sociopolítico capitalista, que pueden emerger a la superficie en determinadas circunstancias, trastocando el curso normal de la historia. Entre las imágenes de la clandestinidad y la clandestinidad de la memoria, el ensayo es una apuesta decidida por crear un terreno de pensamiento y sensibilidad que lo facilite. Tal posición epistémica y política mantiene una coherencia directa con la concepción situada del feminismo que defiende la autora, y que cierra la última de las tramas que componen el volumen.

La composición de la memoria clandestina de las imágenes que sirven de hilo conductor retoma así las teorizaciones sobre las supervivencias expresivas de autores como Aby Warburg o Georges Didi-Huberman. Pero el elemento más perturbador de la narración es que lo hace desde una *corporalidad del riesgo*. Ese riesgo remite tanto a la historia vital de los protagonistas, a menudo sometida a la violencia política de los regímenes

dictatoriales y sedicentemente democráticos de los siglos XX y XXI; como, en otra medida, a la experiencia de la propia autora, cuya voz y presencia asoman de modo no gratuito en las páginas del ensayo, adquiriendo una autenticidad desgarrada poco frecuente en los relatos de la historia del arte contemporáneo. La audacia narrativa se concreta en el linaje de las diversas historias, perfectamente hilvanadas, donde las remisiones entre ellas van generando capas de sentido en las que las imágenes y su clandestinidad, si bien nunca pierden de vista la especificidad de su espacio histórico de producción, se elevan sobre la meseta del tiempo presente con la ambición de imaginar este de manera radicalmente diferente. En última instancia, uno acaba la lectura con la sensación de que los imaginarios de la clandestinidad podrían contagiar un número suficiente de cuerpos como para dejar de serlo.

El primer bloque de contenidos, titulado “Dar sentido, hacer sensible”, aborda la relación entre la invisibilidad, la clandestinidad y la reaparición de las imágenes como forma de afectación política (la relación entre archivo, memoria y política se encuentra pautada por las tesis de

Michel Foucault sobre la microfísica del poder y de Jacques Rancière acerca de la politización de la estética como una alteración de la división de lo sensible que rescata sujetos anteriormente obliterados por la conciencia pública) que intensifica y densifica nuestra percepción del tiempo frente a su suspensión y vaciado por la normalidad del poder establecido. De este modo, las imágenes clandestinas adquieren un poder instituyente que se revuelve contra ese orden instituido, una cuestión recorrida con especial delicadeza a la hora de pensar lo que supuso la imaginación radical de la Transición frente a la abulia temporal del franquismo.

La segunda parte del libro se adentra con detalle en una serie de relatos de vida que son también historias de imágenes. El primero de ellos se relaciona con el documental *Vitoria*, filmado en 1976 por el Colectivo de Cine de Madrid justo después de la masacre de los miembros de la asamblea obrera congregada en la iglesia de San Francisco de Asís en el barrio de Zaramaga. El pulso narrativo se concentra aquí en el rastreo que Mateo Leivas realiza de los usos de los registros grabados por el CCM. Si en *Vitoria* primaba la comprensión testimonial, que componía una visión coral *desde abajo* de la experiencia de ese acontecimiento traumático (cerrado por un funeral popular que reencarnaba la memoria de los muertos), producciones posteriores tan sesgadas ideológicamente como el documental *La Transición* (1995) o, más recientemente, la serie *Cuéntame cómo pasó*, han hecho uso de las imágenes de *Vitoria* para presentar un relato donde las masas populares surgen como elementos amenazantes de las políticas reconciliadoras impulsadas por los “padres” de la democracia de partidos; o como anécdotas insurreccionales residuales que quedaron felizmente atrás al coincidir con los elementos culturales emergentes de la nueva cultura de consumo o el ascenso de referentes icónicos como Miguel Bosé. Este pacto de olvido sobre las luchas sociales de la Transición, cuyos efectos se prolongan hasta nuestros días, se ha visto favorecido por el hecho de que uno de los integrantes del CCM vendiera el archivo documental de *Vito-*

*ria* a TVE, que hace uso exclusivo de él para sus producciones y dificulta su acceso por parte de investigadores (como la autora) o cineastas (Mateo Leivas recupera, en ese sentido, la historia del documental *Democráticos tiranos* (2013), que en el contexto posterior al 15m imaginó una contra-narrativa de la memoria de *Vitoria* frente a los efectos anestésicos de las series creadas por TVE).

Otra de las virtudes del libro reside en cómo las nueve tramas que diagrama se encuentran proyectadas en una dimensión transatlántica. Destacan, en ese sentido, los capítulos dedicados a las imágenes producidas en el contexto del golpe de Estado que afectó a Uruguay a principios de los años setenta, y la minuciosa crónica del paso de la autora por el taller Tango-Crítico, organizado en el ex-garaje Olimpo, uno de los centros de detención y tortura de la última dictadura cívico-militar argentina, ahora convertido en lugar de memoria. En el primer caso, Mateo Leivas nos aproxima a su encuentro con las fotografías de Aurelio González, que sobrevivieron a la represión militar de la disidencia, dejando testimonio de las ocupaciones de fábricas, las huelgas obreras o las protestas en el espacio público bajo el estado de excepción. Estas capturas resignifican imágenes anteriores del propio González, que había cruzado el Atlántico camuflado como polizón, como aquella en la que dispara el objetivo de la cámara frente a un agente de inteligencia que le apunta con su arma durante las manifestaciones contra la invasión norteamericana de Santo Domingo en 1965. El riesgo asumido por el fotógrafo, lejos de circunscribirse a una acción heroica de tipo individual, se vuelve parte de un proyecto colectivo de resistencia al autoritarismo; las imágenes, en esquivarlas de la memoria que se propagan por el tiempo como las octavillas que cayeron sobre la platea de un teatro de Montevideo en otra de las fotografías tomadas por González y que ocupa la portada de esta publicación.

En el caso uruguayo, Mateo Leivas nos acerca con generosidad intelectual y pasión narrativa a las actualizaciones *performativas* de esa memoria militante en la práctica artística contemporánea, como

en la obra de la artista Lucía Giudice Yáñez, hija de Antonia Yáñez, cuyo testimonio pauta a modo de bajo continuo lo descrito en esta trama. Esa aproximación performativa a la memoria militante adquiere su punto álgido en el capítulo dedicado al ex-Olimpo, que integra la tercera parte del libro, titulada “Revueltas, inapropiadas, fuera de lugar”. Allí, la voz narrativa de la autora, que con habilidad salva el subjetivismo a menudo prevalente en la literatura artística contemporánea de corte autobiográfico, se hace carne al involucrarse en el taller Tango-Crítico, que a través de la socialización en asamblea de una serie de temas de debate y del “poner el cuerpo” implicado por el baile, acciona la memoria de un espacio connotado y atravesado simbólicamente y afectivamente por el genocidio de Estado.

Otros capítulos presentan hallazgos igualmente notables y estimulantes, como la “ecología de la recepción” descrita a propósito de la proyección de *Vitoria* en Gijón durante el año 1976, narrada a partir del testimonio de una inmigrante argentina, Marisa, que contribuye a conectar nuevamente las memorias militantes y las imágenes clandestinas del lado de allá y el lado de acá. O la brillante aproximación a la figura de Hanneke Willemse, la activista *kraker* a la que Mateo Leivas conoció en el Instituto Internacional de Historia Social de Ámsterdam. Willemse había realizado su tesis sobre las colectividades anarquistas de los años treinta en la región del río Cinca (Aragón) —donde las acequias de origen árabe fueron puestas al servicio de una reapropiación comunal de la tierra—, se había involucrado en el movimiento de *okupación* de Ámsterdam y había filmado una serie de documentales sobre conflictos como el que tuvo lugar durante la Transición en la comarca de la Maragatería (León), donde el ejército convirtió en campo de tiro los terrenos comunales que habían facilitado tradicionalmente una “economía moral” solidaria entre los habitantes de la zona. Para concluir, es relevante destacar cómo la autora resignifica la memoria de la guerra civil a través de los imaginarios de resistencia ante las políticas xenófobas y racistas de la Frontera Sur del Estado español.

Pese a que no esté del todo de acuerdo con la evaluación que Mateo Leivas realiza sobre las derivas actuales de los procesos de expropiación de los comunes rurales (por ejemplo, la instalación de infraestructuras renovables admite más matices); así como con su tematización de la dialéctica entre, por un lado, la performatividad de la memoria y los movimientos sociales y, por otro, su represen-

tación y captura por el orden instituido (que, en mi opinión, tiende a ser un tanto esquemática y a minusvalorar la importancia de este último ámbito de conflictividad política), se trata de elementos que merecen una discusión sosegada, pero en ningún caso aminoran el asombro con el que cualquiera se asoma a esta publicación. Si existe un camino para la politización de una historia del arte reinventada

desde los estudios visuales, la lectura de este libro resulta simplemente imprescindible.

#### JAIME VINDEL GAMONAL

Investigador Ramón y Cajal (2018) en el Instituto de Historia del CSIC

IP de los proyectos «Estética fósil» (PIE 202010E005) y «Humanidades energéticas» (PID2020-113272RA-I00)

CARMEN BERNÁRDEZ Y JESUSA VEGA

#### **Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental.**

Cátedra, Madrid 2022, 537 páginas.

Este libro ha sido posible gracias a la amistad entre ambas autoras, que ha permitido a Jesusa Vega llevar a término un proyecto compartido. Y, lo primero que destacamos es el asombro, ante la ambición de un trabajo que la grave enfermedad de Carmen Bernárdez no fue capaz de detener. Gracias también, a la estrecha colaboración de Pedro Marín y Azucena Hernández.

Estamos ante un manual que trata con gran riqueza la evolución histórica de las técnicas artísticas a través de capítulos monográficos. Los materiales artísticos y los procedimientos técnicos se abordan desde el contexto cultural, y resultan muy reveladores para entender los recursos y las funciones del arte en distintos momentos históricos. A la vez, está presente el arte más reciente, que muchas veces se asoma a -o transforma- antiguos saberes. Esos ejemplos actuales animan muchos momentos de lectura, haciéndonos comprender que seguimos siendo eslabones de una sabia tradición. Lo más fascinante

es esa narración que relaciona momentos muy distintos en la evolución de la cultura material de Europa y América.

El libro es único por la gran panorámica que estudia, desde los orígenes de la metalurgia hasta los proyectos multimedia, donde artistas como Joan Jonas “combinaban la imagen fija y en movimiento, el sonido, el cuerpo, la escultura, el teatro, la danza, la arquitectura, el espacio lleno y vacío” (p. 473). Cada técnica relatada crece interactuando con su entorno, y activando distintos momentos a lo largo de los siglos. Esa secuencia distingue el propósito y el calado de este libro, lejos de estudios puramente técnicos sobre los procedimientos artísticos. Su título es un homenaje a la *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art Moderne*, publicado por Florence de Mèredieu en París, en 1994, que Carmen Bernárdez admiraba. La obra recoge los largos años de experiencia de Carmen Bernárdez como profesora de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad

Complutense, y su pasión por las técnicas artísticas. Su doble formación como Historiadora del arte y graduada en Restauración de Pintura. Y la complicidad de Jesusa Vega, Catedrática de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad Autónoma de Madrid.

Es muy significativo el conocimiento profundo de un vocabulario especializado, que surge de la lectura de los tratadistas, y de una gran variedad de fuentes y estudios históricos. Hay sin duda un placer en dejar constancia de ese léxico, en ejemplos como este: “En las ordenanzas del gremio de pintores de Sevilla de 1527 los temas básicos de examen para el pintor de sargas eran: “un desnudo”, “un encasamiento”, “un caballero” y “un lejos”, es decir, un paisaje (Santos Gómez y San Andrés Moya, 2001 y 2004)” (p.116).

Cada uno de los capítulos está encabezado por una obra representativa que se analiza técnicamente. Esa primera lectura revela el interés de los temas que van a ser desarrollados a continuación, y cómo

su conocimiento profundiza nuestra capacidad de análisis sobre las obras, desde una perspectiva que no suele ser la más familiar. Un buen ejemplo sería el comentario de *Mercurio y Argos*, de Velázquez, (para el capítulo: Imagen y forma en la Edad Moderna) que se detiene en la composición del soporte, la calidad de la pincelada o la naturaleza de los pigmentos. Encabezan algunos de los otros capítulos: *La Dama de Baza* (Tierra, metal y fuego en el mundo antiguo); la *Academia de dibujo* de Michel-Ange Houasse (La enseñanza de las técnicas y el nuevo artista), “El Progreso Industrial”, en la revista *La Ilustración Española y Americana*, (Arte y Revolución Industrial: nuevas técnicas, nuevos problemas).

La elección de encabezar capítulos con la *Dama de Baza* y la miniatura *Thamar pintando a la Virgen con el niño*, subraya la presencia femenina en este recorrido histórico. Una oquedad bajo el trono donde está sentada la *Dama de Baza* contiene restos humanos cremados; Los últimos análisis han revelado que pertenecieron a una mujer de unos 30 años de edad. Las teorías anteriores habían planteado que se trataba del enterramiento de un hombre bajo la protección de una diosa, ya que había armas en el ajuar funerario que acompañaba a la estatua. *Thamar pintando a la Virgen con el niño* muestra en un manuscrito iluminado a una pintora de la obra de Boccaccio: *De claris mulieribus*, “el primer libro occidental dedicado exclusivamente a biografías de mujeres históricas y mitológicas (...) El éxito del libro demostró que, aunque pocas, existían mujeres que no solo se dedicaban a las labores de la tejeduría –que era lo más común–, sino también a la iluminación, la pintura y la escultura” (pp 77-78).

Me ha interesado mucho el último capítulo: “¿Y si el arte no se distingue de los demás objetos? Multimaterialidad y nuevas tecnologías”. Leemos en él: “El *collage* y los modos de construcción relacionados con él manifiestan una predisposición que es característicamente moderna”

(Seitz, 1961), (p. 450). El desarrollo de este capítulo explica la onda expansiva que ha generado el *collage* cubista como liberación del virtuosismo técnico e invitación a los materiales más humildes y cotidianos a convertirse en arte. El capítulo teje ágilmente una secuencia: Duchamp, Picasso, Braque, los dadaístas alemanes, Rauschenberg, los artistas de los sesenta y el desarrollo de la instalación y el arte multimedia. “Las instalaciones se crearon como una prolongación espacial del *collage* (...) (donde) la separación entre el espacio de la obra y el espacio del espectador acabó disolviéndose” (p. 454).

El *collage* inspiró a los dadaístas. Tras la Primera Guerra Mundial Schwitters llama *Merz* a sus *collages* construidos a partir de los despojos más humildes. “Se puede también gritar con restos de basura. (...) Todo estaba destruido y era válido empezar a reconstruir lo nuevo a partir de los escombros.” Para Walter Benjamin: “El más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura. Igual que la sangrienta huella digital de un asesino sobre la página de un libro dice más que un texto” (Benjamin, 1999) (p. 439).

Veremos crecer distintas obras realizadas a partir del montaje, que no necesita transformar los materiales utilizados. Aquí la mirada se levanta de las obras artísticas para atender al contexto cultural: en la sociedad de consumo los bienes no están programados para durar. En los años sesenta, el arte incorpora materiales orgánicos que sufrirán un deterioro acelerado. Las prácticas estéticas asumen lo efímero y “contienen un discurso crítico sobre las circunstancias actuales de consumo y desecho”. (p. 431). La herencia del *collage* es una obra que presenta “multiplicidad de significados y diversidad de lecturas posibles. (...) El espectador deriva el significado de su propia experiencia ante la obra de arte.” Es la idea de proceso abierto de Umberto Eco, la obra como “un ente que no está concluso” (p. 432). “Esa noción de siste-

ma abierto es propia de la ciencia contemporánea. Se aplica por ejemplo en geología y biología para el estudio de las relaciones entre los organismos vivos, o en sociología para el análisis de los sistemas de interacción entre los seres humanos” (p. 432). La ciencia y la filosofía del arte ofrecen pistas para contextualizar el *collage*, pero a la vez, la familiaridad con la cultura popular fue una de sus inspiraciones: los libros de costura, con sus ejemplos de corte y confección, o los libros de recortes que invitaban a pegar recuerdos de viajes.

A partir de los años sesenta, los artistas que trabajaron en esta dirección exploraron nuevos lugares para exponer sus obras: “las esquinas de las salas, los suelos,” y buscaron espacios alternativos a la sala de exposiciones de paredes blancas y luces neutras. “Lo no puro, lo fortuito, lo desordenado o lo informe son propios de la multimaterialidad asumida en los sesenta: los materiales apelan fuerte, intensamente, a lo sensible. Por su parte el fragmento (...) completaba el circuito al ser integrado en la obra de arte” (p. 450).

El interés por los objetos cotidianos acerca al artista a la antropología social, que estudia “la cultura material” de la época contemporánea. “Para antropólogos y sociólogos, así como para los arqueólogos, los objetos, la manera en que están realizados y su vida poseen un importante papel como portadores de cultura con sus diversos significados. En muchas obras de arte contemporáneo ese punto de vista podría resultar adecuado para entenderlas mejor” (p. 446).

Sirvan estas ideas sacadas del último capítulo de *Materialidad y técnica* para mostrar la atención tanto a las obras concretas, como a la experiencia del espectador, la transformación de los lugares de exposición, o la necesaria interrelación con otras ciencias para comprender en forma profunda la complejidad del arte.

**BEATRIZ FERNÁNDEZ RUIZ**

*Universidad Complutense de Madrid*

# Información a los autores

## CRITERIOS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

La revista *Goya*, editada por la Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P., publica artículos de investigación sobre historia y teoría del arte desde cualquier perspectiva metodológica que se considere relevante, incluyendo aquellos temas relacionados con la obra de arte que puedan contribuir a su mejor conocimiento material, histórico o institucional. Los asuntos preferentes serán los relacionados con el arte, la arquitectura y la cultura visual española e iberoamericana, desde la Antigüedad hasta nuestros días, siempre que la reflexión se realice desde una perspectiva histórica.

La revista *Goya* solo publica artículos en castellano. Ante la dificultad de encargar traducciones, los textos deben ser enviados en dicho idioma.

Los trabajos que se envíen a la revista han de ser originales, inéditos, y no sometidos en el momento de su envío, ni durante los tres meses subsiguientes, a su evaluación o consideración en ninguna otra revista o publicación.

Los editores serán rigurosos y transparentes en el proceso de revisión de los trabajos remitidos haciendo explícito el protocolo de evaluación, desde el acuse de recibo hasta la aceptación final.

En el proceso selectivo, los artículos enviados a *Goya* son sometidos a la evaluación de dos especialistas en el tema externos a la institución editora. Para garantizar la imparcialidad y objetividad de su informe, los evaluadores desconocen la identidad del autor o autores del artículo. El doble dictamen es preceptivo para la aceptación o rechazo del mismo. Si los informes son coincidentes (en sentido positivo o negativo) la evaluación es aceptada. Si existen discrepancias en los informes, se solicita un tercero que oriente en la decisión final del Consejo Editor. Este

proceso selectivo lleva un tiempo, lo que podría demorar el plazo de aprobación o desestimación del artículo.

Los autores dispondrán de pruebas para su corrección, comprometiéndose a devolverlas corregidas en un plazo inferior a dos semanas. No se permitirá la introducción de cambios sustanciales en las pruebas, quedando estos limitados a la corrección de errores con respecto a la versión aceptada.

Se recomienda que los originales no tengan una extensión superior a 30 páginas en formato DIN-A4 (10.000 a 12.000 palabras) incluidas las notas, a doble espacio, en fuente Times New Roman, cuerpo 12; se admitirá un máximo de una ilustración por cada dos páginas de texto. La primera página incluirá exclusivamente el título y un breve resumen en castellano e inglés inferior a 100 palabras, y entre tres y cinco palabras clave en los dos idiomas.

En página aparte figurará el título del trabajo, nombre del autor o autores, filiación académica y un breve currículum del autor o autores no superior a 125 palabras. Con el fin de garantizar el anonimato en el proceso de evaluación, el resto del texto no podrá incluir ninguna mención al autor o autores (incluidas las que se hagan en notas a pie de página) que permita desvelar su identidad.

Los trabajos se enviarán a la redacción de la revista *Goya* por correo electrónico (como archivo adjunto y en formato *word*).

## DIRECCIÓN ELECTRÓNICA

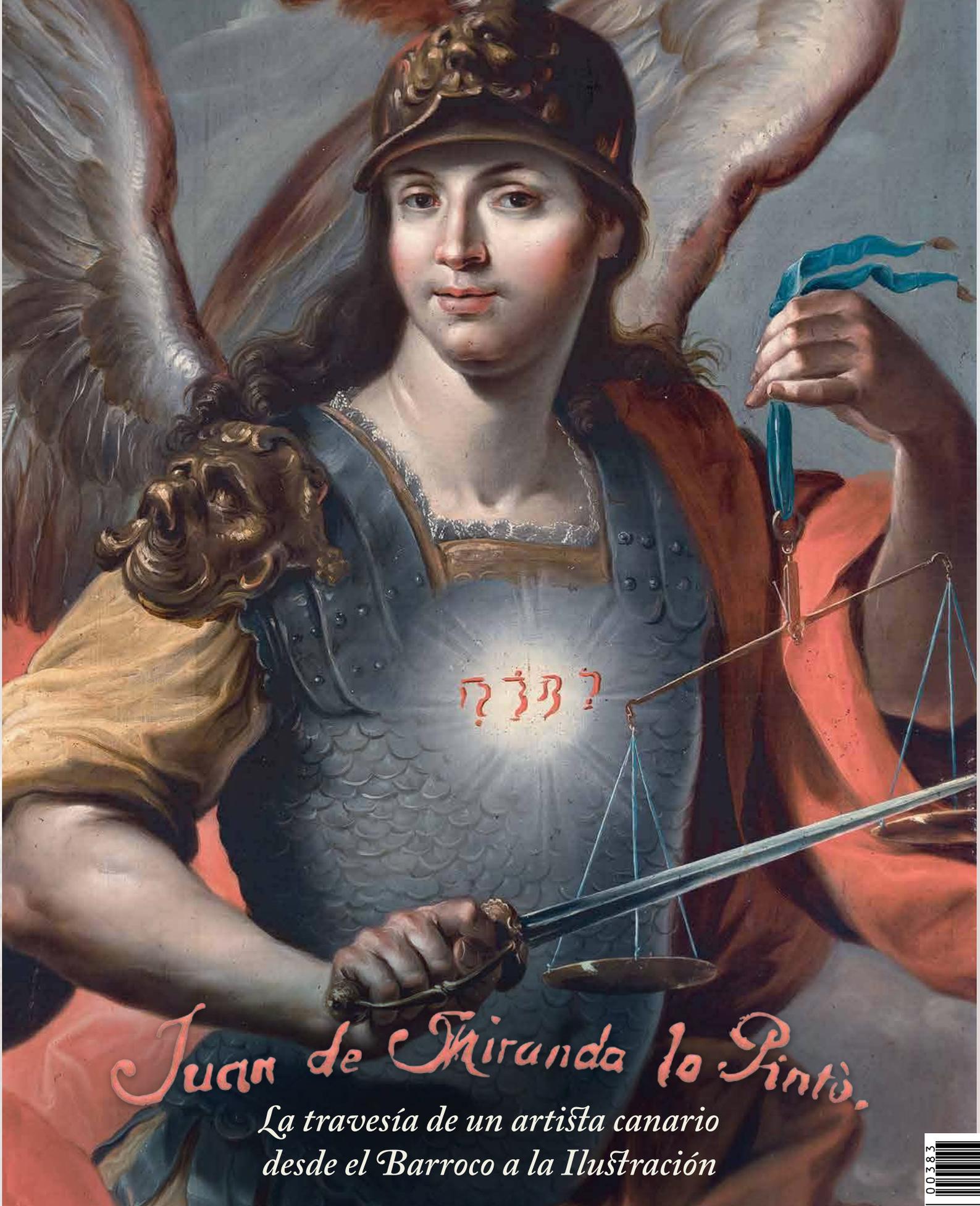
secretario.goya@museolazarogaldiano.es

## DIRECCIÓN POSTAL

Goya Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.  
Serrano 122, 28006 Madrid.

## • NORMAS DE EDICIÓN •

- 1 La redacción se realizará en letra redonda. Los textos citados serán entrecuadrados, aquellos cuyos originales estén en una lengua distinta al castellano, se tendrán que dar traducidos y en nota a pie de página el texto del original entrecuadrado.
- 2 Las palabras sueltas escritas en otra lengua aparecerán en cursiva, incluidas las abreviaturas latinas: *ibid.* (sin tilde); *id.*; *i.e.*; *infra*; *passim*; *supra*; *ss.*; *op. cit.*
- 3 Las notas se presentarán al final del texto. Las abreviaturas de archivos o bibliotecas deberán consignarse en una hoja aparte, y serán publicadas al comienzo de las notas. Por ejemplo: AHN: Archivo Histórico Nacional, Madrid. AGS: Archivo General de Simancas, Valladolid.
- 4 Para encerrar comentarios a alguna frase o palabra se usará la raya o guión largo (-). El uso de paréntesis para el mismo propósito se limitará a los comentarios muy breves, normalmente una sola palabra, que puntualice o refuerce el sentido de otra incluida en el texto.
- 5 Las referencias bibliográficas serán citadas de acuerdo a los siguientes criterios:
  - a) Libro: H. Honour, *Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Madrid, 1982, p. 56.
  - b) Capítulo de libro: R. Assunto, "El revival y el problema del tiempo", en G. C. Argan *et al.*, *El pasado en el presente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 29-46.
  - c) Artículo de revista: E. Pardo Canalís, "El mundo ignorado de Eugenio Lucas", *Goya*, 116, 1973, pp. 70-75.
  - d) Catálogo: *Ribera 1591-1652*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1992), A. E. Pérez Sánchez y N. Spínosa (dir.), Madrid, 1992.
  - e) Referencia a un documento de archivo: "Memoria de los bienes muebles que quedaron por fin y muerte de don Pedro [Texeira]", AHPM, Pr. 8493, [escribano público Antonio Gómez, 18 de septiembre de 1662], f. 417r.
- 6 Las ilustraciones deberán tener la calidad necesaria de reproducción y se presentarán en soporte informático con resolución de 300 ppp. Los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. La ubicación de las ilustraciones irá señalada en el texto (p. e. fig. 1). Todas las figuras irán numeradas y convenientemente rotuladas. En hoja aparte se suministrará un listado numérico de las mismas con los datos básicos para su identificación (autor, título, fecha, localización actual). La redacción se reserva el derecho a rechazar aquellas ilustraciones que no tengan una calidad suficiente para su reproducción y no asumirá en ningún caso el coste de los derechos de reproducción.
- 7 Es condición para la publicación que el autor o autores ceda(n) a la revista *Goya* los derechos de reproducción. Si se producen peticiones de terceros para reproducir o traducir artículos o partes de los mismos, la decisión corresponderá al Consejo editor. Además de su publicación impresa, la revista *Goya* se reserva el derecho de difundir y/o comercializar los artículos, total o parcialmente, en medios digitales e Internet.
- 8 Los trabajos que hayan sido aceptados para su publicación y no estén adecuados a las presentes normas de edición deberán ser adaptados por los autores, que remitirán la nueva versión en un plazo nunca superior a diez días.



# Juan de Miranda lo Pinto.

*La travesía de un artista canario desde el Barroco a la Ilustración*

EXPOSICIÓN. MUSEO LÁZARO GALDIANO

28.09/19.11.2023

